



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MAESTRÍA EN ARTES

PRIMERA EDICIÓN

MEDEA, AYER Y HOY

Reescritura desde el campo visual

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE MAGISTER EN ARTES,
MENCIÓN: DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA (MSc).**

AUTORA: LORETO BURGUEÑO ALCALDE, ACT. LCDA.

DIRECTORA: CECILIA SUÁREZ MORENO, PROF. LCDA., PhD(c)

Cuenca, diciembre 2012



RESUMEN

Esta investigación se basa en la problemática de cómo humanizar a un personaje de la tragedia griega. Para esto, se bordea al personaje desde sus distintas capas teóricas y se experimenta en cuanto a cuál sería la materialidad idónea para presentar a este personaje como alguien que habita entre nosotros, de tal manera que se pueda establecer un diálogo simple entre este personaje, Medea, y la sociedad.

Esta investigación plantea la alternativa de, en un futuro próximo, continuar el mismo ejercicio pero con otros personajes teatrales que han sufrido esta especie de sacralización que se inmiscuye entre el espectador y la obra e impide que se piense que este personaje del ayer puede ser un personaje creado hoy.



Tabla de contenido.

1 CAPÍTULO I LINEAMIENTOS.	1
1.1 Introducción.	2
1.2 Campos.	3
1.3 Problema, tema, área, alcances, límites.	4
1.4 Estado del problema.	5
1.4.1 Presentación del problema.	6
1.4.2 Planteamiento del problema.	6
1.4.3 Justificación y relevancia.	7
1.4.4 Utilidad, importancia y pertinencia.	8
1.5 Preguntas de investigación.	8
1.6 Objetivos de la investigación.	9
1.6.1 Objetivo General.	9
1.6.2 Objetivos Específicos.	9
2 CAPÍTULO II LA TRAGEDIA.	11
2.1 Origen de la tragedia.	13
2.2 Partes de la tragedia.	14
2.2.1 Partes constitutivas.	15
2.2.2 El mito (argumento) está compuesto de tres partes.	16



2.2.3 Partes cuantitativas o secciones de la tragedia.	16
2.3 La tragedia en la contemporaneidad.	19
3 CAPÍTULO III EL MITO DE MEDEA.	21
3.1 Genealogía.	23
3.2 El mito en sí.	24
3.3 El mito genera vacíos que el espectador debe repletar para comprender la historia.	26
4 CAPÍTULO IV MEDEA HOY.	29
4.1 ¿Cómo este carácter sigue apareciendo XXV siglos después de que Eurípides escribe Medea?	30
4.2 Recopilación del testimonio de Jeanette Hernández Castro.	31
4.3 Lo siniestro (Unheimlich).	39
5 CAPÍTULO V LA OBRA.	43
5.1 Cuando el Espacio Escénico se transforma en Espacio Escultórico.	48
5.2 Referentes visuales y teórico escénicos.	51
5.2.1 Oleg Kulik.	51



5.2.2 Antonin Artaud.	55
5.3 Texto dramático: La casa de Medea.	59
5.4 Proyecto.	70
5.4.1 Detalles y especificaciones constructivas.	77
5.4.2 Registro fotográfico del montaje y la obra.	84
6 CAPÍTULO VI CONCLUSIONES.	95
7 BIBLIOGRAFÍA.	97
8 ANEXOS CD.	101



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Loreto Burgueño, autor de la tesis "MEDEA, AYER Y HOY. Reescritura desde el campo visual", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 30 de Enero del 2013

Loreto Burgueño.
0106521727



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Loreto Burgueño, autor de la tesis "MEDEA, AYER Y HOY. Reescritura desde el campo visual", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Artes Mención: Pintura, Dibujo y Escultura. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 30 de Enero del 2013

Loreto Burgueño A.
0106521727



DECLARACIÓN

Yo, LORETO BURGUEÑO ALCALDE, declaro bajo juramento que el trabajo aquí descrito es de mi autoría; que no ha sido previamente presentado para ningún grado o calificación profesional; y que he consultado las referencias bibliográficas que se incluyen en este documento.

A través de la presente declaración cedo mis derechos de propiedad intelectual correspondientes a este trabajo, a la Universidad de Cuenca, según lo establecido por la Ley de Propiedad Intelectual, por su Reglamento y por la normatividad institucional vigente.

Autor: LORETO BURGUEÑO ALCALDE

C.I.:0106521727



CERTIFICACIÓN

Certifico que el siguiente trabajo fue desarrollado por LORETO BURGUEÑO ALCALDE, bajo mi supervisión.

CECILIA SUÁREZ MORENO,
DIRECTORA DE LA TESIS.



Para my love



AGRADECIMIENTOS:

A Pablo Rivera Mesa, escultor, por haberme enseñado que las materialidades van emergiendo, son el resultado, de las necesidades de cada proyecto.



**ABSTRACT**

This work deals about how to bring to live a character from greek's tragedy, toward this was necessary to look in to this person in their different teoric levels so was necessary to experiment in the material sorrounding, to discover the human in a real enviroment stablishing a relationships between the character, Medea and the society.

In another hand, we work an alternative look to the future to continue in the same practice with another theater characters who are included in the same sacred position, fact that denies the conception of the characters like a real persons whom could live in our time in our society.



CAPÍTULO I LINEAMIENTOS.



1.1 Introducción.

Desde hace muchos años comienzo a realizar estudios sobre la tragedia griega, en especial las Tebaidas. Este cuerpo de obra que utiliza como eje central la tragedia griega, donde en un comienzo solo pretendía llevar a escena Edipo, pero luego al enfrentarme al drama de Antígona, inevitablemente comencé a comprender algunos gestos de ese personaje trágico como míos y fue entonces cuando esos cruces con mi biografía comenzaron a hacer de mis tragedias algo más humano, más relacionado con la actualidad, en el sentido de que la humanidad del personaje trágico sigue existiendo muchos siglos después, lo que podría llegar a confirmar en algún momento que esos personajes siempre han seguido existiendo, encarnados en personas de otras épocas con otros nombres. También en algún momento será quizás posible confirmar que los sistemas de relaciones siguen siendo los mismos y que eso da lugar a la reaparición de estos personajes y, por lo tanto, permite seguir poniéndolos en escena cautivando al público desde el reconocimiento.

Sin embargo, el hecho de que el personaje trágico siga reapareciendo en distintas épocas no significa que deba seguir siendo representado de la misma manera, porque las formas en que se expresa la realidad van cambiando, evolucionando, como es un claro ejemplo la historia del arte: grabado, pintura, fotografía, cine, cine 3D. Y eso es por el momento, porque obviamente esa evolución continuará, pero es difícil pensar en transformaciones de las artes escénicas con los conceptos que viene acarreando desde sus orígenes; parece ser que mientras estemos atados al tema de la “representación” esto no tendrá salidas posibles, porque cada día que pasa la realidad del cine y las artes visuales logran hacer que el espectador tenga una experiencia cada vez más real, a diferencia del teatro que continúa tratando de hacer creer que el actor es el personaje al que encarna. Brecht ya puso en jaque ese paradigma, pero el teatro se quedó en ese punto de quiebre.



Humanizar a los personajes es algo necesario; es indispensable hacer desaparecer toda la carga histórica y teórica de los personajes de la tragedia para poder comprenderlos, no solo entenderlos que es lo que se ha hecho hasta ahora.

1.2 Campos.

TEATRO

Tragedia griega

Antonin Artaud

(La Crueldad)

Bertolt Brecht (Dispositivos)

Heiner Müller

FILOSOFÍA

Postestructuralismo francés:

Foucault, Derrida, Deleuze,

Barthes.

Sören Kierkegaard (La

tragedia).

MEDEA

ARTES PLÁSTICAS

Tadeusz Kantor

(Performatividad)

Personaje-Objeto.

El espacio escultórico

Delacroix

PSICOANÁLISIS

El síndrome de Medea.

El vacío

Sigmund Freud

Jacques Lacan



1.3 Problema, tema, área, alcances y límites.

¿Cómo sería Medea ahora?

Desde aquí parte el viaje teórico en torno a este personaje de la mitología griega. Comenzamos con “Medea” de Eurípides, haciendo de él, el texto base porque en él no solo encontramos la tragedia, sino que además nos cuenta un poco sobre la biografía de Medea, lo que nos conduce hacia la genealogía del personaje y para eso está “la teogonía” de Hesíodo que enseña sobre las familias en la mitología griega.

Este personaje será comprendido como intrínsecamente trágico, por lo tanto, seguiremos el viaje hacia Nietzsche, Kierkegaard y Aristóteles con sus escritos “Sobre la tragedia”, “De la tragedia” y la “Poética”, respectivamente para comprender la tragedia a nivel de estructura, y así poder mirar a Medea desde ese lugar menos biográfico. Esto va en conjunto y de la mano con la teoría deleuziana y con el psicoanálisis lacaniano sobre el vacío (en la mujer). Comenzamos a observar a este personaje como un objeto de estudio, del cual tenemos que extraer una estructura, y aquí veremos en qué pensaba Medea cuando mató a sus hijos para vengarse del padre de ellos. Llenaremos los vacíos que arroja la tragedia de Eurípides, porque todo sucede siempre fuera de escena, todos los grandes actos de esta tragedia nos los cuenta un mensajero o narrador, pero lo que hoy nos interesa son precisamente esos actos horribles: traerlos hacia el frente, es decir, lo que en la tragedia sucede extra escena lo comprendemos como lo que sucede en lo privado (dentro de la casa) y lo que la tragedia muestra en sus episodios es lo público, porque sucede frente al pueblo y aquí trabajaremos en todo aquello que queda remitido al ámbito de lo privado que finalmente son vacíos que dejan los autores para que el espectador se imagine pero que en realidad son los verdaderos actos.



Pasaremos la contemporaneidad con el testimonio o caso de una mujer que haya asesinado a sus hijos para vengarse del padre de ellos. Trabajaremos con uno, principalmente, “El crimen de los hermanos Rojo”, una mujer que descubre que el marido la engaña con una cantante de rancheras y para vengarse del marido toma un martillo y da muerte a un hijo y al segundo lo deja con severas secuelas mentales. Esto sucede en Chile, el año 2008.

1.4 Estado del Problema o Cuestión.

Medea es una figura trágica que se escabulle de los análisis, entonces solo aparece una posible manera de acercarse y es a través del rodeo. Entonces, debemos alejarnos para comenzar esta acción de rodear: desde el mito griego, desde el análisis filosófico del personaje trágico, desde el testimonio de una Medea de ahora, desde la plena autoría de un texto llamado Medea/Mujer/Madre y finalmente desde un desplazamiento absolutamente visual que parte desde la territorialidad (dónde habita). Esta será la manera particular de abordar la cuestión, que con anterioridad ha sido abordada de distintas maneras ejemplares, que son referente directo:

- 1.- Heiner Müller: (alemán) escribe un texto basado en Medea que él nombra: Medea material, donde desarrolla la escena en que Jasón y Medea desenlazan el conflicto.
- 2.- Pier Paolo Pasolini: (italiano, director de cine) realiza una película prácticamente muda, que muestra la vida y los ritos de esta pareja, es protagonizada por María Callas.
- 3.- Eugene Delacroix: (pintor) pinta una escena de Medea escondiendo a sus dos hijos.



TEMA: “MEDEA AYER Y HOY. Reescritura desde el campo visual”

PALABRAS CLAVE: Medea, tragedia griega, postestructuralismo, espacio escultórico-puesta en escena.

1.4.1 Presentación del Problema.

Sin duda, lo que más atrae en Medea es el placer de la posibilidad, ¿y si fuera cierto, cómo sería? Pero, para saber como sería, debemos primero entender cómo es, es decir, cómo fue, para luego reconocerla en el hoy, y la reconoceremos diseminadamente a través de los temas más relevantes para esta reflexión visual: extranjería, madre-mujer, parricidio-infanticidio, traición (por dinero). Hasta el momento, Medea se ha teorizado desde la filosofía, desde el psicoanálisis y ha sido reflexionado desde el teatro, pero aquí proponemos mezclar estos ámbitos a partir de un tejido que generará una trama interdisciplinar.

1.4.2 Planteamiento del Problema.

Medea, como todo mito griego, ha practicado la intermitencia de su tema dentro de la historia. El problema: Una mujer que mata a sus hijos para crear un eterno vacío en su marido.

Históricamente, ha sido abordado de tres maneras:



A) El Mito: el primero en llevar este mito al teatro fue Eurípides en el año 431 a. C. Y luego, en la modernidad, aparecen un sin fin de reescrituras de este mito. Este ámbito está comprendido dentro de los argumentos dramáticos.

B) Psicología: es la rama psicoanalítica la que primero aborda este problema con Lacan, que analiza la relación entre Medea y su esposo, Jasón. Ya, en el siglo XXI, comienza a salir en la prensa el “Síndrome de Medea”, son las mujeres que matan a sus hijos para vengarse del padre.

C) Testimonio: como continuación de la mirada de la psicología comenzamos a tener acceso al testimonio de Medeas de hoy, mujeres-esposas que declaran o simplemente son acusadas de haber asesinado a sus hijos, siempre bajo la premisa de que fueron maltratadas de alguna manera por sus esposos, lo que las llevó a vengarse a través de los hijos.

1.4.3 Justificación y Relevancia.

Las artes en la contemporaneidad están constantemente mirando los orígenes, aquello que ya conozco, esa línea de pensamiento que opina que ya todo se inventó, entonces realizan ejercicios, experimentaciones usando y abusando de lo conocido porque el goce se encuentra en el acto de re-conocer y reconocerse en aquello que siempre supe que existía, pero sobre lo que jamás me cuestioné. Lo que interesa es la lectura que cada individuo realiza sobre determinado objeto de arte, porque estamos en la época del testimonio, donde no nos interesa la historia global sino la del individuo puesto en situación. Nos interesa cómo vive, cómo actúa y cómo acciona determinadas opiniones.



Aquí yace la necesidad de experimentar con respecto a Medea, y para esto la leemos desde distintos puntos, para poder entregar la información necesaria de tal manera que sea leída desde el aquí y el ahora. La relevancia del proyecto, por lo tanto, radica en la entrega de herramientas para una ética y estética en torno a quién es Medea.

La obra se erige desde una plataforma teórica que de manera paulatina, como consecuencia, va adquiriendo una materialidad . Se concibe desde la teoría hasta la visualidad para “La Escena” que en este caso es un espacio escultórico llamado “La casa de Medea”.

1.4.4 Utilidad, Importancia, y Pertinencia.

En una ciudad que acoge y da lugar a una bienal de arte, que está constantemente recibiendo influencia práctica y teórica del resto del mundo, se hace absolutamente natural que se dé lugar a un ejercicio que retorne a los orígenes para poder comprenderlos desde este presente, porque pensamos desde la lectura y relectura, pensamos desde el ejercicio sin la urgencia de una explicación acabada, sin la necesidad de resolver.

1.5 Preguntas de investigación.

Medea emerge ante la sociedad como el resultado de una trama, confeccionada con hilos: teóricos, visuales, psicoanalíticos, testimoniales, filosóficos y mitológicos ante todo.



¿Qué es lo que no se dice y no se ha dicho con respecto a Medea?

¿Qué sucede con Medea, cuando no la vemos?

¿Cuáles son los cambios que experimenta Medea con el paso de los siglos?

¿Cómo sería Medea vista por el psicoanálisis freudiano?

1.6 Objetivos de la investigación.

1.6.1 Objetivo General.

Observar a Medea desde distintas plataformas; rodearla para reflexionar en torno a ella. Vamos a leerla desde distintas creencias y dogmas para darle materialidad, finalmente, en una obra instalativa o escultórica que permita comprenderla desde la actualidad.

1.6.2 Objetivos Específicos.

-Bordear los cruces teóricos que ayudarán a tejer una trama contemporánea de Medea, desde la investigación histórica y psicoanalítica para realizar un análisis de cómo Medea ha existido de manera intermitente en la sociedad.



- Realizar un desplazamiento hacia las materialidades posibles de este personaje, partiendo de la teoría generada hasta llegar a la realización plástica y visual.
- Conectar los conceptos de Espacio Escultórico y Espacio Escénico para generar una amplia gama de posibilidades espaciales y habitables en el teatro.
- Desplazar el teatro hacia el campo visual y teórico, para poder generar una distancia que fomente la crítica y la experimentación en torno a la expansión de la teatralidad.



CAPÍTULO II LA TRAGEDIA.



“La tragedia es la imitación de una acción seria, completa, de cierta extensión y que, por medio de la compasión o del dolor, depura estas mismas u otras análogas pasiones del ánimo”.

Lessing.



2.1 Origen de la tragedia.

En la Grecia antigua, se descubre uno de los géneros dramáticos más importantes para el teatro, estamos hablando de la tragedia griega (o drama) que tiene su origen en la poesía, que está basada en la imitación, en el placer experimentado en ella y en el instinto de armonía. Aquí nos referiremos a la imitación de las acciones de los hombres¹, ya que esas acciones son las que lo conforman y hablan de él; más que sus palabras son los hechos. Estas acciones podían ser de dos tipos y es por esto que Aristóteles clasificaba la poesía en dos grupos dependiendo de las características de sus autores, ya que unos escribían argumentos de hombres nobles y otros de hombres comunes, los clasifica en:

- A) “Autores elevados” que generan argumentos donde hay hombres que llevan a cabo acciones nobles, por lo tanto son hombres de bien. Este grupo de autores generalmente se asociaba a la composición de himnos que hablaban de hombres reconocidos por la sociedad, personajes famosos.

- B) Por otro lado, estaban los “Autores triviales” que componían argumentos, mitos, presentaban acciones de hombres comunes, vulgares. De este grupo de autores aparecen las llamadas sátiras y sarcasmos.

¹ El concepto de imitación ha ido variando a lo largo de la historia del teatro, por lo que es muy importante dejar en claro que, si bien la palabra imitación podría referirnos a una copia en el teatro naturalista y realista, eso no se aplica al concepto aristotélico donde quiere decir que uno hace el ejercicio de imitar las acciones que otra persona realiza, no su apariencia exterior sino sus actos que son los que finalmente le condenan ante la sociedad.



De los “Autores triviales” sale toda una rama de poetas que son llamados Poetas épicos, mientras que los “Autores elevados” serán llamados Poetas trágicos.²

Nosotros continuaremos por la rama de los Poetas trágicos, cuyos mitos están constituidos por acciones de hombres nobles reconocidos por la sociedad. La Poesía solo contaba con un personaje y el coro, pero eso se va modificando con los autores de la tragedia. Según cuenta Aristóteles³, Esquilo introdujo un segundo actor y disminuyó la importancia del coro, lo que provocaba que el drama fuera conducido a través del diálogo. Luego, Aristóteles agrega que, años más tarde, Sófocles suma un tercer actor y suprime el lenguaje coloquial que existía en las escenas, pero sobre todo es necesario tener en cuenta, el aporte de Sófocles es que él introduce la escenografía en este género a través de telones y una gran maquinaria teatral que en esos tiempos asombraba al espectador al punto de llegar a conmovirlo.⁴

2.2 Las partes de la tragedia.

Aristóteles, en su *Poética*, define y caracteriza las partes que componen la tragedia en su nivel escritural. Estas partes ayudan a comprender de mejor manera la estructura de este género por lo que a continuación procederemos a describirlas.

² ARISTOTELES, *Poética*; Editorial Quadrata, Buenos Aires , 2004

³ En su *Poética*, que es el libro donde devela la estructura y evolución de este género.

⁴ *Ibíd.*



2.2.1 “Partes constitutivas”:⁵

El mito: es el orden particular (comienzo, medio y fin) que se da a los sucesos dentro de la obra; según el autor esto es lo más importante en la tragedia.

El carácter: se refiere a los fines morales que tiene cada personaje y cómo este debería actuar.

La dicción: se refiere al trabajo fonético, gesticulación, que debe realizar cada actor para ejercer una diferencia fonatoria con los otros personajes.

El pensamiento: cuando se muestra en escena que una decisión es tomada se deja entrever que existe la posibilidad de tomar una decisión u otra.

El espectáculo: es la escenografía, pero Aristóteles agrega que es, además, una “atracción emocional”.

El canto: los actores deben generar una tesitura distintiva con respecto a los otros, para así diferenciarse de una manera importante teniendo en cuenta la armonía en la que se instala.

⁵ Este grupo de definiciones han sido extraídas de la Poética de ARISTÓTELES.



2.2.2 El mito (argumento) está compuesto de tres partes:

La peripecia o cambio de fortuna sucede cuando la acción experimenta un cambio radical, es decir, cuando la historia gira en sentido opuesto al que venía desarrollándose.

El anagnórisis o reconocimiento, es el momento en que el personaje se da cuenta de algo, pasando de la ignorancia de los hechos al conocimiento de lo que en verdad sucede.

La escena del sufrimiento (Aristóteles pone este último punto como un agregado) es cuando el personaje lleva a cabo una acción destructiva que tiene como consecuencia fatalidades como la muerte en escena, agonías etc.

2.2.3 Partes cuantitativas o secciones de la tragedia.

Coro: representa la opinión del pueblo, o de un sector determinado. Entra luego del prólogo y se queda en escena durante toda la obra opinando en determinados momentos a través de diálogos con los personajes o diálogos que suceden dentro del mismo coro. El coro se clasifica en dos estados:

A) Párodos, cuando se encuentra en movimiento. Ya sea cuando entra a escena o cuando se mueve dentro de la escena para dirigirse a un personaje.



B) Stásimon, es el coro en su estado estático realizando entonaciones a muchas voces.

Prólogo: es la parte inicial de la tragedia, donde se instalan los antecedentes del suceso, de esta manera queda establecido el problema ante el espectador. La duración es relativamente corta ya que termina cuando el coro hace su entrada (párodos). A continuación pondremos como ejemplo un fragmento del prólogo de Medea, tragedia de Eurípides:

“El pedagogo: Oí casualmente (fingiendo no escucharlo, y acercándome al juego de los dados, junto a la fuente sagrada de Pirene, en donde se reúnen muchos ancianos) que Creonte, señor de esta tierra, había decretado que los hijos y la madre la dejasen. No sé si ese rumor es o no cierto; yo quisiera que no lo fuese.

La nodriza: ¿Y consentirá Jasón que sufran tan pena sus hijos, aunque no ame a la madre?

El pedagogo: Los nuevos amores triunfan de los antiguos, y Creonte no es amigo de la familia de Medea.

La nodriza: Perdidos somos si a mal antiguo se añade el que anuncias, cuando aún no hemos apurado el primero.

El pedagogo: Pero tranquilízate (porque no conviene que lo sepa nuestra dueña), y calla la noticia.”⁶

Episodio: se asemeja a lo que en la contemporaneidad es la escena, pero el episodio tiene la característica de situarse entre los cantos del coro, es decir: canto del coro, episodio, canto del coro. En el episodio, hay diálogos o monólogos donde uno puede ver las acciones de los personajes y deducir sus pensamientos y maneras de obrar.

⁶ EURÍPIDES. Medea. Editores mexicanos unidos, México, 1995; pg. 13.



Commos: significa lamentación fúnebre y “*es una lamentación que se interpreta en forma conjunta por el coro y los actores*”⁷. Esto era utilizado generalmente por Eurípides, a continuación citaremos un ejemplo extraído de Medea, tragedia de este autor:

“Jasón: Mujeres que rodeáis este palacio, ¿está en él esa Medea, que ha cometido tantos horrores? Menester es que se esconda en los abismos de la tierra, o que, cual ave se lance a las aéreas regiones, para que no pague la pena que merece por su delito contra la real familia. ¿Cree acaso, después de dar muerte a los soberanos de esta región, que podrá escaparse impune? Pero no tanto vengo por ella como por mis hijos; castíguenla los que han sufrido esos males. Mi objeto es salvar la vida de mis hijos, no se venguen en ellos los parientes de Creonte, en represalias de la nefanda maldad que ha cometido su madre.”

El coro: ¡Oh infeliz Jasón! Aun ignoras, sin duda, las desdichas que te aguardan; a no ser así, no hablaras como hablas.

Jasón: ¿Qué hay? ¿Quiere matarme también?

El coro: Tus hijos han muerto a manos de su madre.

Jasón: ¿En dónde los ha asesinado? ¿Dentro o fuera del palacio?

El coro: Abre las puertas y los verás muertos.

*Jasón: Abrid cuanto antes las puertas, servidores; quitad las barras para que contemple dos males a un tiempo y vea a mis hijos muertos, y para que los vengue y muera también a mis manos.”*⁸

Éxodo: es la parte final de la obra, aquí pueden participar personajes y coro pero después de esto no hay nada. Aquí queda estipulado el castigo que recibirá el personaje por parte de los dioses y se nos mostrará la enseñanza o moraleja que debemos sacar de las acciones del personaje trágico (héroe).

“Medea: ¿Qué dios, qué divinidad podrá escucharte, cuando eres perjuro y traidor a quienes te dieron hospitalidad?

Jasón: ¡Fuera, fuera de aquí, malvada, asesina de tus hijos!

Medea: Vete al palacio y entierra a tu esposa.

Jasón: Allá voy, huérfano de mis oídos.”

⁷ Ibíd.

⁸ Ibíd., pág. 39



Medea: Aún no has gemido bastante; la vejez te aguarda.

Jasón: ¡Oh, hijos muy amados!

Medea: De su madre, no de ti.

Jasón: Y sin embargo, los mataste.

Medea: Para ofenderte.

Jasón: ¡Ay de mi, desventurado! Sólo deseo besar a mis hijos queridos.

Medea: Ahora los llamas, ahora deseas verlos, y antes los rechazabas.

Jasón: Concédeme, por los dioses, que toque siquiera sus infantiles cuerpos .

Medea: No; vanos son tus ruegos.

Jasón: ¿Oyes, Zeus, cómo desoyen mis súplicas? ¿Ves lo que sufro de esta execrable leona, asesina de sus hijos? Pero en cuanto pueda y me sea lícito, me lamentaré así y daré gritos, poniendo a los dioses por testigos de que me prohíbes tocar y sepultar los cadáveres de mis hijos que mataste: ¡ojalá que nunca los viese, si habían de perecer en tus manos!

El coro: Zeus, desde el Olimpo, gobierna al mundo, y muchas veces hacen los dioses lo que no se espera, y lo que se aguarda no sucede, y el cielo da a los negocios humanos fin no pensado. Así ha acontecido ahora.”⁹

Luego de haber presentado, a grandes rasgos, la estructura de la tragedia con sus partes aparece la necesidad de aclarar que si bien Aristóteles realiza un trabajo estructural muy importante, éste es un trabajo que no cobra mayor relevancia que eso: develar la arquitectura de este género, lo cual con los años se volvió muy criticable, ya que ese gesto aristotélico que persigue develar la estructura de las cosas se llega a parecer a esas personas que van por la vida develando cómo el mago hace su truco y así deja de ser interesante, se pierde la capacidad de asombro.

2.3 La tragedia en la contemporaneidad.

Aunque soy nacida a fines del siglo XX, tengo gran interés por la tragedia griega, sin embargo, a pesar de la distancia histórica no soy un caso aislado, ya que esto le ha sucedido muchas personas desde que este género se descubrió y es porque en la mitología

⁹ Ibíd.



se muestra a los hombres y sus acciones, lo que hace inevitable que en cualquier momento histórico en que leamos a estos personajes nos reconozcamos, aunque estemos en la contemporaneidad y esto es parte de los objetivos de la tragedia: guardar alguna relación con la realidad.

Y es así como pasan los siglos y siguen existiendo hombres que viven odiando a su padre mientras aman a su madre (Edipo), mujeres que se enamoran de sus hijos sin saberlo (Yocasta), hombres que asesinan a su padre (Edipo), mujeres que asesinan a sus hijos (Medea), hermanos que se pelean por las herencias (Etéocles y Polínice), mujeres que se suicidan por amor (Antígona), hombres que abandonan a mujer y a sus hijos por irse con una nueva mujer, con la intención de tener una mejor vida (Jasón), hombres que son abandonados por estar enfermos y hediendo a muerte (Filoctétes), mujeres con hijos que son abandonadas por el marido y asesinan a los hijos en venganza (Medea), hombres que son de apariencia noble pero solo esperan obtener el poder por mano ajena (Creonte hermano de Yocasta), y así podríamos seguir infinitamente con miles de personajes que no hacen más reflejar actos que son intrínsecamente humanos en fin, son estos algunos de los actos humanos y alimentan el dramatismo de variados autores.

Las actitudes de los hombres siguen siendo semejantes y los intereses de los espectadores también, lo que ha cambiado es la manera en que el espectador comprende las cosas, pero por sobre todo ha cambiado la forma en que los artistas ponen en escena o en visualidad. En este momento histórico, al tomar una tragedia griega, los directores teatrales y dramaturgos generalmente realizan una historización o reescritura, según sea el caso, donde en su mayoría reordenan las escenas de la tragedia, rompiendo así el orden aristotélico de principio-medio-fin, donde a través del orden de los sucesos se lograba atrapar al espectador.



CAPÍTULO III EL MITO DE MEDEA





*“...así corre Medea
de un lado a otro, con feroces pasos,
llevando en el semblante las señales
de su furor rabioso;
y su rostro encendido
arranca hondos suspiros a su pecho.
Grita. Riega sus ojos
con abundante llanto.
Sonríe. Expresa juntas
mil contrarias pasiones.”*

Medea, SÉNECA



3.1 Genealogía.

La genealogía articula la lucha con la memoria, la genealogía describe las fuerzas históricas cuyos enfrentamientos hacen posibles las culturas y las formas de vida¹⁰. Bajo esta mirada nietzscheana el concepto del que hablaremos no solo se refiere a un desglose de nuestros antepasados sanguíneos donde se habla de hijos, nietos, padres, sobrinos, abuelos, bisabuelos, tatarabuelos, que es la manera más vulgar de analizar a un personaje. En el mundo griego y en la historia, antes de la modernidad, era muy importante de qué familia provenía una persona ya que esa es una manera de conocerla a través de los actos de sus familiares. Según cuenta Lipovetsky antes de la modernidad las personas defendían su honor y en base a eso realizaban venganzas para poder recuperar aquello que era un valor y que a su vez iba acompañado de la honra, por lo tanto, una vez que la sociedad deja de permitir la venganza y a su vez deja de importarle el honor, estos conceptos van desapareciendo llevándose consigo el verdadero sentido de la genealogía que es una escritura de la historia de las luchas familiares y sociales que componen las fuerzas históricas.

Y este es el viaje que generalmente estamos haciendo en el teatro, buscamos los orígenes del texto, el contexto en el cual se desarrollan los hechos para luego buscar alguna conexión con la actualidad y trasponer todo al lenguaje contemporáneo para finalmente poner en escena. ¿Pero será ese el procedimiento al cual debiéramos regirnos?

No, también es posible hacer la misma investigación sin mezclarla con la contemporaneidad, es decir, el teatro contemporáneo (desde Brecht en adelante) nos permite instalar distintas plataformas, dentro de la puesta en escena, que no tengan relación

¹⁰ Esta manera de concebir la genealogía es propia de la filosofía nietzscheana y se puede encontrar su mayor referente, en cuanto a la genealogía como la historia de las luchas, en el libro "La Genealogía de la Moral". Esta línea de pensamiento luego es continuada por el poestructuralismo francés con filósofos como Michael Foucault y Jacques Derrida.



directa entre ellas, es decir, como ya no estamos regidos a la ordenanza aristotélica de la coherencia en la narración de los hechos, ni menos aún estamos regidos por el concepto de principio-medio-fin, nos encontramos actualmente en la libertad de no solo utilizar la genealogía como una fuente de conocimiento sino también como un dispositivo desplegable dentro de la puesta en escena, un dispositivo autónomo que por ende habla por sí mismo y posee sus propias capas de significancia, que como consecuencia se relacionarán con el cuerpo de la obra.

La genealogía de Medea, en este proceso artístico se utilizará como complemento del mito para así poder engrosar el significado del mismo que a su vez será utilizado como dispositivo visual inserto en el texto dramático a modo de indicación del autor: dibujar y explicar ante el público la genealogía del personaje principal.

3.2 El mito en sí.

Jasón, un joven guerrero llega a la Cólquide solicitando el Vellochino de Oro¹¹ a lo que el rey Eetes le contesta que si logra pasar todas las pruebas que él le indique podrá llevarse el Vellochino, lo cual le permitiría a Jasón instalarse como el rey de Yolcos.

Jasón con los Argonautas prepararon el campamento, levantaron las carpas, prepararon comida para luego ver las estrategias que los ayudarían a pasar las pruebas que le indicaría el rey. Mientras tanto, una hermana de Medea pasó por el campamento y vio a Jasón, lo encontró un hombre espléndido por lo que corrió a contarle a su hermana con la finalidad de que fuera a conocerlo.

¹¹ De acuerdo al Diccionario de Mitología Griega y Romana, 2004, recuperado el 13 de enero 2013 <http://www.alandalus-siglo21.org>. El Vellochino de Oro era un tesoro milenario que tenía el poder de hacer rey al que lo poseyera y se guardaba en la Cólquida, consistía en la piel dorada de un carnero volador que era hijo de Poseidón y Teófare transformada en oveja. Este vellochino motivó el viaje de Jasón y los Argonautas ya que solo así, con el vellochino, Jasón podría recuperar el trono de Yolcos.



Medea no titubeó ante la propuesta y en medio de la noche, envuelta en una capa corrió a escondidas hasta el campamento y ahí lo vio, de inmediato quedó asombrada de la belleza de Jasón y se acercó a conversarle, pero él estaba reacio a su amistad porque le podría costar la buena voluntad del rey, sin embargo, Medea insistió en conversarle hasta el punto en que le dijo a Jasón que lo ayudaría a conseguir el Vellochino de Oro. Entonces Jasón, asombrado, aceptó la ayuda de Medea que procedió a explicarle con lujo de detalles cada una de las pruebas que le pondría su padre a la mañana siguiente, pero también le explicó que el Vellochino está custodiado por un dragón al que él no podría matar, así que ella lo adormecería, por lo que él podría acercarse sin miedo y coger el Vellochino de Oro.

A la mañana siguiente, Jasón se presenta ante el rey Eetes y se dirigen al campo para comenzar las pruebas. A medida que avanzaba el día, el estaba estupefacto al no explicarse cómo Jasón lograba todo con tanta destreza y facilidad, hasta que Jasón logra llegar al Vellochino, lo cogió y corrió raudamente, en compañía de los Argonautas, se subió a su nave para escapar pero, Medea que estaba perdidamente enamorada de Jasón, le insiste que la lleve con él, mas Jasón se resiste y Medea insiste, hasta el punto en que le saca en cara su ayuda y Jasón, ya sin razones para no aceptar su compañía, le permite ir con ellos en la nave.

Mientras tanto, en la Cólquide, el rey confirma la traición de Medea y parte con su ejercito a recuperar el Vellochino, se suben a los barcos y comienza una larga travesía hasta que avistan el barco de los Argonautas y el hermano de Medea se trepa al barco a escondidas a rescatar el Vellochino pero Medea lo descubre y se enfrentan. Medea resulta vencedora, lo asesina, luego lo parte en trozos y lo lanza al mar mientras su padre observaba, atónito, la escena.



Y así es como se comienza a gestar el mito de Medea que, a lo largo de su vida, seguirá matando, engañando y traicionando a quien intervenga en los planes de Jasón, hasta que en la tragedia escrita por Eurípides podemos ver cómo esa Medea, leal a Jasón, cambia radicalmente y con la misma fuerza con que lo defendió, lo castigará por su traición.

3.3 El mito genera vacíos que el espectador debe repletar para comprender la historia.

Este género dramático está estructurado mediante escenas que son siempre presenciadas por el pueblo, dentro de la escena misma hay actores y espectadores. Lo privado, las escenas que suceden dentro de una casa o habitación, solo son narradas por terceras personas o por uno de los participantes, pero no podemos presenciarlas, solo imaginarlas. Esto produce que nos distanciamos un poco de los sucesos y podamos observarlos con cierta lejanía, sin una carga emotiva, sino más bien con una carga analítica y política que permita opinar al respecto.

El narrador, en sí, ya está políticamente cargado y su testimonio se ve teñido de la opinión que él pueda tener al respecto, ya que no hay testimonios neutrales, porque no hay pensamientos ni sucesos neutrales. Pero más allá de eso, la verdadera preocupación es esa escena que se narra, mas no se muestra. ¿Por qué esas escenas quedan en secreto?

En Medea de Eurípides hay una escena donde los hijos de Medea entregan a Glauca, la nueva esposa de su padre, un obsequio que le envía su madre. En esta escena sucederá una gran tragedia que terminará con Glauca y el Rey Creonte muertos.



“El Mensajero: ...La corona de oro, que llevaba en la cabeza, despedía llamas sobrenaturales que todo lo devoraban, y los sutiles vestidos, presente de tus hijos, se cebaban en las blancas carnes de la desventurada. Huyó, por fin, levantándose del solio ardiendo, y sacudía sus cabellos a uno y a otro lado, pugnando por arrojar la corona; pero el oro, firmemente adherido a ella, no cedía, y el fuego, después de agitar sus cabellos, estallaba con doble fuerza. Cayó, por último en tierra, vencida por el mal y horriblemente desfigurada...”¹²

Así como vemos que el mensajero narra la escena donde mueren calcinados la futura esposa de Jasón y el rey de Corinto, Creonte, en Edipo, escrita por Sófocles, hay escenas importantes que también son solo narradas como por ejemplo la escena en que la reina Yocasta se suicida luego de enterarse que Edipo, su esposo, es también su hijo. Esta narración además del suicidio de la reina narra cómo reacciona Edipo al ver a su mujer colgada.

“Mensajero de La Casa: ...una vez que pasó de largo, presa de la cólera, al interior del vestíbulo, se lanzó directamente a la cámara nupcial, mesándose la cabellera con las uñas de ambas manos. Y tras cerrar de un portazo las puertas, una vez que entró adentro, invoca a Layo muerto hace tiempo ya, dedicando un recuerdo a su lejana sembradura por obra de la que él mismo había muerto y por obra de la que a ella le había dejado que trajera al mundo otra cosecha descastada labrada con su hijo, para unirla a los propios hijos suyos.

Y lamentaba su tálamo en el qué ¡desgraciada de ella! Había dado a luz a dos generaciones, de un marido otro marido, e hijos de otros hijos. Y cuando, tras esto, muere ya nada veo, pues envuelto en griterío irrumpió Edipo, por lo que no era posible espiar desde afuera el fin calamitoso de aquella, sino que fijábamos nuestros ojos en él, que daba vuelta en torno a nosotros, pues se puso a andar de acá para allá exigiéndonos que le procuráramos una lanza y preguntándonos por la esposa no esposa rica en maternidad, donde había de dar con ella, tierra labrada con dos cosechas, la de él mismo y la de sus hijos. Y a él, que tenía mirada de lobo rabioso, se lo indica un dios, pues no lo hizo ninguna de las personas que nos encontrábamos ahí, sino que, al impulso de un griterío espantoso, cargó como si se le insinuara

¹² EURIPIDES. Medea. Editores Mexicanos Unidos, México 1995; pág. 37



alguien sobre la puerta de doble hoja y obligó a doblar hacia atrás, de sus puntos de apoyo, los cerrojos, que resultaron curvados, y cae de espaldas en la habitación.

Justamente allí vimos, de frente, pendiendo, a la mujer colgada por el cuello de una cuerda lazada que se columpiaba. Y él, cuando la ve, lanzó un bramido espantoso ¡el pobre! Y suelta la cuerda columpiante suspendida. Y cuando ¡el pobre! Yacía en el suelo, entonces el espectáculo siguiente era espantoso de ver. En efecto, tras arrancar de su vestimenta los broches labrados en oro con que se adornaba, los puso en alto y así golpeó el recinto de sus órbitas oculares, veladamente dando a entender intenciones de este tipo, que era un hecho decidido que sus ojos no habían de verle ni las calamidades que estaba sufriendo ni las que había causado...”¹³

Narraciones como ésta, que son imprescindibles para el desarrollo del drama, es común encontrar en todas las tragedias. A esto llamaremos escenas sagradas, ya que sin estas escenas sería imposible concluir la tragedia, pero a su vez no pueden ser mostradas al espectador por la brutalidad que conllevan, son sagradamente cuidadas en su privacidad. Sin embargo, sería un buen ejercicio desarrollar esas escenas, más allá de la narración.

La necesidad de ver esas escena genera una nueva problemática por resolver. Una posibilidad es develar los lugares privados de la tragedia, pero en un sentido literal, en cierta manera la propuesta sería mostrar lo que se sitúa tras bambalinas, erradicando así el efecto de que “solo se cuenta” pero que a nadie le consta que verdaderamente sucede. Volver público lo privado.

¹³ SÓFOCLES. Tragedias completas. Ediciones Cátedra, Madrid, 2004; pág. 252.



CAPÍTULO IV MEDEA HOY



4.1 ¿Cómo este carácter sigue apareciendo XXV siglos después de que Eurípides escribe Medea?

Este personaje trágico está cruzado por muchas aristas que lo hacen permanecer en el tiempo, reaparecer en textos teatrales a través de relecturas del mito que se realizan desde la contemporaneidad o aparece en las noticias esa Medea reencarnada que mata a sus hijos por alguna razón que podemos intuir pero nunca descifrar en su totalidad.

Ahora, en los tiempos de la hiperrealidad¹⁴, Medea existe en carne y hueso y debido a la mezcla en los roles de mujer y hombre; en esta sociedad también existen cada día más hombres que padecen el Síndrome de Medea.

El síndrome de Medea es, hasta el momento, un término poco utilizado ya que se refiere única y exclusivamente a una mujer que mata a sus hijos para castigar a su marido.

Lacan bordea el tema pero no hay ninguna clase entre sus seminarios que se refiera directamente a este síndrome y Freud a su vez deja apenas los cimientos, al definir el vacío y la castración, pero buscando en el pensamiento de estos, encontramos dos padres del psicoanálisis para que podemos inferir lo siguiente:

La mujer vive de manera constante con un vacío que solo es llenado por el hombre a través de la penetración, a diferencia del hombre que no solo carece de vagina sino que además posee el falo, lo cual vendría a despojarlo eternamente del vacío. Medea está al tanto de que Jasón va a abandonar el hogar para armar otra familia y ella necesita vengarse de él, es así como se

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. Cultura y Simulacro. Editorial Kairós, Barcelona. 1978.



comienza a gestar el síndrome de Medea. Ella busca un castigo para Jasón, el más terrible de los castigos, que nunca antes haya existido. Es entonces cuando encuentra el único punto de unión entre ellos, los hijos a los cuales los dos aman de la misma manera.

A él, que está repleto de virilidad, lo único que podría generarle un vacío perpetuo sería la muerte de sus hijos, porque ellos son una parte de él y la ausencia de esa parte generaría un vacío semejante o igual a la castración. Esta castración es eterna y ese es el castigo que busca Medea, algo que lo afecte de por vida.

Asesinar a Jasón no sirve, porque la venganza duraría solo lo que dura el acto. Suicidarse no sirve porque sería dejarle el camino libre. Matar a La Otra, tampoco sirve como venganza, porque solo la lloraría un tiempo y podría hacerle lo mismo con otra nuevamente, sin embargo, la muerte de un hijo no cesa de doler, permanece en la memoria y aparece cada día, es la muerte sin nombre, porque es innombrable, insoportable, a tal punto, que no se puede verbalizar en una palabra.

4.2 Recopilación del testimonio de Jeannette Hernández Castro.¹⁵

¿Cómo sería Medea hoy? Con esta pregunta comenzamos la búsqueda de una mujer, en la contemporaneidad que tenga el síndrome de Medea. El síndrome es un conjunto de síntomas que de manera aleatoria conforman algo que no es una patología como en este caso los síntomas que buscamos para encontrar al personaje en la actualidad son: una persona que haya

¹⁵ Los datos expuestos a continuación han sido obtenidos de diarios online y de la sentencia del juicio que sostuvo el Ministerio Público de Chile contra Jeannette Antonieta Hernández Castro, por Delitos de parricidio. Ruc: 0800061197-3. Rit: 187-2009. La lectura de esta sentencia se llevó a cabo en la comuna de Puente Alto de Santiago de Chile el diecinueve de enero de dos mil diez.

asesinado a sus hijos, que de alguna manera haya experimentado el abandono de su pareja, alguien que cumpliera el rol de cuidador de niños, y hablo de persona, porque puede ser hombre o mujer debido a su calidad de síndrome.

Investigando estas características durante años dimos con la Sra. Jeannette Hernández, quien fue acusada de parricidio y parricidio frustrado en contra de sus hijos, lo que finalmente nos llevó a buscar en los expedientes judiciales de esta señora, hasta localizar la sentencia del juicio que contiene más de 500 testimonios y pericias médicas en poco más de 390 páginas.

A continuación procederemos a relatar mediante extractos del juicio y noticias la realidad y el contexto de esta nueva Medea de la contemporaneidad.



Sra. Jeannette Hernández Castro, imputada.



Sr. Pablo Rojo, padre de los niños Rojo y esposo de Jeannette Hernández



La Rancherita.



Niño Esteban Rojo.



El día 19 de enero del año 2010, *“se llevó a efecto la audiencia de juicio oral de la causa RIT N° 187-2009, seguida por los delitos de parricidio consumado y parricidio frustrado, en contra Jeannette Antonieta Hernández Castro, cédula de identidad N° 10.914.476-2, nació en Santiago el 17 de septiembre de 1969, 40 años de edad, casada, estilista, con domicilio en calle Punta Arenosa N° 1675, villa La Capilla Siete de la comuna de Puente Alto, actualmente recluida en prisión preventiva en el C.P.F. Santiago”*

La noche del 17 de enero del año 2008, aparece por primera vez en su vida en TV Chile (señal internacional) Jeannette Hernández junto a su marido Pablo Rojo, ambos salen en imágenes afuera de su casa que se encuentra acordonada y rodeados de miembros de la Policía de Investigaciones, entrando y saliendo de la casa, mientras los vecinos cuentan la extraña situación en la que se ha visto involucrada esta familia de clase media baja chilena que llevaba hasta ese momento una vida normal, así lo percibía el resto de la gente, por lo menos.

En esa casa ubicada en una población en las afueras de Santiago había sucedido un crimen, en realidad dos crímenes: asesinaron a martillazos a Esteban Rojo de 7 años y a su hermano Pablo Rojo de 15 años lo dejaron con una *“herida craneal con pérdida de masa encefálica, a consecuencia de estos golpes el menor quedó en un estado de discapacidad en lo físico con pérdida de movilidad en brazos y piernas, lesiones que estuvieron a punto de costarle la vida.”*¹⁶

Inmediatamente se anuncia en las noticias y periódicos que lo más probable es que se haya tratado de un robo, pero la forma en que encontraron los cadáveres reveló que no hubo ningún tipo de defensa por parte de los niños, lo cual pone inmediatamente en alerta a la Brigada de Homicidios de la Policía de Investigaciones de Chile.

¹⁶ Texto extraído de la sentencia de Jeannette Hernández.



La madre insiste en que fue un robo y asegura que en la casa falta un *Disc man* y dinero que ella guardaba en la sala, pero ante cualquier duda de la policía ella entregaba datos de algún supuesto culpable, incluso dijo que había un hombre que la había violado y que la extorsionaba, pidiéndole dinero a cambio de no contarle a su marido de la violación, ella dice que no denunció el hecho porque le tenía mucho miedo y confesó en el juicio que “*el año 2005 fue violada y que el sujeto la extorsionaba, desde hace dos años a la fecha*¹⁷, *sacándoles dinero mensualmente, bajo amenazas de muerte a sus hijos o a ella*”¹⁸. En total, ella dio una lista de más de 100 posibles asesinos de sus hijos y la policía los investigó a todos, pero en medio de esa investigación se dieron cuenta de que cada vez se acercaban más a la madre de los niños.

La Rancherita, una mujer que trabaja en el mismo centro comercial que Jeannette Hernández, es una mujer a la que le gusta la música ranchera, al igual que a Pablo Rojo, padre de los niños y marido de Jeannette. La Rancherita y Pablo Rojo se hicieron muy amigos e incluso él hacía de *manager* de la cantante hasta que se empezaron a hacer bien amigos y a Pablo Rojo le empezó a gustar. Le hacía regalos y ensayaban todos los sábados, pero Jeannette se entera de esto y comienza a celar al marido, prohibiéndole que se reúna con esa mujer pero sus órdenes no sirvieron porque luego el marido le cuenta que siente algo especial por la Rancherita y que le dio un beso en los labios pero que no la va a ver más.

La situación hace que el ambiente en la casa se vuelva insostenible y los niños se ven involucrados en el dram, a tal punto que son ellos mismos quienes le piden a la mamá que no cele más al papá, pero ella amenaza con matarse colgada con una soga desde la escalera.

¹⁷ *Ibíd.* Este texto se refiere al año 2010, fecha en que se lleva a cabo el juicio.

¹⁸ *Ibíd.*



El día en que mueren los niños, el papá parte al trabajo y como estaban en vacaciones de verano, los niños se quedan en la casa al cuidado de la mamá que empezaba a trabajar a las 10 de la mañana. La madre declara haber salido a comprar unas cuerdas para la guitarra de su hijo mayor, Pablo (cosa que la investigación desmiente), y luego dice que se fue a la peluquería a trabajar pero en la peluquería aclaran que ella llegó recién a las 2 de la tarde a trabajar y describen su estado corporal como ida. Ese día llegó al trabajo cargando una bolsa de la multitienda Hites, pero a media tarde salió y regresó sin la bolsa, luego esa misma noche dejó olvidado su bolso con los artículos de trabajo dentro de la peluquería a la que prestaba servicios.

Como era costumbre de la pareja, su marido la pasó viendo en el centro comercial y se fueron juntos a la casa. El marido ingresó primero al inmueble y descubrió el cuerpo muerto de su hijo Esteban de 7 años.

Luego de un año, ya deciden privar de libertad a Jeannette Hernández ya *“Que el 17 de enero de 2008 entre las 10:00 y 11:00 horas de la mañana Jeannette Hernández Castro, estando al interior de su domicilio ubicado en Punta Arenosa N° 1675 de la comuna de Puente Alto, utilizando un martillo golpeó en múltiples ocasiones en la cabeza a sus hijos”*¹⁹ Pero el marido la defendía y aparecía en la televisión reclamando que le parecía absolutamente ilógico que se la llevaran porque aseguraba que ellos, los policías, no sabían cómo era ella con los niños y que incluso el hijo que quedó con secuelas severas, luego del ataque, no hace más que pedir que llamen a su mamá para estar con ella.

¹⁹ Ibíd.



Pero justamente la falta de duelo con respecto a la muerte del menor de sus hijos dio pistas de su crimen por lo que la perito psiquiatra declara que *“Después de los hechos, actúa fríamente y según la prueba psiquiátrica lo que mueve a la acusada, no son simples celos, sino la herida narcisista, que busca castigar a su esposo, matando a sus hijos, con el síndrome de Medea”*²⁰

Finalmente el marido admite que sufría por la colopatía de Jeannette y las constantes mentiras de su esposa que no solo se inventaba otros hombres que la perseguían sino que además se robó el dinero para pagar la hipoteca de la casa, porque se instaló con un negocio propio que no era rentable y facturaba dinero de más para que su marido no la obligara a cerrar. Las amenazas de suicidio eran constantes, pero todo sucedía dentro de la casa, los vecinos jamás escucharon grandes dramas familiares, ni siquiera sospecharon.

Luego de dos años de investigación, el juzgado de Puente Alto dictaminó que Jeannette Hernández cometió los delitos de parricidio y parricidio frustrado.

A continuación, algunos fragmentos de los testimonios presentados en el juicio.

DR. LUIS LEYTON GONZÁLEZ MÉDICO-CIRUJANO DEL DEPARTAMENTO DE MEDICINA CRIMINALÍSTICA DE LA POLICÍA DE INVESTIGACIONES:

“Que tiene 10 años en la PDI²¹ y que informó el examen externo realizado al cadáver de Esteban Rojo Hernández y contenido en el Informe del Médico Criminalístico de 17 de Enero de 2008, quien en lo pertinente, y de manera muy precisa y categórica, informó que junto a

²⁰ Ibíd.



un equipo de la Brigada de Homicidios se constituyó en el sitio del suceso, el día de los hechos, cerca de las 12 de la noche, efectuando el examen post-mortem del cadáver del niño Esteban, quien yacía en suelo del segundo piso entre dos camas de cúbito ventral el cual presentaba lesiones contusas en la región craneal, destacando un gran hematoma en la hemifrente izquierda, otro hematoma en la sien derecha y en la región occipital presentaba un foramen con herida contusa, pérdida de estructura ósea y visualización de masa encefálica, restos óseos y de la meninge de la dura madre, además de deposiciones en la región anal. Refiere que dentro de los fenómenos cadavéricos destacaba la temperatura disminuida, livideces fijas violáceas en la parte anterior del cuerpo y una rigidez generalizada, concluyendo que lesiones eran provocadas por terceros de carácter homicida y mortales y que se trataba de un traumatismo craneoencefálico por un elemento contundente, como causa de muerte y de acuerdo a los fenómenos cadavéricos se estimó una data de muerte de unas 12 ó 13 horas aproximadamente. Agregó que la muerte aconteció en menos de 24 horas y más de 12 ó 13 horas, que las livideces se fijan con sangre el cadáver y en posición determinada, necesitando cómo mínimo 12 horas.

Agregó que tenía deposiciones en región anal, tenía sus pupilas dilatadas y los fenómenos cadavéricos señalados. El examen se hizo de las 1,45 a 02,25 horas de la mañana, practicó el examen y estimó la data una vez terminado el examen, contando hacia atrás las horas.”

NOTICIAS DEL DIARIO ELECTRÓNICO emol.com

14 de Diciembre de 2009

Periodista Renata Robbio

“Los niños no almorzaron.

El fiscal aseguró que la última persona que vio a Pablo fue el dueño de un almacén, quien declaró que cerca de las 10 de la mañana le había vendido unas vienasas²² para el almuerzo, encargadas por su madre.

²¹ Policía de Investigaciones.

²² Salchichas.



“(Tras el ataque) en el refrigerador estaba intacto el paquete de salchichas que compró Pablito esa mañana; en la cocina no había loza sucia, ni ollas usadas y en la mesa del comedor no había nada. En el fregadero sólo estaban las tazas del desayuno”, dijo Sabaj²³.

De acuerdo a un análisis del Servicio Médico Legal (SML), Esteban murió en pijama y con el estómago vacío, por ende, el ataque habría sido entre las 10.30 de la mañana y la una de la tarde.

La sentencia definitiva reza lo siguiente:

“Que, por los argumentos expuestos, esta juez estima que la acusada Hernández Castro al momento de comisión de los hechos el día 17 de enero del año 2008, actuó con una percepción alterada de la realidad, expresándose en una especial dificultad para comprender lo injusto del hecho y, principalmente, por el especial esfuerzo que le demandó el autogobernarse conforme a derecho, concurriendo en su favor la circunstancia atenuante de responsabilidad penal del artículo 11 N° 1 en relación con el artículo 10 N° 1 del Código Penal, debiendo aplicársele la rebaja de pena contemplada en el artículo 73 del código antes citado, debiendo aplicarse la pena inferior en un grado al mínimo señalado en la ley para el autor del delito de parricidio, concurriendo además en su favor la circunstancia atenuante del artículo 11 N° 6 del Código Penal sin perjudicarle agravante alguna, razón por la cual, en virtud del artículo 351 del Código Procesal Penal, esta juez es del parecer de imponerle una pena única de quince años y un día de presidio mayor en su grado máximo como autora de dos delitos de parricidio, consumado respecto de Esteban Rojo Hernández y frustrado respecto de Pablo Rojo Hernández.”

El 19 de enero del año 2010 Sr. Pablo Rojo declara ante la prensa lo siguiente: *"Así como falleció mi hijo, también falleció mi señora. Yo quiero que Esteban descanse en paz y no puedo perdonarla"*.

²³ Fiscal del Caso Rojo.



4.3 Lo Siniestro (Unheimlich).

“Se denomina unheimlich todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado.”

Schelling.

El teatro es un género que posee infinitas conexiones con las personas desde sus costumbres, actitudes, problemas e historia hasta la apariencia externa que cada personaje posee. Es por eso que el teatro tiende a un estudio interdisciplinario que, dependiendo de la obra, abarca distintos ámbitos que bordean el tema sin la intención de resolver los problemas, es más, a veces es para volverlos más complejos. Tanto la filosofía como el psicoanálisis son elementos fundamentales para obtener un buen análisis, la primero es fundamental para comprender las problemáticas que un texto o personaje propone, ayuda al análisis de las hegemonías insertas en el esquema del texto, pero por sobre todo ayuda a instalar la dialéctica dentro de la obra a través de los distintos modelos de pensamiento. Por otro lado, el psicoanálisis es un área de estudio que utilizamos para analizar a través de ejercicios de interpretación las diferentes capas de significancia que poseen los personajes desplazándolos así al territorio de las personas con energía vital, que poseen pulsiones, obsesiones y deseos, por lo tanto necesidades que quieren satisfacer, que a su vez están complejizadas por su biografía que a cada momento a través del inconsciente va develando sucesos del pasado, entonces es ahí donde comienza la conexión entre Freud y el teatro, porque no son solo reinterpretaciones teóricas de sus artículos sino que así es como comenzamos a concebir y construir el personaje teatral basándonos en que ese personaje no pertenece solo a la ficción del texto sino que es, teatralmente hablando, un personaje tridimensional.



El psicoanálisis es una rama de la psicología que opera desde el ejercicio de la interpretación, en este caso, de las diferentes filtraciones del inconsciente que genera el yo. Dentro de el yo participan distintas fuerzas que pugnan de manera constante por sobresalir, como por ejemplo el eros y el tánatos que representan la pulsión de vida y la pulsión de muerte o también lo femenino y lo masculino, a esto Freud llama la partición del yo. Este fenómeno es analizado en una serie de contextos distintos que no solo abarcan al ser en sí, sino que además el padre del psicoanálisis continúa con esta investigación y suma conceptos lingüísticos que están partidos, es decir, palabras que poseen dos significados diametralmente distintos según el contexto en que estas sean utilizadas y es así como llegamos al concepto de lo “unheimlich”, palabra del alemán que se refiere a lo siniestro, pero a su vez también es utilizada para referirse a algo familiar, es entonces cuando Freud una vez más aclara que somos personas absolutamente conflictuadas en el terreno del yo, ya que éste se encuentra partido desde su concepción (super yo), pasando por sí mismo (yo) hasta en su lenguaje. El doble distinto, es una vez más, y para esto recordemos a Aristóteles con respecto al tema de la mimesis, no es un doble igual sino un doble distinto al original.

Según hemos expuesto con anterioridad, a lo largo de toda la investigación, hemos ido encontrando diversas plataformas desde las cuales podemos interpretar al personaje de Medea. Pensemos en la siguiente imagen: un personaje está parado sobre una meseta, que, a su vez, está rodeada de cerros muy altos y en la punta de cada cerro se sitúa una persona que mira a este personaje, y por lo tanto, mediante este acto de mirar obtendremos tantas miradas como personas sobre las montañas, sin embargo, recordemos que solo hay un personaje que está siendo interpretado. Es así como vamos constituyendo y engrosando las capas de significancia que posee el personaje teatral, a través de la partición de él en sí mismo. ¿Por qué deberíamos interpretar desde distintas áreas a un personaje teatral en vez de solo analizar el texto y ponerlo en escena? Porque el personaje teatral debe mantener siempre una conexión con la realidad y para lograr eso debemos generar una trama tridimensional que



posea un antecedente histórico, un lugar en el cual se desarrolla pero por sobre debemos sacar el personaje del papel para transformarlo en un ser humano que posee estas pulsiones antes mencionadas y solo así podremos exponer conflictos y crisis de las cuales el teatro se alimenta, ya que al ser político debe intervenir siempre con una opinión que tiene detrás todo un trasfondo biográfico repleto de sucesos que lo han ido construyendo a lo largo de su vida.

Y bajo esta mirada nos enfrentamos a Medea intentando humanizarla, volverla real para sacarla del papel escrito y así devolverla la peligrosidad que poseía en los tiempos antiguos, ya que ahora estos personajes se han vuelto indefensos ante la mirada popular que los observa solo como mitos griegos.

Como vimos en el punto 4.2 de la presente investigación, los rasgos de Medea sí existen y se repiten de manera intermitente en la historia de la humanidad. Jeannette Hernández al igual que Medea es una madre; una buena madre establece con sus hijos el vínculo del cuidador, que es el más importante de todos los vínculos que establece el ser humano a lo largo de su vida. Estas cuidadoras que de ahora en adelante las uniremos y nombraremos Medea-Jeannette son aquella persona en la cual los niños confían plenamente, ya que son ellas las únicas personas en el mundo que jamás deberían hacerles daño y es por esto que son, por excelencia, lo familiar para ellos que siendo niños estarán expuestos a muchas situaciones de vulnerabilidad pero siempre será la cuidadora Medea-Jeannette la que los protegerá o guiará según sus necesidades.

Pero la cuidadora no solo es eso, sino que además es la madre que a su vez tiene un vínculo con el padre de los niños y es la ruptura en este último vínculo el que genera un conflicto, que al parecer detona la pulsión de vida y la pulsión de muerte que dialogarán durante un tiempo hasta que una se establezca por sobre la otra. Mediante el análisis del mito griego de Medea y luego



el de el caso de Jeannette Hernández podemos darnos cuenta de que ambas cuidadoras planean el asesinato de sus hijos, incluso en la película Medea de Pier Paolo Pasolini, el personaje principal baña y peina a los hijos preparándolos para luego cometer el parricidio. Lo que podría parecer alevosía en este caso lo presentamos como una pugna dentro de la madre con respecto al acto que no está segura de cometer, es por lo tanto una pre-meditación en el otro sentido que tiene la palabra, en el sentido de meditar en algo antes de hacerlo.

En el caso de Jeannette Hernández, a diferencia de Medea que confiesa su crimen, se le descubre el parricidio porque la autopsia del niño asesinado no da señales de haberse defendido y se insiste en reiteradas ocasiones que no solo se ausentan los rasgos de autodefensa sino que además se encuentra defecado, lo cual sería un signo del terror experimentado. ¿Qué tiene que ver lo *unheimlich* con el parricidio cometido por Medea? La solución a esta pregunta la otorga el psicoanálisis argumentando que el vínculo con la madre cuidadora es tan fuerte y cómo este vínculo solo debiera otorgar vida los niños no se defienden de ella ya que confían en que esto es lo mejor, aún cuando la madre tenga un martillo en su mano y les golpee la cabeza, el niño se queda tranquilo en el suelo dejando que ese ser siniestro que posee algo de familiar lo mate tranquilamente.

Ese “unheimlich” en la madre, le permitió dar muerte de una manera tranquila a sus hijos.



CAPÍTULO V LA OBRA



“En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; líneas provisionales trazadas en el desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta.”

Rosalind Krauss



Desde el verano del año 2003 mi obsesión ha sido la tragedia griega con sus personajes y situaciones que sacan lo más bárbaro de la existencia, aquello que no queremos que nadie sepa aquello que jamás hubiésemos querido que sucediera.

En primera instancia fue Edipo, el personaje que no me dejaba dormir tratando de dilucidar el problema, el error que lo llevó a matar a su padre y a tener hijos con su madre, es entonces cuando comienzo a barajar la posibilidad de que quizás no había una única solución a tal problema donde lo que importaba era que yo, como directora teatral, decidiera si Edipo (el del pie hinchado) tomó las decisiones erradas o si estaba predestinado a tomarlas (determinación o predeterminación del personaje trágico), mi ejercicio entonces fue jugar entre esos dos ámbitos sin tomar una decisión global. Sin embargo, ¿por qué me interesaba tanto la tragedia, el mito en sí mismo?

Luego de estrenar Edipo, había un personaje que me quedaba no resuelto: Antígona. Una de los 4 hijos de Edipo, con Yocasta, que lo acompañó al destierro dejando todo y a todos, se fue a vivir con su padre en la extranjería, cosa que en la época era nefasta. Luego ella vuelve a Tebas a solucionar un problema: sus hermanos gemelos debían heredar el trono y decidieron hacerlo un año cada uno, pero uno no cumplió con cederlo lo que llevó a una lucha que terminó con los dos muertos, pero solo le dieron santa sepultura a uno: al que era el actual rey y al otro lo acusaron de regicida y dejaron su cuerpo a campo traviesa para que se lo comieran los animales. En medio de esta situación llega Antígona a exigir que sus dos hermanos sean enterrados bajo tierra.

La investigación en este montaje se enfocaba en la moral bajo los cánones nietzscheanos, donde Antígona (la hija de Edipo) pasa a ser el concepto antigonomoral y aparece todo el poder de la riqueza versus los pobres y a sus vez eso se traspasa a la contemporaneidad de las clases sociales con una niña absolutamente burguesa frente a un público latino y dialogan desde ese



lugar.

Los pobres son malos porque pueden desear lo que el rico tiene, desean la casa del rico, la mujer del rico, etc., a diferencia de los ricos que no necesitan nada del pobre. En este momento empiezo a otorgarle mucha importancia al personaje en sí mismo y ya deja de importar mucho la historia. Luego de ésto, mi producción artística dará un vuelco hacia ese lugar determinado, del personaje en sí

Los personajes de la mitología griega siguen reapareciendo en la humanidad de una manera un poco modificada quizás, pero existen. Ahí yace el interés obsesivo que tengo por los personajes de la tragedia griega y es porque permiten hablar desde el ahora y desde el yo haciéndome entender como artista y espectador que hay por lo menos una pequeña fibra que me cruza que podría hacerme cometer los errores de Edipo, es ese el vértigo que permite un trabajo que estará basado en el riesgo y por sobre todo en lo biográfico, porque eso es la tragedia griega, es el abismo de estar frente a la posibilidad del error o del destino.

Luego de estar durante años trabajando en las “tebaidas” (mitos que suceden en Tebas), un día mi amigo Enrique me dice que debería despegarme un poco de ese tema y leer Medea, así que puse las obras completas de Eurípides en mi cartera y ahí se quedaron para siempre hasta que un día me encontré dibujando a Medea, escribiendo un texto sobre Medea, ensayando Medea, comiendo Medea, hablando de Medea, buscando la manera de sintetizar a Medea sin decir mucho.

Quise trivializar un poco a esta mujer con la intención de que cumpla su verdadera función que es subvertir desde su propia experiencia, sin someterla a juicios de valor ni a decorados artísticos que impidieran una lectura particular de cada espectador. Y



es en este punto cuando la Puesta en Escena teatral dejó de servirme como lenguaje (porque dice mucho) y comencé a experimentar en otras ramas de las artes hasta que finalmente fue la escultura la que me ayudó a concebir a Medea sin tener que decir mucho, porque la escultura no es narrativa y es ese el lugar del que quería escapar como del diablo mismo. Necesitaba materializar a esta Señora de tal manera que fuera palpable, reconocible, necesitaba resucitarla a como dé lugar, para que la gente supiera el peligro inminente dentro de sus propios hogares para desestabilizar un poco esa tranquilidad que rodea lo escrito en los libros. Volver a las impresiones de los niños que leen la caperucita roja y sienten un miedo inmovilizador porque creen que es muy probable que se encuentren con ese lobo que se los coma.

El teatro tiene diversos elementos que lo han ido alejando de la realidad misma, así como tiene otros que lo van acercando. Se aleja de la realidad cuando hay actores que interpretan a personajes distintos a ellos mismos, aprendiéndose textos de otros, ensayando con vestuarios distintos a los propios, en espacios escénicos que se sitúan lejos del espectador donde solo pueden entrar las personas del elenco y todo se torna un show lejano que quiere contar una historia, donde puede ser que por momentos a uno lo involucre lo que sucede en escena, pero por mientras uno permanece sentado como un buen burgués en su asiento, tratando de sentir lo que otros hacen por uno.

Los niveles de realidad e hiperrealidad que manejamos ahora no son ni semejantes a los de antes, donde había otros *tempos*, pero por sobre todo ahora existe la inmediatez que se expresa a través de algunos géneros como: documental, *reality*, periodismo de guerra, video conferencia, cámaras urbanas, cámaras escondidas, teatro invisible y muchos más, que finalmente lo que pretenden es mostrar la realidad tal cual es, en la medida de sus posibilidades, pero el teatro permanece en un estadio demasiado reflexivo y analítico del que prefiero escapar. No quiero hablar ni representar ni hablar en nombre de otros como si eso fuese



necesario, menos quiero narrar historias de las que se puedan desglosar fábulas o enseñanzas, la función didáctica del teatro ya no me interesa.

Creo que, a través del espacio escultórico, es posible no solo sintetizar, lo cual podría ser un ejercicio conceptual, lo trascendente del espacio escultórico es que puede ser habitado, recorrido y observado desde la lejanía. Según Heidegger el construir está siempre relacionado con el habitar.

Aquí empieza el viaje desde lo escénico a lo escultórico, dando lugar a la casa de un personaje.

5.1 Cuando el Espacio Escénico se transforma en Espacio Escultórico.

El espacio escénico ha evolucionado mucho desde que se puso en crisis, a comienzos del siglo XX con directores como Erwin Piscator, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowsky. Ellos pusieron en jaque las convenciones teatrales desarmando la antigua estructura del escenario con tres paredes reales y una cuarta pared imaginaria donde los actores nunca se comunicaban de manera directa con el espectador, teniendo así una regla del espacio que prontamente sería eliminada por estos directores que tenían otros objetivos para la Puesta en Escena. Los conceptos de utilería y decorado quedaron fuera por el solo hecho de no cumplir con los objetivos de esta revolución que proponía que la realidad del teatro debe ser doblemente más brutal que la realidad misma. Sacaron el teatro de los teatros y lo llevaron a salas, galpones, cualquier lugar que permitiera proponer un nuevo teatro, sin la jerarquía de los escenarios clásicos ubicándolos a todos en un mismo nivel, pero lo más importante es que el



espectador pasó a estar junto a los actores, lo que ayudó mucho para que la obra se completara con el espectador.

Al comenzar una reflexión en torno a Medea empezó a aparecer la necesidad de situarla dentro de un espacio determinado donde ella estuviese en su privacidad. Fue entonces cuando imaginar ese espacio dentro de un escenario se transformó en una idea poco interesante, debido a la gran distancia que existe entre el espectador y el espacio lo que hacía que todo quedara muy lejano y el espectador no podría impregnarse de esa privacidad que yo necesitaba. La tragedia griega siempre sucede en un ambiente público y los sucesos acontecen en un lugar extra escénico, pero aquí queremos que eso cambie. Entonces, decido dar lugar a la casa de Medea situada en un momento que es post tragedia, cuando ella queda sola y decido construir esa casa concibiéndola como un espacio escultórico que me permite, a mí como artista, dar lugar a un espacio habitable que hable por sí solo del personaje. En el teatro siempre se inculca la idea de “lo que puede estar o no estar no forma parte del todo”, lo que es preciso para este ejercicio experimental donde propongo que existen maneras de hablar de un personaje, sin mostrarlo en escena y sin diálogos, donde entrando a la casa de este personaje podemos hacernos una idea de cómo es en su diario vivir, más allá de textos dramáticos y situaciones establecidas.

También es un poco la necesidad de quitarle esa complejidad tácita que conlleva hablar de tragedia griega, es posible erradicarla acercando la historia, materializándola con elementos reciclados, una casa realizada con materiales reutilizables.

Hacer teatro en el escenario convencional equivale a la escultura sobre el pedestal, lugares que otorgan un peligroso estatus de monumento que, por su lejanía tanto espacial como conceptual, no logran cumplir las funciones de modificar, conmover y subvertir al espectador, entre otras cosas.



Quizás hasta los años '50 era concebible una Puesta en Escena donde los actores hicieran como que el espectador no estaba en la sala y ellos actuaban lo suyo sin importar quién mirara ni lo que las personas pensarán, porque era un teatro donde lo político (la opinión sobre un tema) no era tema, porque la entretención era lo importante, ir a olvidarse, entretenerse. La diferencia entre el teatro y la televisión es y ha sido siempre el actor vivo en escena frente al público vivo en sus butacas, pero ahora eso no basta. A pesar de todos los debates que puedan rodear la figura del teatro, ya sea teórica o escénicamente hablando, constantemente llega a la tónica donde intenta reinventarse o se asume en crisis, como quiera decirse, y es por eso que esta investigación asume esa puesta en crisis avanzando hacia una nueva problemática.

Heiner Müller, teórico alemán, propone que “las respuestas se pueden encontrar sólo si se parte de los textos y si se insiste en los textos de modo férreo; entonces se producen presiones de las cuales quizás surjan nuevas formas teatrales o una nueva manera de tratar un espacio teatral”²⁴ y es desde este punto que emerge una necesidad de replantear el formato de la escena. Nunca ha sido necesario instalar el texto desde el escenario, con los actores, porque puede haber diversos puntos de partida pero es y siempre ha sido obligación del director teatral entregar (a los actores, maquilladores, vestuaristas, iluminadores, etc.) un mundo con reglas espaciales, algo así como las reglas del juego y es dentro de eso que ellos deben encontrar su lugar autoral.

Sin embargo, la postura de este escrito se instala sobre esa premisa para dejar de pensar en esa crisis del teatro y hacia dónde puede evolucionar instalando la problemática que se basa cabalmente en la escritura teatral como algo a lo que debemos aferrarnos y desde ese lugar presentar una solución que en este caso es espacial.

²⁴ EL TEATRO ES CRISIS Entrevista a Heiner MÜLLER realizada por Ute Scharfenberg Conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995 (UNIVERSIDAD DE CHILE).



5.2 Referentes visuales y teórico escénicos.



5.2.1 Oleg Kulik.

25

²⁵ Fotografía extraída del sito www.lefigaro.fr



Jamás he estado frente a una acción de Oleg Kulik, lo más parecido a la realidad que he visto es un video en youtube.com donde sale Kulik trabajando como director de la Puesta en Escena de una ópera de Verdi. Son imágenes como las que van a ver, las que me han llamado brutalmente la atención, porque yo solo he visto reproducciones en computador. A veces pienso que Kulik es un poco loco porque hace cosas que yo jamás haría, con el nivel de seriedad con que él las hace. Se pasea por Moscú en cuatro pies, desnudo, simulando ser un perro, con una cadena alrededor de su cuello que dice *Kulik* mientras una amiga lleva la correa. Hace como que muerde a la gente y hace como que muerde a perros policiales. Luego crea un político-perro y hace la performance “*A Man with Political Identity*” donde hay un hombre vestido de terno con un bozal y dos cadenas que lo retienen desde atrás. Conversa con la prensa ejecutando su rol. La diversidad de lenguajes en Kulik lo convierte en un referente interesante para el teatro, porque el teatro es cada vez menos teatro y más artes visuales al punto de que llegan a llamarnos *artes integradas*. Lo que pasa es que viendo la obra de Kulik me pregunto ¿qué hago en el teatro? Las artes visuales son muy entretenidas, atrayentes, subversivas, sociales. Y así debería ser la Puesta en Escena teatral. Es lo que provoca Kulik lo que da sentido a hablar sobre él.

Una de sus características es que utiliza distintos formatos y materialidades: escultura, fotografía, performance, video, ópera, pintura. Pertenece a la generación de los 90 en Rusia donde el más reconocido es Alexander Brener (Fig.1) quien pintó en verde el signo dólar sobre el cuadro “*suprematismo*” de Malevich, Brener fue condenado a 6 meses de prisión por esto, posteriormente fue liberado, ya que en su defensa aclaró que su obra es un diálogo con Malevich. Cuando trabajaron juntos, la experiencia fue problemática porque el performance de Kulik era destruir la obra de los otros.

Kulik vivió muchos años en Ucrania y le tocó estar ahí, cuando cayó la Unión Soviética, que era una federación de Estados, como Estados Unidos. Cuando la Unión Soviética se separa todos los estados quisieron su independencia como países. Es en este



periodo cuando Kulik se va a vivir a Rusia. Ucrania es un país que actualmente sigue con problemas, especialmente fronterizos ya que limita: al sur con el Mar Negro, al suroeste con Rumania, al oeste con Hungría y Slovakia, al noroeste con Polonia, al norte con Bielorrusia y finalmente con Rusia, al este.

En Rusia, entre los años 92-93 hubo un gran cambio económico, que condujo a una polaridad entre dos clases sociales muy marcadas. Ahora en Rusia hay personas excesivamente millonarias y hay personas que no tienen pan, esto es lo que los rusos llaman *Capitalismo Bárbaro*. La performance del artista- perro es muy conocida porque atrajo a muchos medios, es de lo que más hay registro. Lo que asombra es que su obra comienza a ser conocida en los años '90. Esta reconocida performance del *perro* lleva muchos nombres dependiendo de como sea, algunas veces se presenta en la calle con una correa con un amo que lo lleva, otras veces hace una *casa del perro Pablo*, esta casa la hace dentro de galerías o dentro de museos.

Por otra parte, es menester destacar la capacidad creativa de Kulik en su instalación "*Art at Fist Hand*". Esta instalación logra ser absolutamente perturbadora, por el solo hecho de poner personas sosteniendo los cuadros. El gesto de poner personas tras bambalinas sosteniendo obras lo copié, pero con computadores y videos, el resultado fue una acción de arte que funcione para verla.

Es una instalación que funciona en cualquier lugar, con cualquier obra, porque es el gesto el que nos interesa. Una mano sostiene una escultura, dos manos sostienen un cuadro, cuatro manos sostienen un cuadro grande. Quizás es lo lúdico lo que asombra, pero viendo el contexto desde el cual nos habla es un gesto absolutamente político: personas sosteniendo cuadros dentro de una galería. Viene de un país que tiene muchos problemas monetarios. En Ucrania, un jubilado se cuelga una pancarta que



promociona la oficina de un abogado en el centro de Kiev. Esto puede ser un gesto que se refiera directamente al hecho, o no, pero de todas maneras resulta perturbador.

Algo semejante sucede con la obra de Santiago Sierra , un artista español que paga a indigentes para que hagan lo que nadie más haría. Él tiene una obra que se llama “*Brazo de obrero atravesando el techo de una sala de arte desde una vivienda*”. Esta obra que fue hecha en el año 2004 podría ser una obra semejante a la obra de Kulik por el solo hecho de usar un brazo y un muro. Ambos brazos trabajan. El brazo Sierra parece estar descansando, pero a la persona le están pagando por un supuesto trabajo, a semejanza del brazo Kulik que no da la sensación de que haya alguien trabajando en esa sala, hay brazos sosteniendo los cuadros. En ambas propuestas hay *Brazos Trabajando*.



5.2.2 Antonin Artaud.

26

²⁶ Fotografía de Antonin Artaud tomada por Man Ray en el año 1926.



“No podemos vivir eternamente
rodeados de muertos
y de muerte.

Y si todavía quedan prejuicios

Hay que destruirlos

“el deber”

digo bien

EL DEBER

del escritor, del poeta, no es ir a encerrarse cobardemente en un texto,
un libro, una revista de la que ya
nunca más saldrá, sino al contrario
salir afuera

para sacudir

para atacar

a la conciencia pública

si no

¿para qué sirve?

¿Y para qué nació? ²⁷

²⁷ ARTAUD, Antonin, *Carta a los poderes*. Editorial Argonauta, Buenos Aires 2003; pág. 7.



Antonin Artaud es uno de los grandes referentes teatrales que ayuda a la existencia de este proyecto. Antes de él, el teatro sobrevaloraba la palabra y la representación del texto, existía el naturalismo y el realismo que poco lograban en cuanto a remecer al espectador, ya que pensaban en conmover o trabajaban conceptos como la empatía entre el espectador y el actor. Por otro lado, también el teatro vivía con el estigma de la mimesis que radicaba en técnicas como la observación de personaje donde finalmente obtenían un resultado cercano a la realidad, aunque fuese un poco más exagerada pero basada en la cotidianidad.

Frente a este panorama teatral Antonin Artaud entrega conceptos que logran subvertir de manera profunda los valores acuñados durante tantos años de tradición aristotélica: El teatro y su doble y El teatro de la Crueldad logran expandir la mirada más allá de los terrenos de la mimesis, más allá de lo representable ya que el teatro no está hecho para imitar al hombre o mostrar lo que éste hace. ¿Cómo podría ser esa la necesidad de hacer arte? Ahora podemos comprender un poco mejor la mirada de Artaud porque estamos un poco distanciados en el tiempo, sin embargo, en esos tiempos fue algo impensable. Hablar del alma, del estado físico una enfermedad era algo que no tenía mucho que ver con el teatro. A continuación un fragmento de “DESCRIPCIÓN DE UN ESTADO FÍSICO” de Antonin Artaud:

“...una sensación de quemadura ácida en los miembros, músculos retorcidos e incendiados, el sentimiento de ser un vidrio frágil, un miedo, una retracción ante el movimiento y el ruido. Un inconsciente desarreglo al andar, en los gestos, en los movimientos.”²⁸

Los textos propuestos por Artaud, como podemos ver a partir del ejemplo, son en su mayoría textos que exigen que los actores que lo interpreten dejen de buscar a su alrededor algo semejante, obliga a mirar.

²⁸ ARTAUD, Antonin, *El pesa-nervios*. Editorial Visor Libros, Madrid, 2002; pág. 26.



“Temblores del cuerpo o del alma, no existe sismógrafo humano que permita llegar a una evaluación de mi dolor con precisión, que aquella, fulminante, de mi espíritu.”²⁹

En Antonin Artaud, comienza a existir la posibilidad de poner el cuerpo en escena, un cuerpo que opera como cartografía de la biografía, es decir, un cuerpo con cicatrices, con historia. Aquí queda exiliado el cuerpo burgués que se limitaba a imitar, aquí aparece el cuerpo verdadero que carece de perfección, de dicción, este el cuerpo que acciona y reacciona más allá que la vida misma.

²⁹ ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Editorial Visor Libros, Madrid, 2002; pág. 34.



5.3 TEXTO DRAMÁTICO.

La Casa de Medea.



Inicio.

Buenas noches. Hola. Yo soy Medea, bueno en realidad interpreto a Medea, soy un poco más baja que Medea, soy una especie de versión sudamericana del personaje de la tragedia griega, pero yo puedo hacer lo que quiera, porque ella ya murió hace tantos años que ya ni siquiera hay que pagarle derechos de autor.

Ella era rubia de ojos azules y bien flaca, así como esas flacas histéricas que ni comen y andan con cara de perturbadas, pero yo como, así que soy un poquitito más abultadita de lo que debe haber sido ella con esos cuerpos europeos bien rubiecitos como les gustan a las personas de aquí.

Yo solo voy a interpretarles la historia de una mujer que por estar muy enamorada, llega a matar a sus hijos para vengarse de aquel hombre: Jasón, el más malo de todos los hombres, el más perverso de todos, el más maricón, el más hijo de... perdón. Hace un tiempo que estoy muy perturbada con esto de interpretar a Medea, a veces pienso que tenemos mucho en común, pero en qué me puedo parecer yo a ella, una actriz educada y culta a una mal educada como Medea que mata gente, anda con engaños y cree en la brujería.

Medea es una señora que vivió por el siglo V a.C., en un país que ahora sería Georgia, ¿saben dónde queda Georgia? (se proyecta el mapa de Europa)

La capital es Tífilis y aquí podemos ver todos los países con los que limita: Rusia, Turquía, Armenia y Azerbaiyán, este de aquí es el Mar Negro. Las mujeres georgianas son famosas por lo bellas pero de viejas se ponen feas, son como brujas arrugadas y



malvadas, como Medea. Que chica es Europa. Este es un país que ha sufrido muchos problemas por la gran cantidad de países con los que limita. Perdón ustedes vienen aquí por el drama.



Mi padre.

Desde Eurípides en adelante se han llenado la boca hablando de mis traiciones, me plantean y analizan como una mujer que asesinó a su hermano y traicionó a su familia para estar con un hombre. No saben el dolor que tengo todos los días por vivir lejos de mi papá. Desde chica siempre fui muy apegada a él porque me cuidaba, me hacía juegos, me protegía. Se levantaba todas las mañanas temprano en medio del frío para llevarme a la escuela, se preocupaba de que fuéramos bañados y guapos todos los hermanos. Él me compraba la ropa, los útiles escolares, era un padre y una madre aunque yo tengo madre y muy buena, pero ya hablaré de ella. Entonces cómo podría yo traicionar a mi papá si lo quiero tanto y sufro estando lejos de él, ya es tiempo de aclarar que yo tuve que alejarme de ellos y sacrificar su cariño, por armar mi propia familia como muchas veces me lo dijeron en la casa: Medea, algún día tu vas a formar tu propia familia con tu marido y tus hijos. Hace un tiempo mi papá estuvo con un problema de salud, de esos de hombres, yo lejos me retorció de la pena de no poder estar cuidándolo porque no tengo plata para volar hacia Ucrania y más encima están todos odiándome pero yo sé que al verme se les quitaría. Quisiera que conocieran a sus nietos (proyección de fotos de los dos niños), ya no los conocieron. Puto Jasón. (Medea llama a su papá pero solo se escucha la voz de él contestando en ruso).

Padre: Privet, dobryi den´ (¿aló, buenas tardes?)

Esa era la voz de mi papá, cocina muy rico, siempre me hacía bistec con salsa de champiñones y arroz, iba a la feria y nos compraba los kilos de queso, comíamos mucho pan con queso, por eso soy tan gordita y siempre tomábamos Coca-Cola en el almuerzo y a la comida. Mi hermano cuando llegaba del colegio se comía una hamburguesa con queso, puta que rico.



Si yo no estoy con mis papás es porque cuando le pedí a Jasón que me dejara estar con ellos me exigió que le prometiera que nunca le iba a pedir que nos fuéramos a vivir cerca de mis papás, no sé por qué me pide eso, pero se lo prometí. Él necesita más que yo estar cerca de sus papás, es un sacrificio que hago por él, pero tengo tanta pena de estar lejos.



Oraciones.

Puerca, no la aguanto, cómo puede haber mujeres ten cerdas. Es maldad quitarle el marido a una mujer con dos hijos. Cómo se puede meter a destruir una familia y no le importa que Jasón deje de vivir con sus hijos. Me voy a quedar sola por su culpa y es tan difícil con dos niños.

(Aparece el espacio de oración de Medea, altares con velas, calaveras, vírgenes, foto de Jasón a tamaño real y le pone dos palos afirmados en él)

En nombre de Satanás, Lucifer, señor de las tinieblas, ahí vienes llegando y yo te tengo trabajando. Tú vienes llegando y dando llegando no te me muevas carajo que das ayudando metiendo poniendo.

JASÓN

Jasón Pérez Pereda Losano te vienes mofando cargando congelando levantando poniendo la desgracia te consagro traición. Medea es tu dueña única perpetua perpetua perpetua, Medea, amor, amor, entrega, consciencia, satanás (le escupe trago a la foto desde abajo hacia arriba 3 veces consecutivas).

Glauca enferma sangrando chorreando la pus, la sangre envenenada que roba el marido de otra, se le cae su pelo, satanás te la llevas la ensartas en el cetro, le haces una yaga por cada traición a nuestra familia, cada encamada con mi marido. Vas a querer



sacarte los ojos y colgarte. Te ordeno que le infectes el pie hasta que tenga un hedor insoportable, amárrale una cadena a su pie bueno para que quede anclada sin poder siquiera defenderse de los animales carroñeros. Que le coman los miembros a picotazos mientras los ratones intentan entrar en sus guatas.

(Expone las mantas que luego enviará de regalo a Glauca)



La sirvienta.

(Mientras la empleada limpia y juega con los niños).

Esta me tiene aburrída, pero del verbo aburrída. Habrá valor Dios mío. Ésta con toda la cara de santa que la ven es muy sucia, pero pasa desapercibida, mírenla detenidamente. Ésta tiene una hija que es un poquito mayor a los míos y es de un tipo casado y ella como si nada, con su carita de santita y sigue con el tipo porque no es que haya sido la amante no más, ella dice que viven en unión libre pero él ¿qué? Le pasa como USD 20 al mes y si es que le pasa. Pero que me venga a mirar a Jasón porque hasta ahí no más le llega su cara a esta, la voy a dejar entera tajeada. En estos temitas de moral, a mí, si que no me vienen con cuentos porque de eso si que sé, que ir a meterse con un tipo casado esperando que él deje a la esposa y a los hijos, eso es maldad de la más pura, por eso no le va bien en la vida porque esa gente recibe castigo en vida. A veces he pensado en despedirla a ésta, pero me carga ver a los niños y hacer las cosas de la casa así es que prefiero que se quede para que me haga todo y no hacernos problema de andar pagando finiquitos, tonteras esas que se les ocurre para andar protegiendo a los éstos.

O mando a los niños a un jardín o la tengo a ésta para que me haga las cosas de la casa y me los cuide, así que prefiero ahorrarme plata pero no tener que andar lavando platos, ropa, refregando el piso, limpiando baños, haciendo comida, cambiando pañales, bañando niños que lloran, me saturo de solo pensarlo. El único problema es que el menor cree que ésta es su mamá.



La Medea.

ÉSTA: Oye ésta, proyéctame el mapa número 2 por favor. Apúrate por favor. No es ese ésta, te estoy pidiendo el NÚMERO DOS. No importa, después vamos a arreglar. (Saca un marcador y dibuja el mapa en la pared). La Medea, esa señora que estaba ahí parada, nació aquí. Aquí vivía con su papá, su mamá, su hermano y su hermana. La casa estaba entremedio de muchos árboles, aquí estaba la laguna. Ella habla de su familia como si fueran LA GRAN FAMILIA de la nobleza, pero yo los conozco desde siempre porque entré a trabajar en su casa cuando tenía 12 años. Son como una familia normal, clase media baja, eso si la mamá en bien educada, de ella sacó Medea esa forma de hablar. El papá es medio caído al trago, siempre se andaba metiendo en problemas.

Ella tuvo una infancia bien dura, sus papis se iban todos los veranos a otros países y la dejaban a ella y sus hermanos con sus abuelos, desde chiquitita. Si algo le pasa a su mami ella se va a ir. Si algo le pasa a su abuelita ella se va a ir. Como sus papás se iban a otro lado en vacaciones ella se quedaba con sus abuelitos en la playa, su abuelito jugaba con ella todo el día, la llevaba a la playa, jugaban en las rocas buscando peces pequeños, le enseñaba a meterse bajo las olas del mar, le enseñaba a nadar hasta la balsa que había mar adentro mientras su abuelita tomaba sol con unas cosas que le tapaban los ojos y se ponía rayito de sol factor 5 con olor a chocolate y quedaba morena así bien regia la señora. Cuando caía la tarde el abuelito se iba a ver la puesta de sol y la abuelita se quedaba en la casa haciéndoles la comida: fideos con mantequilla y ajo o ajíaco. Cuando volvía el abuelito a mi me mandaban a poner la mesa y se sentaban todos a comer, yo comía en la cocina, eso sí. Después de comida la abuelita tomaba a sus cuatro nietos, les lavaba los dientes, los peinaba, los vestía de azul, luego ella se maquillaba, se perfumaba con esos perfumes caros que se trae de Europa la señora y se iban todos a caminar por el borde costero. Algunos días no salían y jugaban al



diccionario: una persona coge el diccionario y elije una palabra en secreto y anota el significado en un papel, dice la palabra y cada jugador debía inventar un significado y anotarlo en un papel, luego el que tiene el diccionario lee todos los papeles y cada jugador vota por el que cree es el significado correcto y gana el que le achunta al significado. Los abuelitos compraban chocolates para comer mientras jugaban y daban un premio al ganador de la noche, eran chocolates ricos rellenos con menta.

A la mañana siguiente todos se levantaban tempranito y el abuelito les hacía un huevo a la copa a cada uno pero él generalmente comía carne con ajinomoto y sal.



Siguiendo a Jasón.

El día que le dije a Jasón que lo amaba, que quería pasar el resto de mi vida con él, me puso una condición: que nunca le pidiera que nos fuéramos a la tierra de mis padres. Han ido pasando los años y él nos ha llevado por muchos países distintos, en algunos nos han tratado muy mal y en otros bien pero siempre hemos sido relegados a nuestro lugar de extranjeros. A veces le he pedido a Jasón que nos vayamos a donde mis padres porque me siento muy sola en el extranjero, pero cuando solo escucha la idea se enfurece y comienza inmediatamente a reclamarme que yo le prometí que nunca iba a pedirle volver a mi país. Esta situación me sobrepasa, porque quiere que esté a su lado aquí sentada esperando a ver si llega, sola con los niños, con la nana, sin trabajo, gorda como una vaca de mierda, mientras él hace su vida y se realiza. Quiere que yo me dedique a hacer clases de actividades complementarias, clases de extra programática, en los colegios, enseñando a niños que no tienen ningún interés en lo que yo pueda decirles y ganando un sueldo miserable donde ni siquiera me pagan vacaciones. Yo sé que en la tierra de mis papás tendría más trabajo y él también pero bueno, así es cuando uno acepta un amor con condiciones, es una especie de escupitajo en la cara, una situación absolutamente humillante que a una le digan: yo sabía que era mentira que ibas a estar conmigo aquí y que no me ibas a pedir que nos fuéramos, yo sabía que me ibas a pedir esto, yo sabía. Me siento tan impotente ante esas afirmaciones, no le importa cómo me siento yo, no le importa, solo importa que él esté bien y que tenga plata, cosa que yo nunca le he pedido.

Ahora que conoció a Glauca y se casó con ella también me reclama que cómo no lo apoyo si esto es lo mejor para nuestra familia. Humillación tras humillación, ya no soporto esto porque además no me deja ni llorar porque me reta, dice que le molesta que yo llore. Jasón no me ama y nunca me ha amado. Voy a tomar una decisión ahora.



5.4 Proyecto.

“Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje”

Gastón Bachelard



“La casa de Medea” es un proyecto basado en el texto dramático Medea de Eurípides y a nivel de testimonio se basa en el Caso Rojo.

La Casa de Medea es el resultado de una investigación teatral y visual que, a través de diferentes estrategias, pretende sintetizar al personaje trágico. Este personaje siempre posee muchas capas de significación que van espesándose e hilándose, formando finalmente un tejido o trama donde coexisten, sin necesidad de una coherencia, sino que se sustentan a modo de complemento. La experimentación, en este proyecto, busca encontrar un punto que contenga esa trama para poder otorgarle materialidad y presentarlo, ponerlo a dialogar con la sociedad.

En este punto lo que importa es encontrar una arista del personaje que contenga gran parte de sus características constituyentes y buscando eso es como finalmente se llega al ícono de la casa.

Las personas van por la vida sin su casa, van al trabajo, se reúnen con los amigos, los niños van al colegio y se relacionan con otros niños, pero no conocemos las casa de todas las personas que conocemos, sin embargo, a veces nos narran detalles de su casa o cosas que tienen en su casa y nosotros hacemos el ejercicio de imaginar la casa del Otro, pero asumimos que falta conocer la casa del otro para conocerlo un poco mejor, ver como vive, eso es normal. Luego en el momento de conocer la casa hay una serie de reglas, como por ejemplo que lo que sucede dentro de la casa no se debe contar afuera, o, que no se le puede faltar el respeto a la gente en su propia casa, y así hay muchas normas sociales que contemplan la figura de la casa como un espacio privado que los otros deben respetar.



Este proyecto lo que logra finalmente es emplazar la casa de Medea intentando dar la sensación de que Medea sale en las mañanas y regresa en la noche, es así como aquí la figura del visitante deja de ser solo el visitante a una obra de arte, sino que pasa a ser además aquel que visita una casa donde los dueños no están.

La privacidad se ve expresada de manera tácita cuando hablamos de la casa, es por esto que dentro de la casa vivimos escenas que quizás jamás revelaremos, estas escenas que solo pueden ser narradas porque se producen en la privacidad de nuestro hogar tienen tal nivel de contenido y brutalidad, que solo pueden mantenerse en el territorio de la narración ya que en ellas está contenida toda la historia familiar, lo que significa que no basta con ver una de esas escenas compuestas de cosas indecibles, incomunicables, insoportables, porque falta todo lo que quedó fuera, todo lo que los miembros de la familia saben que jamás revelaran completamente, porque hay cosas que no somos capaces de verbalizar.

Aquí nos interesa dar lugar a la marginalidad que rodea a Medea al mismo tiempo en que evocamos el abandono de esta mujer que asesina a sus hijo, en medio de un terrible abandono no solo de su marido sino también en el abandono social que significa la extranjería.

Esta propuesta multidisciplinar está fundada en la creación de dispositivos escénicos que conduzcan la acción y la narración desde la escena y la visualidad. Es un espacio escultórico emplazado en un espacio abierto que narrara la historia de Medea sin narrarla, como comúnmente se podría hacer, que sería una actriz interpretando el rol de Medea. Para esta investigación es importante bordear al personaje desde la visualidad mas no exhibirlo, es por esto que La Casa se transforma en el núcleo del suceso.



Para esto, se construyen imágenes, lugares, se reescriben escenas, donde se develen los dispositivos disciplinarios que la sociedad crea en contra de esta figura extraña, que tiene costumbres distintas, que no tiene una familia como referente, que no pertenece a ninguna clase social, alguien sin pasado y en la misma medida, se muestran los dispositivos que el extranjero desarrolla en contra del nuevo lugar.

Esta investigación pretende resonar en el espectador desde la verdad brutal, de tal manera que todo tipo de efectos y trampas, para el espectador, queda fuera. Importa la extrañeza constante que implica ser extranjero, en cualquier momento histórico, la soledad que eso implica. Retornar a otros tiempos para contar la historia, de tal manera que el espectador empatice, para luego introducirlo en las múltiples capas de significancia que permitan atraparlo y luego removerlo, sacudirlo. A través de este espacio escultórico se pretendió sintetizar toda la historia de Medea en "La Casa de Medea", de tal manera que el visitante se impregne de la historia conociendo el hogar de este personaje, el habitar del personaje, en el sentido heideggeriano.

Heidegger propone en su famoso texto "Construir, Habitar, pensar", que el habitar es un acontecimiento que va más allá de tener un lugar donde dormir sino que además es un lugar donde estamos protegidos y en paz, y es por esto que ahí nos comportamos como somos ya que, según Heidegger, esa construcción habitable esta marcada por "lo que se ha dejado entrar en sus fronteras"³⁰, por lo que ese espacio hace referencia al hombre que reside en ese lugar.

Dentro de ese mismo artículo Heidegger, instala una pregunta que es a su vez una interrogante que debemos añadir a esta investigación ¿Cuál es la relación entre hombre y espacio?

³⁰ HEIDEGGER, Martín. *Construir, Habitar, Pensar*. Editorial Serbal, Barcelona, 1994.



A lo que el autor contesta que “los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están avivados por los lugares” y es entonces que podemos comenzar a imaginar los múltiples lugares que conocemos y darnos cuenta que el hombre no está dislocado del espacio sino que cuando me refiero a una persona, a su vez, de manera simultánea, estoy evocando los lugares que esa persona habita ya que esa persona es y será siempre una suma de “cosas y lugares”³¹ y es por eso que según Heidegger construimos una casa, para dar lugar a ese acontecimiento, para dar casa a la esencia de Medea y dejar que “aparezca en lo presente.”³²

Para concluir con la mirada que ofrece Heidegger en torno al habitar, citaremos un párrafo que resume a nivel general el procedimiento mediante el cual se realizaron las operaciones visuales de este proyecto:

“Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo Suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar, permanecen en sus propios límites y saben que tanto el uno como el otro vienen del taller de una larga experiencia y de un incesante ejercicio.”³³

³¹ Todo lo referente al habitar que se menciona en este sub capítulo está absolutamente influenciado por la mirada de Heidegger debido a las relaciones que propone entre persona-habitar-arquitectura-construcción-espacio-cosas. Todos esos conceptos son los que han ayudado a hacer un levantamiento material de aquel personaje de la tragedia que solo se mantenía en la abstracción debido al género original al que pertenece. Tomando en cuenta la mirada de este filósofo pudimos encontrar materialidades que finalmente concluyeron en la forma de una casa que alberga todos estos principios pero por sobre todo, como dice Heidegger, la casa es un lugar con fronteras donde adentro habita una persona que es libre en ese espacio privado.

³² HEIDEGGER, Martín. *Construir, Habitar, Pensar*. Editorial Serbal, Barcelona, 1994.

³³ *Ibíd.*



En este punto, la casa es donde se une Medea de ayer (Eurípides) y Medea de hoy (Jeannette Hernández). Ambas asesinan a sus hijos en la casa y nadie ve como lo hacen, porque ese es justamente el lugar aquel donde nadie más entra sin permiso porque es la privacidad del hogar, pero luego del crimen la casa debe abrirse a los que necesiten entrar para analizar huellas, marcas de sangre, peritos en criminología, en fin, entra mucha gente, hasta que finalmente la casa vuelve a quedar sola recuperando así la privacidad, esa privacidad que en situaciones así nadie quiere recuperar.

Pensemos la casa luego de estos sucesos. Desordenada, sucia, con sangre, papeles botados en el suelo, ropa tirada, vajilla sucia en la cocina y en el comedor, los platos del desayuno de los niños aún sucios sobre la mesa, el radio del hijo asesinado sonando, el televisor de la sala, encendido. Entonces, una vez construida esta imagen mental que está constituida por la suma de todos los componentes de esta investigación, recién ahí podemos comenzar con la construcción de este espacio escultórico llamado “La Casa de Medea”.

Debido a las características multidisciplinarias de esta investigación hemos podido observar que Medea, un personaje del teatro, debe ser sacado del territorio de la representación, debido a la brutalidad del carácter que propone su autor porque hasta el momento el teatro ha tranquilizado esta historia proponiéndola como un drama épico, lo cual está permitido dentro de las artes escénicas. Sin embargo al ver la profundidad de este personaje a través del psicoanálisis, el testimonio del juicio, también a través de un nuevo texto dramático de solo 14 páginas y al develar la estructura del texto, podemos determinar que no es adecuado que el teatro, ante un personaje con tantas capas, ejerza una función tranquilizadora debido a que las artes visuales, con referentes tales como Oleg Kulik (que ha sido mencionado en este texto) o Santiago Sierra y muchos más, por no decir miles, nos enseñan



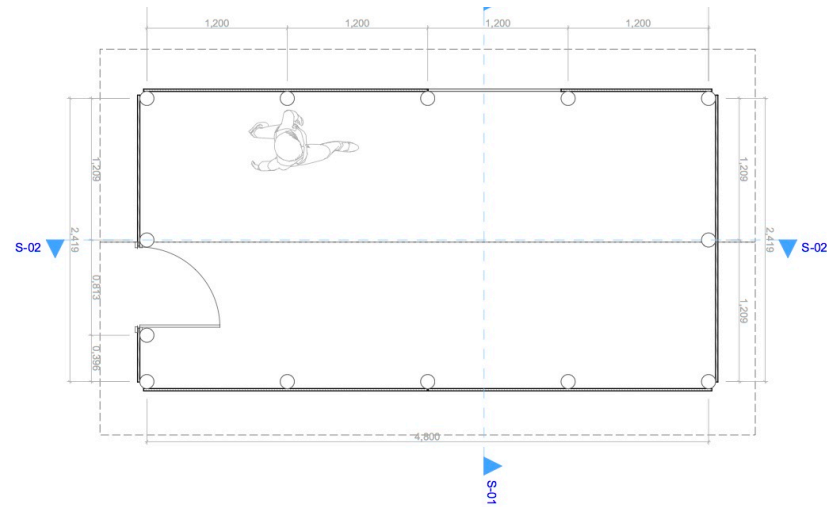
que el arte puede remover al espectador y si uno habla de Medea debe hacerse cargo de lo que el autor en sus orígenes quería provocar que en este caso era sacudir.

El punto de partida fue Medea como personaje teatral que al estar inserto en ese mundo tranquilizador del texto y el escenario teatral decidimos arrancarlo de ese género que originalmente le pertenecía para llevarlo a un formato donde pudiese ser trabajado de una forma que permitiera estos nuevos rasgos que queríamos darle generando así una imagen poética que resonara por si sola sin realizar una descripción de nombres y genealogías que no hacían más que entorpecer y frenar el impulso que podría provocar la imagen apegándonos a la creencia de que “la imagen poética es esencialmente variable”³⁴, lo cual permite que existan tantas interpretaciones como espectadores, porque aunque suene impresionista, es muy importante que cada uno posea sus conclusiones o preguntas con respecto a Medea. El teatro emite juicios o presenta juegos dialécticos que siempre terminan estableciendo opiniones, por más que el director teatral se resista ante tal acto, sin embargo, en el espacio escultórico es posible y en general aunque el generador de este espacio quiera emitir un juicio su obra, de igual manera, será reinterpretada por cada espectador según esta obra repercute³⁵ en él y eso es un punto fundamental en este proceso de obra donde el objeto final pretende entregar un lugar habitado por alguien donde se puedan hacer las inferencias que uno quiera.

5.4.1 Detalles y especificaciones constructivas del espacio escultórico.

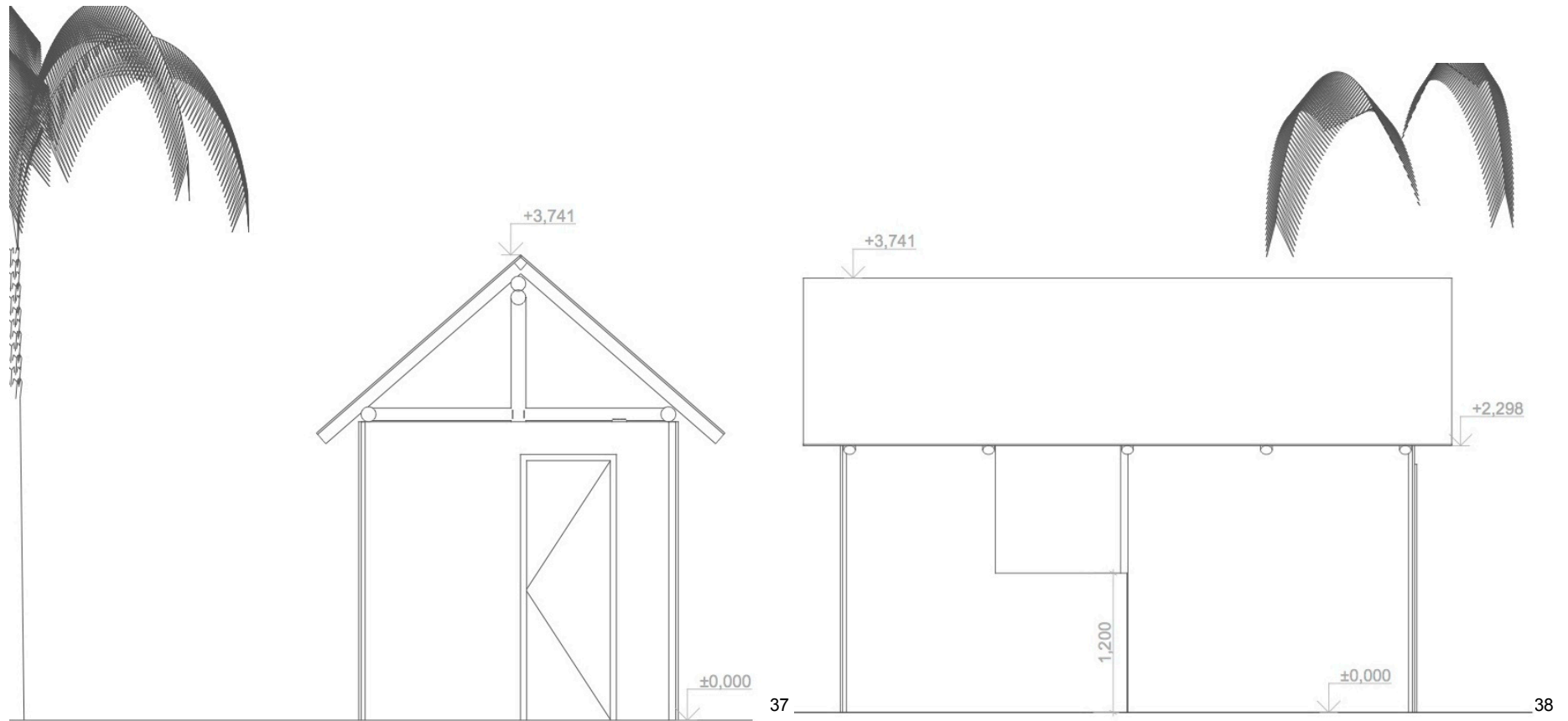
³⁴ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000. Pág. 9

³⁵ *Ibíd.* “En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser”. Pág. 12



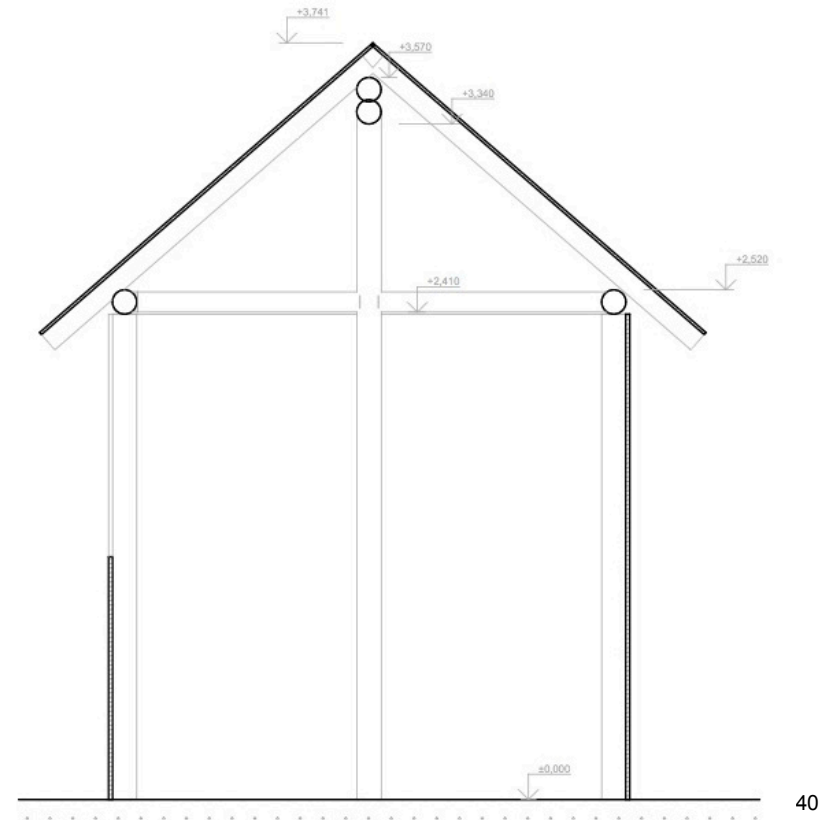
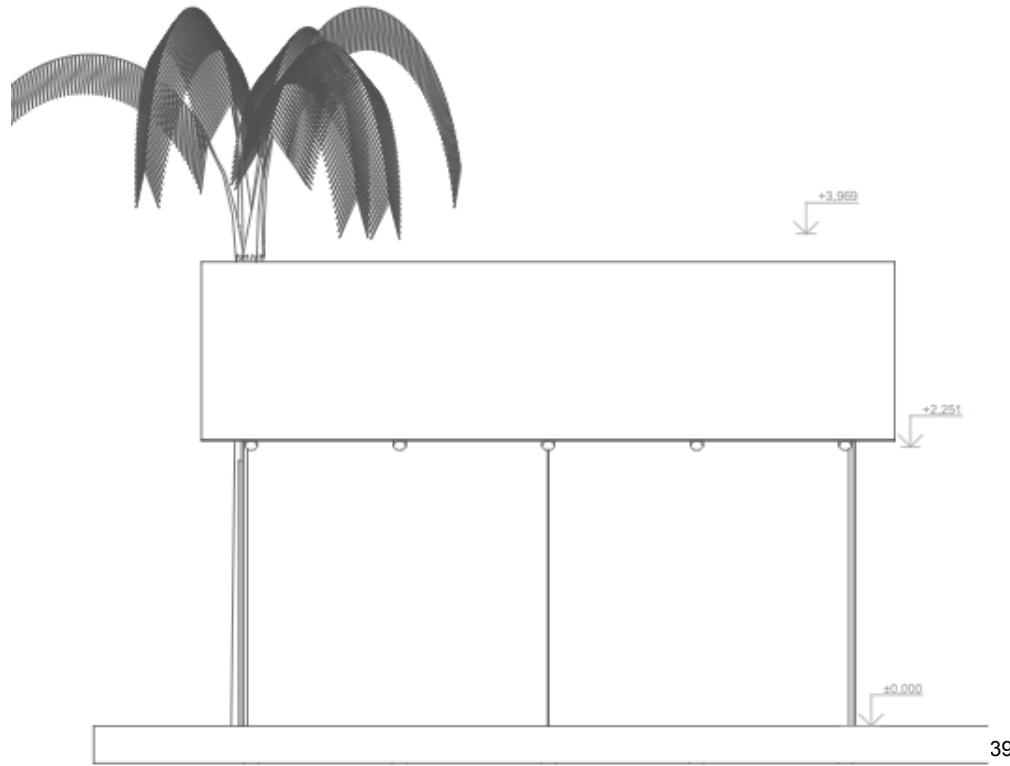
36

36 Planta.



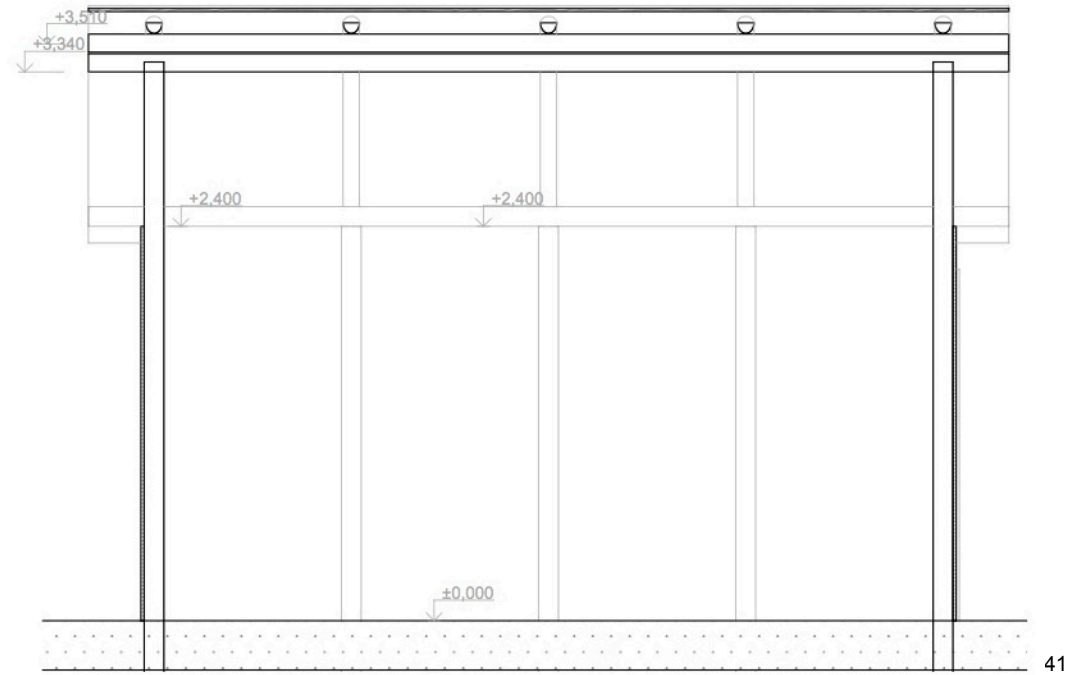
³⁷ Alzado frontal.

³⁸ Alzado lateral.



³⁹ Alzado lateral.

⁴⁰ Sección.



41 Sección.



42

⁴² Maqueta.



La casa fue elaborada con criterio de reciclaje, buscándose la utilización de elementos constructivos de rechazo, en este caso fundamentalmente de tablas de encofrado o pedazos de estas recolectadas de construcciones existentes en la ciudad. Adicionalmente se compraron “viguillas” (diámetro aproximado de 12 cm) y “pingos” (diámetro aproximado de 10 cm) de eucalipto, muy abundantes en Cuenca y por lo tanto económicas.

La estructura portante es elaborada de viguillas dispuestas verticalmente empotradas aproximadamente 50 cm en el suelo, con una separación de aproximadamente 1,2m las cuales sustentan los pingos horizontales arriostrantes quienes a su vez soportan correas inclinadas también de pingos con secciones menores que conforman la cubierta.

La estructura mencionada sirve de soporte para las tablas que envuelven completamente la casa, tanto en paredes como en cubierta, las tablas se disponen con traslape entre si, disposición esencial de modo que se evacue el agua y discurra sobre las tablas evitándose el ingreso de humedad al interior.

Los pisos se estructuran en viguillas horizontales que se apoyan en las viguillas verticales hecho que produce que el piso interior quede elevado aproximadamente 10 cm del suelo. Los pisos están conformados por tablas rústicas clavados en las mencionadas vigas.

La casa tiene una puerta y una ventana las cuales están construidas en tablas que están clavadas en tablas que sirven de sustento estructural.



Las uniones entre los elementos estructurales se realizan a media madera y con clavos. Todos los entablados están simplemente clavados a los elementos estructurales.



5.4.2 Registro fotográfico del montaje y la obra.







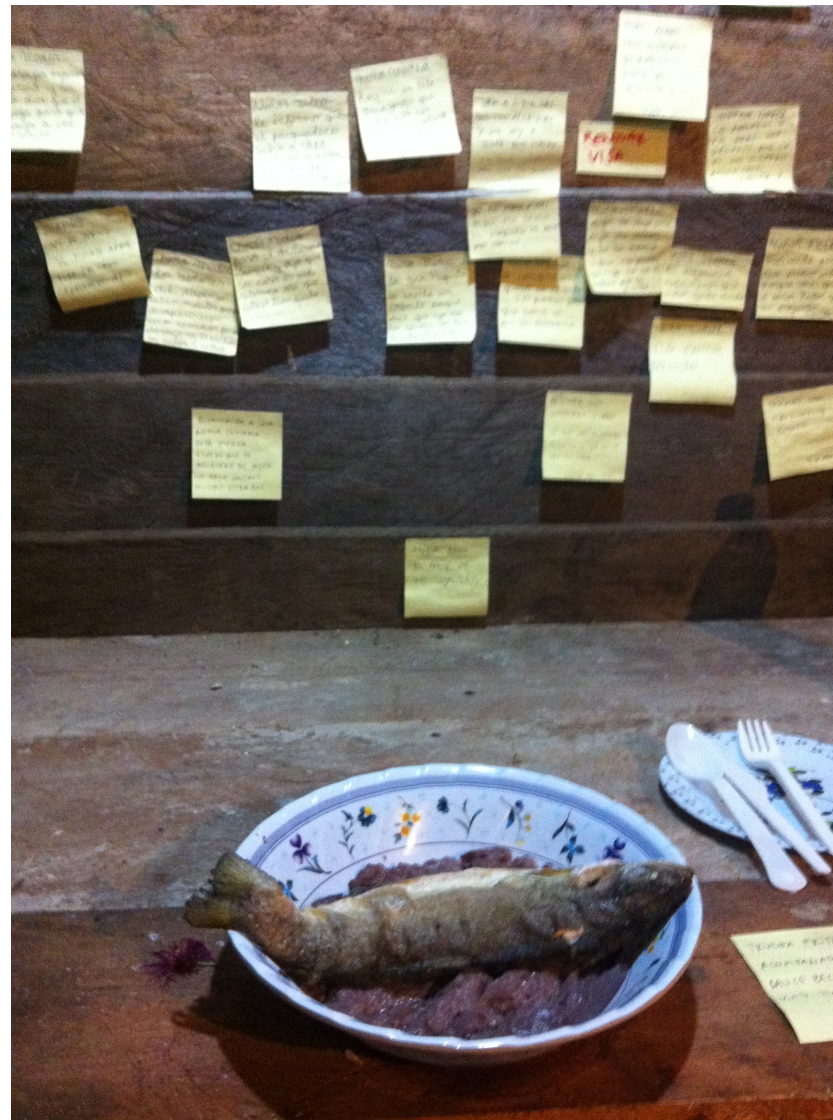
















CAPÍTULO VI CONCLUSIONES



Siendo Medea un personaje mitológico del mundo griego, una vez más queda demostrado que este género dramático muestra caracteres que son intrínsecos en el hombre y es por eso que permanecen latentes en la historia. Mediante sus actos podemos reconocerlos, mediante sus crímenes o sus síndromes.

A mediados del siglo XX, el psicoanálisis dejó instaladas unas premisas que servirían para dar luces con respecto al por qué una mujer puede llegar a asesinar a sus propios hijos para castigar a su marido: una mujer que se ve privada del falo del marido experimenta un vacío, freudianamente hablando, a lo que luego de esta investigación podríamos agregar que la única forma de generar ese vacío en el hombre sería privándolo de sus hijos, ya que solo ahí quedaría latente de por vida la castración. Es así como Medea otorga un nuevo sentido y una nueva forma de castración, ahí yace su poder: tiene poder sobre dar vida y dar muerte a sus hijos.

Con respecto a la posible conexión entre el espacio escultórico y el espacio escénico se puede confirmar, a mi juicio como directora teatral, que se gana mucho en cuanto a que el espacio se torna más completo al ser un espacio habitado en vez de ser un espacio preparado para una representación que pretendería mostrar en vez de ser en si mismo un lugar donde alguien habita. Es por esto que finalmente “La Casa de Medea” terminó siendo solo eso sin mayores aspiraciones, lo que llevó a que los espectadores conocieron la casa de un personaje de la tragedia griega si las infinitas exigencias que eso comúnmente conlleva, aquí no había nada que comprender sino solo espiar la casa de esa señora y ver qué comía, dónde dormía, qué le faltaba y resultó algo mucho más trivial y despojado de conceptos que finalmente solo entorpecen el diálogo entre la obra y el espectador. En esta etapa experimenté un vuelco ideológico donde antes solo pensaba en enseñar, en la función didáctica del teatro, en exigirle al



espectador cosas que no eran necesarias, porque luego de esto me doy cuenta de que es igual, por decirlo menos, de interesante relacionarse desde la simpleza como los niños.

Dentro de esa simpleza que fue generando esta nueva manera de poner en sociedad a un personaje de la tragedia fue necesario limpiar a nivel de referentes como por ejemplo los referentes musicales quedaron absolutamente fuera de lugar debido a que parecían forzados, relacionados con la atmósfera, cosa que ya era redundar porque la casa en si misma poseía la sonoridad propia de su lugar de emplazamiento: rodeada de árboles acompañada del canto de los pájaros y a su vez resultó ser un lugar público, privado y silencioso dentro de la ciudad.

Conclusiones a cerca de la factibilidad de reproducir este formato:

Presentar la casa de Medea a los espectadores tuvo como resultado una mayor apertura a dejarse remover por parte de los visitantes. Parece ser que la distancia que propone el teatro es poco sana si uno quiere mostrar caracteres tan brutales como los de la tragedia y es muy fácil caer en la representación, es por esto que luego de esta investigación seguiré esta línea investigativa que busca cómo sintetizar y humanizar a los personajes teatrales o mitológicos (de cualquier cultura) a partir construcciones basadas en la pregunta ¿Cómo habita este personaje? ¿Qué es lo posee dentro de sus fronteras? Esto es para que los espectadores conozcan primero desde la visualidad y una vez que ya hicieron el ejercicio de “mirar” en el sentido bartheano puedan relacionarse con las otras capas que posee el personaje en si. Este es un gran aporte al área de estudio ya que propone una mirada distinta en la práctica de las artes escénicas incorporando elementos esenciales del teatro, la arquitectura y la escultura.



BIBLIOGRAFÍA.

ARISTÓTELES. *Poética*. Primera edición. Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2004. ISBN 987.20713.7.3

ARTAUD, Antonin. *Carta a los Poderes*. Segunda edición. Buenos Aires, Editorial Argonauta, 2003. ISBN: 950.9282.31.6

ARTAUD, Antonin. *El pesa-nervios*. Cuarta edición. Madrid, Editorial Visor Libros, 2002. ISBN 84.7522.071.1

ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Quinta edición. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005. ISBN 950.07.2681.5

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Cuarta reimpresión y primera edición. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000. ISBN 950.557.354.5

BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Primera edición, Tercera reimpresión. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2006. ISBN 987.1105.00.2

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós, 1978. Revisado el 13 de enero 2013 en <http://hauntedhouse.comoj.com> ISBN 847.24.529.8



CASTRO, Edgar. *El vocabulario de Michel Foucault*. Primera edición. Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2004. ISBN 950.9217.69.7

MORENO, Germán. *Diccionario de Mitología Clásica (griega)*. <http://www.alandalus-siglo21.org> Revisado enero 2013

EURÍPIDES. *Tragedias completas*. Primera edición. México, Editores Mexicanos Unidos, 1995. ISBN 968.15.1026.7

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Ponencia realizada el año 1964 en París en el marco del VII coloquio filosófico internacional Royaumont dedicado a Nietzsche. Traducción publicada en la Revista Eco número 113/5, Bogotá. ISBN 987.9035.04.6.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, La Genealogía, La Historia*. Quinta edición. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2004. ISBN 84.85081.97.8

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Primera edición, Segunda reimpresión. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2004. ISBN 987.98701.4.X

FREUD, Sigmund. *Lo Siniestro*. Libro digital. www.librodot.com s/f revisado y descargado el año 2002.



GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Primera edición es español. Barcelona, Editorial Buenos Aires S.A., 1982. ISBN 84.85989.03.1

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Vigésimocuarta reimpresión en español. México, Editorial Siglo XXI, 2008. ISBN 968.23.0142.4

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. En “Martín Heidegger: Conferencias y artículos”. Conferencias y artículos. Barcelona, Serbal, 1994.

HESÍODO. *Teogonía*. Libro digital. www.librodot.com s/f revisado año 2004.

KIERKEGAARD, Sören. *De la tragedia*. Primera edición. Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2005. ISBN 987.1139.43.8

KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. En: KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Editorial Alianza, 2006. ISBN 97.88420.6713.5.2

LACAN, Jacques. *Las formaciones del inconsciente*. Edición sin número. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1982. Sin ISBN.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Colección compactos. Sexta edición en “compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2008. ISBN 978.84.339.6755.8



NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Edición especial. Buenos Aires, Andrómeda Ediciones, 2003. ISBN 950.722.028.3

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogía de la Moral*. Edición sin número. Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2004. ISBN 987.1150.19.9

NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del Bien y del Mal*. Edición sin número. Madrid, Editorial EDAF, 1985. ISBN 84.7166.614.6

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Primera edición, tercera reimpresión. Buenos Aires, Editorial Paidós SAICF, 2008. ISBN 950.12.7500.0

SÓFOCLES. *Tragedias completas*. Duodécima edición. Madrid, Editorial Cátedra, 2004. ISBN 84.376.0507.5



ANEXOS CD

- Encuesta sobre tragedia.
- Libro de visitas (extracto).
- Libro de dibujo (extracto).
- Video de la casa.