

MUSEO MEDEA: LA REESCRITURA DE EURÍPIDES Y LA INTEGRACIÓN DEL ESPECTADOR

MUSEO MEDEA: THE REWRITING OF EURIPIDES AND THE INTEGRATION OF THE SPECTATOR

José María RISSO NIEVA
Universidad Nacional de Tucumán
jose.risso@filo.unt.edu.ar

Resumen: El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la productividad del hipotexto clásico en la dramaturgia de Tucumán (Argentina). Seleccionamos, en esta oportunidad, la creación colectiva *Museo Medea* (2012) de Guillermo Katz, María José Medina y Guadalupe Valenzuela. El espectáculo, por un lado, ofrece una reescritura de la tragedia *Medea* de Eurípides y, por otro, promueve la integración del espectador en el drama. Nos proponemos comprender cómo el trabajo se inscribe en la tradición, a partir de la recuperación del pasado clásico, y cómo cultiva la experimentación, a partir de la transformación de la frontera entre escena/público. El análisis articula los aportes teóricos de la Semiótica de la Cultura (Lotman), la Dramatología (García Barrientos), la hipertextualidad (Genette) y la recepción productiva (Grimm).

Palabras clave: *Museo Medea*. Creación colectiva. Eurípides. Reescritura. Espectador.

Abstract: The paper is an approach to the study of the productivity of the classical hypotext in the dramaturgy of Tucumán (Argentina). The collective creation *Museo Medea* (2012) by Guillermo Katz, María José Medina, and Guadalupe Valenzuela rewrites *Medea* by Euripides and integrates the spectator into the drama. The article analyzes how the play is inscribed in the tradition, from the recovery of the classical past, and how it cultivates experimentation, from the transformation of the border between stage/audience. The study articulates the theoretical contributions of the Semiotics of Culture (Lotman), Dramatology (García Barrientos), hypertextuality (Genette) and productive reception (Grimm).

Keywords: *Museo Medea*. Collective creation. Euripides. Rewriting. Spectator.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la productividad del hipotexto clásico en la dramaturgia de Tucumán, provincia del Noroeste de Argentina. Seleccionamos, en esta oportunidad, la pieza *Museo Medea*, cuya creación asume un

doble desafío: reescribir la tragedia *Medea* de Eurípides e integrar al espectador en el drama. El espectáculo se estrenó el 21 de julio de 2012 en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán y contó con las actuaciones de María José Medina y Guadalupe Valenzuela, bajo la dirección de Guillermo Katz. Las dinámicas colaborativas implementadas durante el proceso de montaje escénico y el aporte de cada integrante en la disposición final definen una dramaturgia de responsabilidad compartida entre los tres teatristas.

Joseph Danan, en sus esfuerzos por comprender las prácticas escénicas del siglo XXI, concibe el término *dramaturgia* como la “organización de la acción en función de la escena” (2012: 50), “en la medida en que organiza la acción, ordena un espacio y una temporalidad, e inventa personajes” para la visión del espectador (2012: 50). La dramaturgia, definida como una tarea de organización, tiene como objetivo conformar un texto. En términos de Lotman:

la acción escénica, como unidad de los actores que actúan y realizan actos, los textos verbales por ellos proferidos, los decorados y los accesorios, y la conformación sonora y lumínica, constituye un texto de considerable complejidad, que utiliza signos de diverso tipo y diverso grado de convencionalidad (2000: 69).

Corresponde, en este planteo teórico, concebir el drama (o acción escénica) de un espectáculo como un texto, porque responde a los rasgos fundamentales del concepto, a saber: 1) carácter expreso (escenificación), 2) carácter delimitado (un mensaje con principio y final en el tiempo y el espacio) y 3) unidad semántica (los mensajes separados se organizan en un significado total, integrado y global) (Lotman, 2000: 75-76).

Este texto, ofrecido por el espectáculo, puede ser el resultado de distintas modalidades productivas, entre ellas, la puesta en escena, el montaje teatral o, como en *Museo Medea*, la creación colectiva¹. La disposición de la escena, en este caso, se define en el devenir del intercambio y la colaboración entre los agentes y, por esta razón, como observa Pavis, el espectáculo “no está firmado por una única persona [...], sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que interviene en la actividad teatral” (1998: 100). En esta práctica dramaturgica, los miembros trabajan como pares y cada integrante interviene como creador y produce material para organizar en conjunto el drama. El sistema no descarta el trabajo con materiales pre-escénicos, tales como la obra dramática, pero los considera como insumos para la escena por parte del grupo.

Nos proponemos comprender cómo *Museo Medea* —fundada en las dinámicas de la creación colectiva— se inscribe en la tradición, a partir de la reescritura del pasado

¹ Irazábal, en relación con la historia de la escena en Argentina, distingue entre creación colectiva como “reacción” y como “sistema”. La primera concepción se aplica a los años 60, 70 y 80, momento en el que “los creadores utilizaban este modo de producción como forma de reacción opositora al individualismo asociable a la figura del autor y del director, e instaba por la creación de un colectivo como forma de resistencia comunitaria” (2009: 6). A partir de la década del 90, la creación colectiva aparece como un sistema dentro de otras formas productivas: “no surge como reacción a nada, sino como una metodología más —entre muchas otras— de investigación y experimentación escénica” (2009: 6).

clásico², y, a su vez, cómo cultiva la experimentación, a partir de la transformación de la frontera entre escena/público. El análisis articula los aportes de la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996, 2000) y la Dramatología (García Barrientos, 2001), junto con la teoría de la hipertextualidad (Genette, 1989) y la recepción productiva (Grimm, 1993). Este trabajo se inscribe en el ámbito del Teatro Comparado, disciplina que aborda los fenómenos escénicos en su territorialidad (Dubatti, 2012) y, a su vez, en el dominio de la Tradición Clásica, orientada —entre otras vías posibles— hacia el estudio de la recepción de la Antigüedad grecorromana en el mundo occidental contemporáneo (García Jurado, 2015).

Reconstruimos la dramaturgia del espectáculo a partir de los documentos audiovisuales disponibles (Katz, Medina y Valenzuela, 2013) y el registro escrito definitivo, elaborado por los autores (Katz, Medina y Valenzuela, 2015). Estos materiales permiten restituir algunos principios generales de la acción escénica, a modo de invariantes, y formar una imagen del espectáculo, en el marco de una propuesta que —como veremos más adelante— se presenta, en cada acontecimiento, como un texto extremadamente variable.

2. MEDEA Y EL AMOR NO CORRESPONDIDO

En el conjunto de paratextos que rodea al espectáculo, el título *Museo Medea* constituye el primer indicio que reivindica el vínculo del drama con el pasado grecolatino e impone como advertencia al espectador —de acuerdo con Genette (1989: 393)— su “estatuto hipertextual”³. El espectáculo, a su vez, en el programa de mano es presentado como una “reescritura escénica del mito de Medea”. El director identificará luego, como punto de partida para la dramaturgia, la recepción de la tragedia de Eurípides dedicada a la heroína (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019), según la traducción al español de Alberto Medina González (Eurípides, 1991)⁴. La noción de *reescritura*, con la que los autores etiquetan la obra, da cuenta de un interés orientado al “trabajo sobre el mito, sobre el mitema⁵, sobre esa unidad profunda” y, a su vez, el término funciona como

² El drama *Museo Medea* no ha sido abordado por la crítica académica reciente que explora las reescrituras teatrales argentinas organizadas alrededor de la figura de Medea (Gambon, 2012, 2014; Delbueno, 2020; Fradinger, 2020). Estos antecedentes, en cuanto a la metodología, se concentran en la obra dramática, es decir, reducen el fenómeno de apropiación a la tarea emprendida por el autor, aun cuando reconozcan la capacidad transformadora de la escenificación (Fradinger, 2011) o vislumbren nuevas formas productivas, como la creación colectiva, que complejizan el estudio del “hecho teatral, y con ello también la dinámica misma de la recepción” (Gambon, 2014: 110). Por su parte, Beatriz Lábatte (2017) y José Luis Valenzuela (2013) se detienen sobre todo en la propuesta escénica de *Museo Medea*, señalando lateralmente el vínculo con lo clásico.

³ La hipertextualidad, como tipo de transtextualidad, pone en relación un texto anterior (texto A) o hipotexto, que se injerta, mediante transformación, en un texto posterior (texto B) o hipertexto (Genette, 1989: 14).

⁴ Identificamos la traducción a partir de los fragmentos textuales conservados en el bosquejo preliminar (Katz, 2012).

⁵ Interviene en este planteo de Katz una lectura de la teoría de Claude Lévi-Strauss que, desde la antropología, propone estudiar los mitos a partir de las “unidades constitutivas mayores” o “mitemas” (1995: 229-252).

“una especie de advertencia, para guiar la lectura del espectador” y moderar sus expectativas: “tratar que la gente a la obra no le pida Medea, no le pida tragedia griega y no le pida Eurípides, sino que se conecte con otra cosa” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019).

Junto con el mito de Medea, según la tragedia de Eurípides, el trabajo convoca otros hipotextos que organizan la base de estímulos, a saber: *Las sirvientas* de Jean Genet y *En palacio* de Alejandro Urdapilleta⁶. El hipotexto clásico, a pesar de la aparente jerarquía que adquiere en el aparato paratextual, será trabajado como un texto-material, es decir, constituye un “texto cuya vocación es brindarse a que se lo trabaje, esculpa, ordene, y nutra [con] las improvisaciones, para desembocar en el espectáculo del que sólo subsiste una mínima parte en tanto texto” (Danan, 2012: 58). La tragedia antigua, durante el proceso de apropiación y actualización, experimenta múltiples cambios y subsiste fragmentaria o difusamente en la disposición dramática final.

La dramaturgia de *Museo Medea* es el resultado de la sucesión de dos momentos: 1) una primera instancia de codificación literaria *a priori*, esquemática y provisoria, a cargo de Katz, que elabora un bosquejo dramático a partir de fragmentos recuperados del *corpus* hipotextual básico (Eurípides, Genet y Urdapilleta), y 2) una instancia posterior de improvisación y montaje en la que las actrices asumen la tarea de desplegar (ampliar, cambiar, agregar, etc.) escénicamente el esquema escrito por el director y en conjunto construyen el texto del espectáculo. Posteriormente, el colectivo, en lo que podríamos considerar una tercera instancia, produce un registro escrito definitivo (Katz, Medina y Valenzuela, 2015), que consigue fijar algunas acciones verbales y físicas generadas a lo largo del proceso creativo y en el devenir de las funciones.

Como se puede observar a partir de la descripción, la tragedia de Eurípides estimula el primer momento, es decir, participa directamente en el armado del guion preliminar. Lo grecolatino, en la postura de Katz, recibe una consideración eminentemente práctica. En términos del teatrista, la reescritura de la cultura clásica y, en particular, de su mitología, constituye una estrategia para organizar el trabajo artístico actual: “es más fácil trabajar con lo que ya existe; es una guía” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019) y, por esta razón, tiene capacidad para estimular la producción contemporánea en nuevas direcciones. En la cadena de la tradición, los textos precedentes permiten que cada nuevo artista comience su trabajo reinventando el pasado sin verse obligado a comenzar desde cero.

Grimm señala que en un proceso de recepción orientado a la creación de una obra nueva, el productor puede recuperar diferentes aspectos del texto previo, a saber: a) la totalidad de la obra, b) los componentes temáticos, b) los componentes formales o d) las

⁶ En términos generales, la dramaturgia de *Museo Medea* encuentra en el texto *Las sirvientas* un estímulo para explorar el vínculo de dominación entre patronazgo y servidumbre en el contexto burgués. En la obra de Genet, Clara y Solange trabajan como criadas y mantienen con la Señora de la casa una relación ambigua o contradictoria, de amor y odio. Por su parte, la propuesta Katz, Medina y Valenzuela (2015: 11-12) rescata de *En palacio* cierta retórica del exceso para construir una situación metateatral en la que la Señora actúa el papel de una “reina presa” (Urdapilleta, 2008: 48).

figuras de autor (1993: 295-296). En *Museo Medea*, el trabajo con la obra de Eurípides estuvo determinado por una especial inclinación semántica: la recuperación del mito de Medea, del *mitema*, que el director identifica alrededor del motivo enunciado como “el amor no correspondido” (Katz, comunicación personal, 18 de mayo de 2019). La expresión de este conflicto, en el caso de Medea, estaría dado por el rechazo de Jasón. Entre los tópicos receptados, que intervienen en la reescritura del mito, con base en la tragedia de Eurípides, *Museo Medea* hace hincapié en el abandono de la mujer por parte del cónyuge, tema al que se sumarán —aunque con menor relevancia— otros aspectos, entre ellos, el destierro y la venganza.

Esta lectura de *Medea* en clave amorosa puede estar inducida, en parte, por la traducción al español de la tragedia griega que mediatiza este proceso de recepción. Pociña al respecto señala: “el *amor* de Medea, en la versión de Eurípides, resulta bastante cuestionable” (2002: 240, cursivas del original). El poeta griego a la cuestión del amor “no le concede la atención ni el relieve” para justificar el accionar de Medea (Pociña, 2002: 243). La heroína actúa por amor a Jasón en el pasado (traiciona a su padre Eetes, mata a su hermano Apsirto, asesina al rey Pelias, etc.), pero, en el presente que muestra el drama, “la causa directa de la acción de Medea es el abandono que sufre por parte de Jasón” (Pociña, 2002: 243). Sin embargo, como reconoce el crítico, algunas traducciones modernas añaden el componente amoroso en la percepción del conflicto. Pociña (2002: 245) detecta, por ejemplo, que la versión de *Medea* realizada por Medina González traduce el verso 1338 de la tragedia: εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ’ ἀπώλεσας, como “por celos de un lecho y una esposa los mataste”, añadiendo en español la palabra *celos* ausente en el enunciado griego, diferencia que puede advertirse en contraste con una traducción más ajustada: “la mataste por causa de un lecho y una unión” (Pociña, 2002: 245).

Inducida o no por esta diferencia que inaugura la traducción, la lectura de Katz, que se organiza a partir del eje amoroso, introduce una mirada contemporánea sobre el conflicto clásico y permite actualizar el material antiguo en el contexto presente. Pociña, a pesar de sus críticas, reconoce esta tensión temporal que opera inevitablemente en la lectura del texto:

Nosotros tenemos muy claro, desde nuestra formación cultural y nuestro modo de pensar de finales del siglo XX [principios del siglo XXI, en nuestro caso], que Medea traiciona a su padre, a su pueblo natal, asesina a su hermano Apsirto, etc., movida por su amor a Jasón, y con vistas a obtener una correspondencia; en consecuencia, creemos del mismo modo que al verse traicionada, ineludiblemente su reacción se deberá a una cuestión de amor burlado, y nos resulta difícil imaginarnos una época y unos modos de ser y pensar que no conllevaban necesariamente tales sentimientos y tales reacciones (2002: 240-241).

3. MEDEA Y EL AMOR NO CORRESPONDIDO

De acuerdo con los postulados de la Semiótica de la Cultura, “la introducción de las estructuras culturales externas en el mundo interior de una cultura dada supone el establecimiento de un lenguaje común con ella” (Lotman, 1996: 72), es decir, exige su

apropiación: “el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio” (Lotman, 1996: 26). Frente a esta necesidad de traducción, Lotman sostiene que solo es posible acceder al surgimiento de textos nuevos, cuando —paradójicamente— existe “una relación de intraducibilidad” (1996: 68) entre los códigos ajenos y propios, es decir, no hay correspondencias unívocas entre los lenguajes involucrados, ya que ambos tienen sustento en distintos principios de organización:

Para los elementos del primero no hay correspondencias unívocas en la estructura del segundo. Sin embargo, en el orden de la convención cultural —formada históricamente de manera espontánea o establecida como resultado de esfuerzos especiales— entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de equivalencia convencional (Lotman, 1996: 68).

En virtud de lo expuesto, la “traducción no coincidente”, que establece “relaciones de equivalencia convencional” y resuelve la incompatibilidad, se revela como el mecanismo que “sirve a la creación de nuevos textos” (Lotman, 1996: 68).

En *Museo Medea*, a partir del motivo del *amor no correspondido* y del *abandono* como tema, la dramaturgia establece una serie de correspondencias semánticas convencionales para apropiar y actualizar la tragedia de Eurípides. El programa de mano contiene una presentación que sintetiza las equivalencias fundamentales de esta reescritura:

Él se fue con otra mujer. Hace mucho tiempo. Ella cree que va a volver. Lo está esperando, en la casa que él compró para los dos. Su reino. Su hijo. Quedó la empleada, no se quiso ir, a pesar de que Ella ya no podía pagarle. ¿Adónde se iba a ir? Para saldar las cuentas exponen su intimidad como un museo. Apenas les alcanza. Ninguna de las dos puede abandonar lo que ya no existe, el reino, el trabajo (que dignifica), él. Se quedan. Ella, la empleada y el departamento. Museo.

Como se desprende de la cita, el espectáculo conserva la ruptura de la unión conyugal como conflicto. “Ella”, que será identificada a lo largo del drama como la Señora, en correspondencia con Medea, sufre el abandono de su esposo, el Señor, símil de Jasón, que repudia el lecho en favor de otro. Este proceso de traducción semiótica conlleva un movimiento de transposición diegética integral del hipotexto clásico, en la medida que propone un cambio de identidad (los nuevos personajes carecen de nombre y pasan a ser designados según su rol dentro de la casa: la Señora y el Señor) y de contexto (la acción abandona el antiguo Corinto y pasa a ubicarse en un tiempo y lugar próximo al cronotopo de la representación; por ejemplo, durante la temporada 2012 de funciones en Tucumán, la escena asimiló a la ficción las coordenadas del convivio)⁷. El espectáculo también

⁷ Conviene precisar, sobre este último punto, que el tiempo-espacio dramático de *Museo Medea*, fundado en el cruce del tiempo-espacio ficticio del argumento (una vivienda contemporánea) y el tiempo-espacio real de la representación (lugar y fecha del convivio), tiende a la mínima distancia o máxima identificación de los términos de la relación. Esta búsqueda exige adaptar la contextualización de la historia en cada nueva

incorpora el personaje de la Empleada Doméstica, como equivalente de la Nodriza eurípidea. La propuesta traduce la relación de esclavitud, que sustenta el vínculo amariada en la tragedia, por una relación laboral, coincidente con las condiciones contractuales actuales, y construye la asociación Señora-Empleada.

El trabajo conlleva una transformación axiológica radical del hipotexto. Aunque mantiene el protagonismo de la Señora (Medea), aumenta la importancia del personaje de la Empleada (Nodriza) y anula la actuación del Señor (Jasón), personaje que adquiere una representación en grado latente o sugerido. Observamos entonces un nuevo movimiento de cambio. Por un lado, la Nodriza, que en Eurípides actúa solo en el inicio (prólogo y párodos) para luego desaparecer, transpuesta en la Empleada, adquiere un estatuto diferente en la acción de *Museo Medea*, en la medida que asume una función de intercambio constante tanto con la Señora como con el público. En términos de Genette, estaríamos ante un procedimiento de valorización, que, en este caso, recae “sobre una figura secundaria, en cuyo provecho se trata de modificar la escala de valores establecida en el hipotexto” (1989: 440). Por el contrario, el personaje de Jasón, que en la tragedia tiene un considerable número de apariciones en escena (tres estásimos), moviliza el proceso inverso, una desvalorización, cuando es transpuesto en el personaje del Señor, figura que, aunque no pierde importancia a nivel argumental (historia o fábula), es reducido a la categoría de personaje latente y, por lo tanto, no llega nunca a hacerse visible. En este sentido apunta Lábatté cuando afirma que *Museo Medea* concreta una “condensación escénica en varios planos”: “1. Solo dos personajes en escena: Medea (la señora) y la nodriza (empleada); 2. Un sentido profundo: abandono y venganza; 3. Jasón podía no aparecer, su presencia/ausencia estaba garantizada a través de las dos mujeres” (2017: 205-206).

La dramaturgia de Katz, Medina y Valenzuela propone también una nueva valorización de los espacios. El espectáculo plantea, en principio, un recorrido por el interior de la casa de la Señora, que ha devenido en museo o galería de arte. La visita —guiada por la Empleada Doméstica— desemboca finalmente en el dormitorio de la patrona, lugar de exposición de las tramas vinculares y los conflictos personales. La reescritura traslada la acción del espacio público al espacio privado. La tragedia de Eurípides ubica los sucesos en el espacio exterior, ante el palacio habitado por Medea en Corinto; la protagonista sale a escena para encontrarse con el coro de mujeres y se ofrece a la visión del espectador: “Mujeres corintias, he salido de mi casa” (Eurípides, 1991: 221). Por el contrario, la disposición de *Museo Medea* construye una dinámica diferente: es el espectador el que ingresa a la casa y va al encuentro de la Señora, que yace en el interior de su propiedad, esto es, el dormitorio matrimonial. Gambon, a propósito de la

circunstancia de la representación y, bajo esta premisa, el texto que dispone cada función necesariamente cambia. Sirva como ejemplo de esta ubicación tempo-espacial dramática, siempre variable, la siguiente anécdota referida por Katz durante la gira de *Museo Medea* por el Noroeste de Argentina: “Nos pasó [...] en Jujuy que hicimos la obra en el Museo Lavalle, un museo histórico. Ahí lo mataron al prócer. La señora se convirtió [entonces] en una heredera de Lavalle, aparecieron distintas líneas de sentido que tenían que ver con el espacio real” (2013: 21).

tragedia de Eurípides, señala que el “*lechos* es el *leitmotiv* de la obra, la materialización de la ofensa sexual y social de Jasón en tanto símbolo de la fidelidad conyugal y espacio en el que se define el honor de Medea como esposa” (2009: 52).

No obstante, a pesar de su importancia, en el hipotexto clásico este lugar significado por medio del signo verbal permanece como un espacio latente, sugerido, por continuidad con el espacio visible, representado por la fachada de la casa de Medea. La Nodriza, por ejemplo, refiere al coro lo que acontece en el interior del palacio y construye el *lechos* como un espacio contiguo, que está en contacto con el espacio patente, del que sería una prolongación: “ella, mi señora, consume su vida en su habitación nupcial, sin que las palabras de ningún ser querido lleven alivio a su espíritu” (Eurípides, 1991: 218). *Museo Medea*, por el contrario, dispone el tálamo para la visión del espectador:

([La empleada] hace entrar al público a la habitación de la señora. Es enorme. En el centro hay una cama y a un costado un perchero con vestidos y zapatos. Al lado de la cama, un grabador, muchos cds, un alhajero con joyas, una cigarrera, una caja de fósforos y un cenicero. La señora está escondida en su cama, bajo sábanas grises. El público se sienta en sillas alrededor de la cama) (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 9, cursivas del original).

La ficción propone entonces una transgresión de los espacios, haciendo pública una actuación privada. Las protagonistas del drama deciden exponer una conducta que, en otras condiciones, protegerían de la mirada externa. En palabras de Castilla del Pino,

el espacio privado lo define el propio sujeto, que debe adoptar los dispositivos que hagan inobservable cualquiera actuación que él pretenda contener dentro de los límites de lo privado. Lo privado se caracteriza, pues, por su observabilidad, pero también por la simultánea protección ante la posibilidad de que lo sea (1988: s. p.).

La Señora y la Empleada transgreden los requisitos de privacidad, cuando deciden mostrar este interior: abren al público la casa en la que viven y organizan el plan a partir de cierto *voyeurismo* del observador.

Podemos distinguir, a partir de esta preocupación espacial, dos partes en la disposición de *Museo Medea*, según el grado de oposición/integración entre la escena (espacio reservado para el actor) y la sala (espacio para el espectador), a saber: 1) un primer momento, a cargo de la Empleada, que recibe al público, en la antesala del edificio donde se emplaza la representación, y que trabaja para la integración entre escena/sala, y 2) un segundo momento, ubicado ya en el interior del espacio arquitectónico y dominado por el accionar de la Señora en relación con la Empleada, que supone una relación de oposición, porque recupera la habitual distinción espacial entre el actor-personaje y el espectador. La variabilidad que admite en el transcurso del espectáculo la relación entre sala y escena determina en gran medida el trabajo de apropiación y el grado de transformación del material clásico.

4. EL PRÓLOGO DE LA EMPLEADA

La actriz María José Medina recuerda que, junto con el tema del abandono, “había que trabajar el límite entre la ficción y la realidad, invitando a los espectadores a ver el drama de la Señora. La que rompía con eso era la Empleada, que recibía a la gente y admitía verdaderamente en escena que el público estaba ahí” (comunicación personal, 2 de julio de 2019).

El espectáculo comienza con una introducción, a cargo de la Empleada, personaje que —en términos de García Barrientos— oficia de “*presentador* del universo ficticio” (2001: 178, cursivas del original). Esta disposición implica una recepción formal del prólogo euripideo, a cargo de la Nodriza, destinado a exponer y contextualizar el conflicto. Con este discurso de apertura, se introduce al espectador en la propuesta dramática de *Museo Medea*, donde el espacio arquitectónico —convertido, por obra de la ficción, en la casa de la patrona— funciona primero como galería de arte, en virtud del recorrido planteado y las obras disponibles. El público posteriormente accederá al dormitorio de la Señora y a la contemplación de su sufrimiento. El prólogo busca integrar la habitual oposición entre escena y sala:

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

La dicotomía escena/sala representa una oposición fundamental constitutiva del teatro (García Barrientos, 2001: 124). El denominado *teatro a la italiana*, como código de representación, forjado históricamente a partir del siglo XV y vigente hasta hoy (Surgers, 2004: 61), supone una relación de máxima distancia entre escena/sala. Es característico del funcionamiento de esta práctica “que la activación, visibilidad o ‘existencia’ de un subespacio [escena] implique la desactivación, invisibilidad o ‘inexistencia’ del otro [sala]” (García Barrientos, 2001: 125).

En términos de Lotman —que explica la semiosis teatral considerando implícitamente este código— la escena o “acción escénica [...] constituye un texto” y configura un espacio delimitado (2000: 69). Bajo esta consideración, la esfera de actividad del actor se nos presenta como una semiosfera, noción que designa la existencia de un “universo semiótico” cerrado (Lotman, 1996: 23) y diferenciado, en este caso, del espacio de la sala o esfera del espectador, mediante una frontera. Lotman aproxima los criterios generales que caracterizan la dinámica de ambos territorios. El espacio de la escena, en el que se sitúa el actor, se caracteriza por la actividad: “la base de la acción escénica es el actor, el hombre que actúa, encerrado en el espacio de la escena” (Lotman, 2000: 69), mientras que la sala, en donde se ubica al público, se define por la pasividad: en el teatro hay un espectador que “mira” y que “se halla en una posición fija a todo lo largo del espectáculo”

(Lotman, 2000: 73). La semiosfera escénica, en virtud del trabajo del actor, deviene en una realidad otra o ficcional, mientras que la semiosfera expectatorial permanece inscrita en el cronotopo cotidiano.

Katz, en la génesis del espectáculo, consideró especialmente el rol del público durante el curso de la representación:

Venía preguntándome el lugar que ocuparía el espectador en la obra. No quería presentar una obra a la italiana, donde el espectador está sentado y la obra pudiera suceder sin su presencia. Entonces apareció la idea espiar la intimidad de los personajes, pero un espionaje presente (2013: 20).

El espectáculo *Museo Medea* trabaja sobre esta frontera, promoviendo la integración del universo del actor y del espectador. Para incorporar al público en el texto de la escena, esta dramaturgia reescribe el prólogo, a cargo de la Nodriza en la tragedia de Eurípides, y, a través de la Empleada, asimila la figura del observador dentro de la esfera ficcional. Si en el teatro a la italiana, el espacio del espectador está definido por un principio de realidad, un rol pasivo y un estado cotidiano, frente a la semiosfera escénica, caracterizada por la ficción, la actividad y el artificio, el personaje de la Empleada —ubicado en la frontera semiótica— oficiará como traductor y ambos mundos entrarán en diálogo e intercambio. Recordemos que la frontera, en el planteo de Lotman (1996: 28), no solo separa dos esferas, sino que también las une. La mujer convertirá entonces al espectador en un mirón o *voyeur* de una actuación privada. La dramaturgia busca transformar el espacio teatral-público en hogareño-privado y jugar con el límite entre la ficción y lo real. El museo, como una institución que conserva y exhibe, constituye una manera de explicitar el rol del público como observador durante el espectáculo:

Al pensar cómo justificar dramáticamente la presencia del espectador, aparece la idea de exponer como una pieza de museo la intimidad de estos seres después del abandono del marido. Como no tienen plata, cobran una entrada para ver la vida privada, pero también para ver obras de arte (Katz, 2013: 20).

El texto de *Museo Medea* se construye teniendo en cuenta un código de representación muy arraigado en los hábitos del público contemporáneo: la forma teatral *a la italiana*. Con el propósito de transformar la típica distancia entre escena/sala, el personaje de la Empleada —a lo largo del prólogo— incorpora a los asistentes a la acción del drama, al mismo tiempo que se apropia de su conducta.

En un primer movimiento, el espacio del espectador es homologado al ámbito ficcional de la escena. El personaje y los asistentes operan en las inmediaciones de una casa particular. El edificio arquitectónico real es transformado, por efecto de la ficción, en un domicilio privado, que —por razones económicas— deviene, a su vez, en galería o museo de arte. Como señala la Empleada, el plan consiste en que —tras abonar una entrada— “la gente viene y ve la muestra de los amigos en la casa” (Katz, Medina y

Valenzuela, 2013). En virtud de este planteo, la Empleada se aproxima físicamente al espectador y se ubica en el mismo nivel espacial que él.



Imagen 1. La Empleada, a la derecha, durante la exposición del prólogo, en el mismo nivel espacial que el público. Fotografía de Fulvio Rivero.

Posteriormente, en otra instancia de traducción, el espectador es convocado a la actividad, puesto que ha sido incorporado al ámbito de la escena. El público, ahora dramatizado, esto es, incluido en el drama como espectador de una exposición plástica (fotográfica, escultórica, pictórica, etc., según la muestra efectivamente disponible), debe recorrer las inmediaciones de la casa. La Empleada es la guía del itinerario y conduce al contingente con expresiones del tipo: “hoy hay muestras de fotos”, “vayan para allá que ya los alcanzo”, “vengan por acá, adelante” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). El espectador dramatizado propiamente como público, en cuanto destinatario del drama, “implica una estructura metadramática, alguna forma más o menos rigurosa de teatro dentro del teatro” (García Barrientos, 2001: 179). En el caso de *Museo Medea*, nos encontramos con una actriz (María José Medina) que representa un papel (Empleada Doméstica) que, a su vez, asume otro rol (guía de museo). El observador contempla entonces una especie de segunda representación por parte de la mujer.

Asimismo, este trabajo con la frontera escena/sala exige no sólo traducir el universo del espectador al del actor, sino también el procedimiento inverso: adaptar el lenguaje del actor al del público. Como señala Lotman, “la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (1996: 26). De acuerdo con esta necesidad, la construcción de la Empleada se aleja de una retórica y una corporalidad *teatral*, es decir, artificial o exacerbada, y aproxima su actuación a un registro más cotidiano, en sintonía con la conducta del espectador. Por esta razón, el personaje se organiza fundamentalmente a partir de una dicción sencilla, un gesto cotidiano y un volumen de voz normal: “¿Me escuchan los del fondo? No me da la

garganta. Escuchen” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). Como señala Medina, esta construcción es el resultado de una intensa búsqueda actoral para entablar el esperado vínculo con el espectador: “tenía que encontrar un registro cotidiano, creíble, muy cerquita de mí, que me permitiera salir a la calle, llamar y juntar a la gente, decirle que haga silencio, que apaguen los celulares; tenía que hacer muchas cosas del plano real” (comunicación personal, 2 de julio de 2019).

Este trabajo, que intenta reducir radicalmente la distancia “interpretativa” (García Barrientos, 2001: 186-187) entre el actor y el personaje, para lograr la máxima identificación entre la persona real y la ficticia, inicia un movimiento creativo que despliega en nuevas direcciones la dramaturgia y que interviene en la transformación del material clásico situado en la base de estímulos. Recuerda Medina al respecto: “yo me empecé a dar libertad en relación con la introducción de la Empleada, empecé a improvisar y a armar el monólogo” (comunicación personal, 2 de julio de 2019). La actriz entonces comienza a reelaborar el esquema que había armado Katz y que organizaba la acción (física y verbal) de la Empleada a partir de fragmentos recuperados del prólogo de Eurípides. Medina, como cocreadora del espectáculo, practica un incesante trabajo de improvisación y reordenamiento que transforman en gran medida la entidad del hipotexto clásico griego. La Tabla 1, como ejemplo de este proceso, compara la descripción de la Señora (Medea) proferida por la Empleada (Nodriza) en cada instancia semiótica de traducción:

<i>Medea</i> (traducción al español)	<i>Museo Medea</i> (bosquejo dramático preliminar)	<i>Museo Medea</i> (registro escrito definitivo)
<p>Su alma es violenta y no soportará el ultraje. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado. (Eurípides, 1991: 214)</p> <p>La he visto mirar [...] con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien. ¡Que, al menos, cause mal a sus enemigos y no a sus amigos! (Eurípides, 1991: 217)</p>	<p>Tiene un carácter violento y me dan miedo sus intenciones, porque no soporta que la maltraten. La conozco. Me da miedo que se lastime el hígado con una espada afilada o que provoque una desdicha peor. Es violenta. Tiene los ojos de un toro furioso, como si meditara algo. No se va a calmar sin descargarse sobre alguien. ¡Esperemos que sea sobre un enemigo, y no sobre un amigo! (Katz, 2012: 1)</p>	<p>Ella es muy violenta. Tiene la mirada como de un toro furioso, como si estuviera pensando algo malo. Y a mí me dan mucho miedo sus intenciones, me da miedo que agarre un chuchillo y se lo clave en el hígado, y a veces digo: “No, no va a hacer algo así”. Y otras veces digo: “Sí, sí lo va a hacer o va a hacer algo peor”. Pero ¿saben qué? Yo soy muy creyente y de noche cuando charlo con Dios yo le pido que el día en que ella se descargue lo haga contra un enemigo y no contra un amigo. (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7)</p>

Tabla 1. Comparación de las instancias de traducción semiótica

Como se desprende de la tercera columna, el discurso de apertura a cargo de la Empleada gira en torno a una persona excluida del encuentro: la Señora, sujeto que está ausente en esta instancia del intercambio comunicativo. La Empleada entonces ordena el campo visual del espectador con el objetivo de construir una serie de expectativas en torno a la patrona. En el prólogo, la criada primero se coloca a sí misma como objeto de observación y luego va conduciendo la visión del espectador hacia la casa y la exposición artística, recorrido que finalmente concluirá —junto con el prólogo— cuando el público ingrese en el dormitorio de la Señora. A partir de entonces la patrona acaparará por completo la atención de los asistentes. La presentación de la Señora, que la Empleada realiza antes de que el público logre verla en escena, intenta traducir en el sistema de referencias afectivas del espectador —regido por el principio del decoro (moderación, adecuación e inhibición)— el comportamiento de la patrona, caracterizado por la *hýbris* o exceso pasional, propio de la tragedia clásica antigua.

La Empleada en su discurso informa que la Señora ha sido abandonada por su consorte y que sufre en demasía por ello: “El marido de la señora se fue con otra, la abandonó, y ella quedó desarmada y ahora todo el día está encerrada en la habitación y llora, llora, llora” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). Luego, en la misma clave pasional, establece una analogía entre una foto de la exposición y el rostro de la Señora:

Esta foto tiene, si uno la mira, la cara de la señora. La cara de ella. Es como un grito, como que le pasó algo terrible a la señora, muy terrible y quedó así. Es el grito del dolor. Los ojos y las lágrimas me hacen acordar a la mirada de ella. Ella es muy violenta y tiene la mirada como de un toro furioso (Katz, Medina y Valenzuela, 2013).

Estas referencias intentan advertir al espectador sobre la atmósfera afectiva del inminente encuentro con la Señora: “Yo les comento [esto] para que más o menos ustedes vean con lo que se van a encontrar ahí adentro” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013). En esta dirección apunta el comentario de José Luis Valenzuela sobre *Museo Medea*: “lo que se propone esta versión del viejo mito es más bien mostrarnos una mujer de la que podríamos esperar cualquier cosa, incluso que, como desprevenidos espectadores, nos convierta en víctimas de sus impulsos” (2013: 153).

Sin embargo, a pesar de la instalación de esta suerte de alarma sobre los excesos pasionales de la mujer, el trabajo de la Empleada consiste en acercar el drama de la Señora —en apariencia muy distanciado de los hábitos afectivos actuales— a las experiencias vitales del espectador, haciendo hincapié en el tópico del abandono, como acontecimiento compartido: “A quién de los que están acá, por ejemplo, no lo han dejado alguna vez, no le han dicho: ‘No, ya no tengo ganas de estar con vos’. A mucha gente. Pero ella no entiende” (Katz, Medina y Valenzuela, 2013).

El prólogo, en la misma medida en que advierte al espectador sobre un desfasaje pasional, promueve en el conjunto un clima de empatía, que busca —de antemano y sin que aún podamos ver a la Señora— la compasión para valorar su conducta en el marco de una situación adversa. En este sentido, el drama conseguiría actualizar en el nuevo

contexto la función pragmática que reconoce la crítica en el desempeño de la Nodriza eurípidea: buscar “que el público empatizara con Medea al presentarla como la víctima de la falta de Jasón” (Llagüerri Pubill, 2015: 69). Cuando aparece la patrona de *Museo Medea* en escena, cada uno de sus gestos y palabras devienen para el observador, que ya ha recibido una imagen más o menos acabada de ella, en síntomas de abandono, precariedad y sufrimiento. El espectador entonces, aunque pueda reconocer cierta extrañeza en la reacción emocional de la mujer, está habilitado —por efecto del discurso de la Empleada— para percibir como próxima la experiencia planteada (el abandono) y, en función de esta cercanía, puede comprender las formas de sentir (extremas y radicales) de la Señora.

Por último, el discurso de la Empleada ofrece un extenso relato acerca de “la noche en que el señor se fue de la casa” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 7). El prólogo concluye con el descubrimiento de la carta de desalojo, que constituye un equivalente de la noticia sobre el destierro de Medea ofrecida por el Pedagogo (Eurípides, 1991: 216), e inmediatamente cierra con una reformulación de la sentencia de la Nodriza (Eurípides, 1991: 216) atenta al porvenir del ama: “Lamentablemente nuestra desdicha no hace más que empezar. Pero bueno, mejor no vamos a sumar nuevos males al primero. Así que pasen” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 9). El contenido del mensaje será revelado al final del drama y la noticia precipitará la catástrofe.

5. EL RITUAL DE LA SEÑORA

Como señala la crítica académica reciente (Gambon, 2012 y 2014; Delbueno, 2020; Fradinger, 2020), con frecuencia las reescrituras sobre Medea, tales como *Medea de Moquehua* de Luis M. Salvaneschi o *La hechicera* de José L. Alves, receptan la tragedia de Eurípides inclinándose sobre todo por un componente de alteridad asociado a la protagonista, ya sea su faceta mágica o su condición extranjera. Por el contrario, *Museo Medea* olvida este imaginario de otredad y actualiza durante el proceso otro conflicto presentado por el poeta trágico griego: la cuestión del matrimonio como vínculo creador de obligaciones recíprocas. Gambon señala al respecto que la *Medea* de Eurípides “sobreenfatiza la problemática familiar, [...] ahondando en el debate sobre aspectos nodales del matrimonio y articulando en torno al *oikos*⁸ la imagen de una crisis” (2009: 109), “una crisis que nace y se profundiza a partir del quiebre de la reciprocidad debida entre quienes son *philoí*” (2009: 52). La apropiación a cargo de Katz, Medina y Valenzuela recupera en el planteo la disrupción del *oikos*, causada por el abandono del *kýrios* —varón adulto libre, cabeza y garante de la institución familiar— identificable en este caso con el Señor, símil de Jasón. Recordemos que el *oikos*, a través de la institución

⁸ El *oikos*, entendido en su complejidad semántica como *familia* (red de filiaciones) y *casa* (bienes muebles e inmuebles), constituye la unidad social-política-económica básica del imaginario griego antiguo y está fundado en relaciones jerárquicas y obligaciones recíprocas (Gambon, 2009: 27-34).

matrimonial, establecía entre los esposos una red de relaciones jerárquicas y deberes mutuos. *Museo Medea* trabaja especialmente sobre esta trama vincular rota.

En el caso de la Señora, la crisis del espacio doméstico conlleva, en principio, un cuestionamiento a la fidelidad del marido: “Mi marido es el peor de todos. Me lastimó sin que haya recibido de mí ningún mal. Yo que era amada antes, hoy soy despreciada. Encontró a otra mujer. Está enamorado, dicen, y ya no me es fiel. Estoy perdida” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 11-12). Los motivos sentimentales que llevan al Señor a abandonar a la mujer son distintos de los que mueven el comportamiento de Jasón, que —alejado de cualquier tipo de afectividad por la hija de Creonte— procede en términos de “negocios”, es decir, “se apresta con la nueva boda a un acuerdo más ventajoso” (Gambon, 2009: 85-86). El motivo del *amor no correspondido* vuelve a intervenir en la reescritura del material clásico y actualizar, por la vía del afecto, las relaciones del texto antiguo en el nuevo contexto.

La disrupción del *oikos* en la propuesta de *Museo Medea* también va asociada a una preocupación por el futuro económico de la patrona, antes solventado por el cónyuge. El repudio del Señor, en tanto garante del mantenimiento familiar, conduce a la mujer a una situación de extrema vulnerabilidad económica. Como resultado de esta precariedad, el drama nos informa, conforme avanza la acción, que tiene negado el crédito en el negocio del barrio: “el señor del almacén me ha dicho que es la última vez que nos fía” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 14), y que adeuda dinero a la Empleada: “¿Qué sueldo señora? Si no me paga. [...] Hace como un mes que no me paga” (2015: 15). A través de esta contextualización sentimental y económica, que da cuenta de la posición de la mujer en el mundo laboral y la esfera familiar, la fábula del hipotexto trágico adquiere actualidad.

Como señala Gambon, en una afirmación sobre la *Medea* de Eurípides que podemos aplicar a *Museo Medea*, “con el abandono del marido es evidente que el *oikos* ha perdido identidad” (2009: 59) y, por lo tanto, el rol de la esposa, en nuestro caso, la Señora, se desdibuja dentro de la casa. La patrona, ante la imposibilidad de asumir la pérdida del esposo y su destitución en favor de otra mujer, sostiene rituales con el propósito de disimular esa cotidianeidad interrumpida y restituir a través del simulacro la perdida concordia matrimonial. En la obra, luego del recorrido por las inmediaciones de la casa, el público arriba al dormitorio de la Señora y allí accede a la preparación del cumpleaños del consorte. La ceremonia constituye un gesto completamente inútil porque el marido no aparecerá.

La mujer, en paralelo con Medea, carece de vínculos familiares que puedan compensar la soledad producida por el abandono: “Abandonada, a - ban - do - na - da. [...]. Y no tengo ni madre ni hermano ni pariente que me sirva de contención en esta tempestad” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 12). La Señora recupera entonces, en el nuevo planteo dramático, la vulnerabilidad que reconoce la crítica en el personaje de Eurípides: “ella es la corporización de la absoluta marginalidad” (Gambon, 2009: 70). No obstante, a diferencia de la heroína clásica, que alcanza tal desamparo por la traición a su

padre Eetes y el asesinato de su hermano Apsirto, en relación con la patrona de *Museo Medea*, la dramaturgia no especifica las causas de tamaña orfandad, hecho que hace de su soledad una condición esencial y permanente en la caracterización del personaje.

La *hýbris*, como rasgo morfológico en la estructura del héroe trágico, configura el comportamiento y define el accionar de ambas mujeres. Esta tendencia pasional extrema, que podemos identificar en Medea con el sentimiento de ira, en la Señora está definida por una intensa paleta emocional, que oscila entre el amor, el odio, la depresión y la euforia. La Empleada, desde el prólogo, ha advertido al espectador sobre esta conducta exacerbada de la patrona: “Y ella se consume la vida en la habitación. Lloro, lloro, lloro” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 6). En efecto, a lo largo del drama, la Señora asume un comportamiento inestable y contradictorio: busca y rechaza a la Empleada, ignora e interpela al público, arma y desarma los planes de fiesta. Enuncia primero su desgracia: “me quiero morir”, para inmediatamente afirmar lo contrario: “hoy me levanté bien” (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 12-13). En sintonía con este carácter, la resolución actoral, esto es, la composición del personaje adquiere una teatralidad más evidente, es decir, acentúa deliberadamente el artificio, en oposición a la cotidianeidad adoptada por su *partenaire*. En la apreciación de la actriz Guadalupe Valenzuela, encargada de interpretar el papel de la patrona, la actuación trágica exigía adoptar un registro más exagerado e, incluso, melodramático, como plataforma para transitar el complejo devenir emocional del personaje (comunicación personal, 16 de julio de 2019).

No obstante, en *Museo Medea*, la desmesura no deriva en los actos criminales perpetrados por la protagonista de Eurípides. En la tragedia antigua “la heroína, aunque provocada, sin duda alguna, va muy lejos en su respuesta al engaño de su compañero” y las acciones extremas que emprende para concretar su venganza —fundamentalmente, el filicidio— “contribuyen a convertirla en modelo literario nefasto” (Álvarez Espinosa, 2004: 77). La reescritura propuesta por Katz, Medina y Valenzuela inaugura en la cadena de la tradición una diferencia radical en relación con este suceso canonizado por la posteridad. En *Museo Medea*, no existe ninguna referencia a la maternidad de la Señora. El único bien compartido con el marido es la casa y bajo esta consideración —tras anoticiarse del desalojo— la mujer vuelca su ira intentando incendiar la propiedad como venganza:

LA SEÑORA.— Nadie se va a alegrar impunemente de mi dolor. Nadie me va a juzgar de débil e insensible. [...] Voy a desgarrar el corazón de mi marido. Le voy a hacer amargo mi destierro. Ya no puede ser de otra manera. [...]

La señora reaparece tirando combustible de un bidón por toda la habitación y en la cama. La empleada observa. La señora agarra la caja de fósforos (Katz, Medina y Valenzuela, 2015: 21-22).

Este proceder de la Señora ante la afrenta del cónyuge concreta una doble actualización de la tragedia clásica griega: 1) recupera la complejidad semántica del *oikos*, entendido simultáneamente como familia y propiedad, trabajando con la equivalencia

hijos-casa, y 2) sigue, en parte, el *modus operandi* de la venganza de Medea, que —entre otros actos extremos— atenta contra la rival enviándole obsequios envenenados que desatan el fuego y aniquilan el palacio de Creonte (Eurípides, 1991: 253-256). Sin embargo, en la reescritura del colectivo, el modo en que la patrona pretende vengarse carece de la perversidad del personaje ático. El intento de incendio —no se suministran datos de su fracaso o éxito— representa un arrebato coherente con su carácter pasional y la adversidad de la situación. Finalmente, en la serie de innovaciones que despliega esta propuesta, la dramaturgia troca la victoria final de Medea por la derrota absoluta de la Señora. Mientras la protagonista de Eurípides, por efecto del *deus ex machina*, ocupa un espacio de carácter irreal (divino) y alejado del recinto doméstico, la patrona está completamente identificada con el *oikos* y con su inminente destrucción. Esta dramaturgia opta por una sustitución del bien sacrificado, que atenúa el carácter del acto. En un nuevo movimiento de transvalorización, la Señora adquiere un estatuto más favorable, que impugna el estereotipo forjado alrededor de Medea por la tradición seguidora de Eurípides.

Esta diferencia que inaugura el trabajo respecto de la tradición suscitó una polémica sobre el estatuto hipertextual del espectáculo, hasta el punto de negarle el vínculo propuesto o reprocharle la expectativa generada en relación con la tragedia de Eurípides. Citamos, como ejemplo, el comentario realizado por Héctor Puyo, en el marco de la 28° Fiesta Nacional del Teatro: “La obra *Museo Medea* [...] poco tiene que ver con el texto de Eurípides [...], elude casi toda referencia al clásico griego y cuenta la historia de una mujer poderosa, abandonada por su marido” (2013: s. p.). En el mismo sentido, apunta la lectura de Matteo Bonfitto en el marco del 26° Festival Internacional de Teatro Universitario de Blumenau (Brasil):

No mito original, considerando as suas várias versões, somos colocados diante de um ser visceral, uma feiticeira com poderes mágicos e capaz de tudo para obter o que deseja, que despedaça o próprio irmão para conseguir fugir do pai com Jasão, que em seguida mata com um veneno a futura esposa de Jasão e por fim mata os próprios filhos, tidos com ele, para que ele experimente a dor que sentiu.

Como perceber os rastros desse ser devastador e visceral no espetáculo? A escolha pela situação da carta e da perda da casa nesse sentido parece reduzir ainda mais as tensões que poderiam ser mantidas no esforço dessa transposição (2013: 1-2).

En la opinión de Bonfitto y Puyo, basados en el estereotipo de feminidad negativo construido por Eurípides, la conexión con Medea solo puede considerarse a partir de la conservación de los rasgos de alteridad (hechicería, extranjería, etc.) y el accionar destructivo (asesinato del hermano, de la rival y, sobre todo, de los hijos). Estas lecturas desestiman otras posibilidades del hipotexto actualizados en *Museo Medea*, tales como la problemática del matrimonio, la filiación señora-criada o el deseo de venganza, independientemente de los actos que este furor conlleve.

En términos de Miranda Cancela, esta distancia respecto del hipotexto clásico griego se produce “no como negación de Eurípides, sino como reacción más bien contra el canon

establecido por la tradición europea dentro de las expectativas del público y la crítica” (2005: 87). En el caso de *Museo Medea*, esta transformación está determinada por el devenir del trabajo colectivo y la libertad del procedimiento creativo, desinteresado por la letra del hipotexto y concentrado en los desafíos de la escena. Guadalupe Valenzuela, en la entrevista realizada, advierte: “el peso de la tragedia se fue corriendo del proceso y el trabajo fue centrándose en la historia de estas dos mujeres que se quedan solas” (comunicación personal, 16 de julio de 2019). La obra de Eurípides en esta práctica no constituye un *modelo* a imitar y respetar, sino que, por el contrario, es reducida a una consideración puramente *material*, en calidad de estímulo o disparador textual para la creación.

6. CONCLUSIONES

Museo Medea revela el singular y complejo funcionamiento de la cultura de la Antigüedad clásica en la esfera escénica reciente. El espectáculo se inscribe en la tradición a partir de la actualización y apropiación de la tragedia de Eurípides.

La productividad deriva de una especial inclinación semántica: una lectura del conflicto en clave amorosa y la selección del abandono como tópico. No obstante, el trabajo se desinteresa por la letra y evita una reproducción de la fábula. Por esta vía, el hipotexto pierde entidad y subsiste en motivos generales o en alusiones de detalle. Lo clásico, aun cuando pueda constituir un estímulo relevante, funciona como un material, es decir, como un disparador o puntapié inicial, que la nueva creación consigue absorber, transformar y disolver en el espectáculo final.

Los hacedores de *Museo Medea* se alejan de los temas canónicos y explotan aspectos olvidados de la tragedia, como la crisis de la institución matrimonial o la ruptura del espacio doméstico. De acuerdo con esto, el hipotexto clásico experimenta en el proceso una transformación integral y profunda: cambios de identidad, de contexto y de valores en el tratamiento de los personajes y los espacios.

La reescritura también está condicionada por la búsqueda de una nueva forma de relación con el público. En este marco, la Empleada modifica la habitual distancia entre escena/sala e integra en la ficción al espectador, que es dramatizado como observador y convocado a la actividad. Esta mediación condiciona al público para empatizar posteriormente con la desmesura de la Señora, símil de Medea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ ESPINOSA, N. (2004). “Medea, la mujer transgresora de la Cólquide”. *Kañina* 28.2, 75-86. Disponible en línea: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/download/4723/4537/> [18/01/2023].

- BONFITTO, M. (2013). “*Museo Medea*”. Blumenau, Brasil: Manuscrito inédito.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1988). “Público, privado, íntimo”. *El País*, s. p. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1988/08/01/opinion/586389610_850215.html [18/01/2023].
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, V. Viviescas (trad.). Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas Paso de Gato.
- DELBUENO, M. S. (2020). *Medea en obras argentinas contemporáneas. Violencia y territorio en la argentinización de un mito*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1874/te.1874.pdf> [18/01/2023].
- DUBATTI, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- EURÍPIDES (1991). *Tragedias I*, A. Medina González y J. A. López Férez (trads.). Madrid: Gredos.
- FRADINGER, M. (2020). “Medea in Argentina”. En *Brill’s Companion to Euripides*, vol. 2. A. Markantonatos (ed.), 1109-1133. Leiden / Boston: Brill.
- GAMBON, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- ____ (2012). “Acerca de los imaginarios trágicos de alteridad y su pervivencia en el teatro argentino actual: Antígona(s) y Medea(s)”. En *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, A. López, A. Pociña y M. F. Silva (coords.), 217-226. Coímbra: Universidade de Coímbra.
- ____ (2014). “Nuestras y ‘otras’. Mujeres trágicas en el teatro argentino actual”. *Aletria* 24.1, 109-122. Disponible en línea: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.1.109-122> [18/01/2023].
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA JURADO, F. (2015). “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”. En *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy*, J. Vela Tejada, J. F. Fraile Vicente y C. Sánchez Mañas (eds.), 69-109. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- GENET, J. (2007). *El balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*, L. Moreau-Arrabal (trad.). Buenos Aires: Losada.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto, (trad.). Madrid: Taurus.
- GRIMM, G. (1993). “Campos especiales de la historia de la recepción”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, D. Rall (comp.), 291-311. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- IRAZÁBAL, F. (2009). “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero* 23, 6-8.
- KATZ, G. (2012). *Museo Medea* [bosquejo dramático inicial]. Tucumán: Manuscrito inédito.

- ____ (2013). “Cuando la mentira es la verdad”. *Revista Picadero* 31, 20-21.
- KATZ, G.; MEDINA, M. J. Y VALENZUELA, G. (2013). *Museo Medea* [audiovisual]. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=asQnLAvO85U> [18/10/2019]
- ____ (2015). *Museo Medea*. Buenos Aires: Inteatro.
- LÁBATTE, B. (2017). *Racionalidad técnica y cuerpo danzante*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- LLAGÜERRI PUBILL, N. (2015). *Nodrizas de tragedia. Mujeres al servicio del teatro griego*. Valencia: JPM Ediciones.
- LOTMAN, I. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, D. Navarro (trad.). Madrid: Frónesis / Cátedra / Universitat de Valencia.
- ____ (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, D. Navarro (trad.). Madrid: Frónesis / Cátedra / Universitat de Valencia.
- MIRANDA CANCELA, E. (2005). “Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo”. *La ventana* 22, 69-90. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202326> [18/01/2023].
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro*, J. Melendres (trad.). Barcelona: Paidós.
- POCIÑA, A. (2002). “El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca”. En *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. López y A. Pociña (eds.), vol. I, 233-254. Granada: Universidad de Granada.
- PUYO, H. (2013). “Una Medea ausente pero valiosa en la Fiesta Nacional del Teatro”. *El comercial*, 15 de mayo de, s. p.
- SURGERS, A. (2004). *Escenografías del teatro occidental*, M. Arnoux (trad.). Buenos Aires: Artes del Sur.
- URDAPILLETA, A. (2008). *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VALENZUELA, J. L. (2013). *Hacia un teatro situado. Escenas en el noroeste argentino II*. Jujuy: Instituto Nacional del Teatro.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 18/01/2023

Fecha de aceptación: 02/10/2023