



Medea como una figuración feminista. La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca¹

Noe Gall²

Universidad Nacional de Córdoba
noeliaperrote@gmail.com

Resumen: En el orden de los discursos de nuestras sociedades que remiten sus orígenes a la Grecia y la Roma Antigua, se hace de la tragedia la escuela primera de la dramaturgia occidental. La representación de la mujer en la historia de la tragedia posee características muy distintivas, es decir, las mujeres fueron y son representadas desde un punto de vista misógino. Quiero dar cuenta de las complejidades con las que las mujeres han sido narradas en las tragedias antiguas, y a la vez ofrecer una re/inversión de la clásica tragedia *Medea* y a través de ella, de la representación de las mujeres en el teatro. *Medea* ofrece una figuración posible de una mujer que se revela ante la maternidad y la heterosexualidad obligatoria y compulsiva; y una narración que visibiliza otro teatro, otra manera de volver a presentar los personajes femeninos. Las figuraciones de *Medea* posibilitan la creación de una imaginación política feminista para reapropiarnos de la tragedia antigua. Para realizar esta tarea utilizaré conceptualizaciones relativas a estos problemas de autoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler y Donna Haraway, que nutrirán nuestra propuesta.

Palabras claves: Feminismo – Teatro – *Medea*

Abstract: In the order of the discourses of our societies which trace their origins back to Ancient Greece and Rome, the Tragedy was made the first school of Western dramaturgy. The representation of women in the history of Tragedy has very distinctive characteristics about women, equally now and before the women are represented from a misogynist point of view. I want to give an account of the intricacies with which women have been narrated in ancient tragedies, and at the

¹ Este ensayo recoge las reflexiones teóricas y políticas surgidas en el proceso de poner en escena una re-versión de *Medea* de Séneca: *Medea/Mήδεια*. *Medea*: Noe Gall; *Nodriza*: Soledad Pérez; *Jasón*: Juan Pablo García Molecker; *Creonte*: Emma song; *Creussa*: Leonela García / Carla Iturralde; *Asistente de dirección*: Julia Crosa, Gastón Malgieri; *Escenografía*: Emma Song, Juan Alcaráz; *Vestuarios*: Emma song; *Maquillaje*: Octavio Ruiz de los Llanos; *Fotografía y arte digital*: Gastón Malgieri; *Diseño Gráfico*: Emma Song; *Técnica*: Bettina Castaño; *Asesores del proyecto*: Eduardo Mattio, José Halac, Alberto Canseco. Trabajo final en la Licenciatura en Teatro UNC, Proyecto de producción convocatoria Cepiabierto 2014.

² **Noe Gall** es Licenciada en teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad cursando el Doctorado de Estudios de Género, radicado en el Centro de Estudios Avanzados dependiente de la UNC. Actriz y directora de Teatro. Activista lesbiana feminista Pro Sexo. Integrante de la Red por el Reconocimiento del Trabajo sexual, del colectivo Asentamiento Fernseh y del equipo de investigación: "Precarización y resistencia: el gobierno neoliberal de los cuerpos", CIFYH - UNC.

same time offer a re-invention of the classic *Medea* tragedy and through it, the re-presentation of women in the Theatre. *Medea* offers a possible figuration of a woman who rebels herself to motherhood and to the obligatory and compulsive heterosexuality. She also reveals a narrative that sees another Theatre, another way of presenting the female characters. *Medea's* figurations let the creation of a feminist political imagination to re-appropriate the Ancient Tragedy. To carry out this task I will use conceptualizations related to this authors such as Teresa de Lauretis, Judith Butler and Donna Haraway, who will nourish our proposal.

Keywords: Feminism – Theatre – *Medea*

El discurso que se desprende de las producciones dramatúrgicas no está exento, como todo discurso, de establecer formas y maneras de describir y sugerir cómo funciona el mundo. En nuestras sociedades que establecen, producen e imaginan sus orígenes en la Grecia y la Roma Antigua, se hace de la tragedia la escuela primera de toda dramaturgia posible.

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

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

Medea me ofrece una figuración posible de una mujer que reinvente la maternidad y la heterosexualidad obligatoria y compulsiva; una narración que posibilite otro teatro, otra manera de presentar los personajes femeninos. La figura de Medea nos habilita la creación de herramientas feministas para reapropiarnos de la tragedia antigua.

Mi trabajo está basado en la obra de Séneca, quien en el seno del estoicismo y del apogeo de la cultura romana reescribe la Medea de Eurípides, pero no puedo dejar de reconocer que la obra de Eurípides parece sugerir más posibilidades interpretativas que las provistas por el autor romano. Medea puede ser una mujer despechada, una asesina, un monstruo, una mujer que rechaza las leyes, una mujer empoderada, una mujer que dice no. La protagonista termina fugándose a la divinidad, abandonando la mundana vida humana, escapando del destino trágico que todos ansiaban, su muerte inevitable.

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

En las puestas teatrales de las tragedias imperan las representaciones sexo-genéricas hegemónicas. Las significaciones y codificación están incorporadas como matriz de lectura única y obligatoria sobre los cuerpos de actores y actrices.

El desafío más grande que enfrento es entrever en la puesta en escena cómo opera el sistema sexo/género en los cuerpos de los personajes, para así poder desmontar las narraciones hegemónicas que marcan varones y mujeres. El llamado teatro *queer*, que propone un desplazamiento del significado de los cuerpos, las identidades y las relaciones sexo-afectivas, me proporciona un piso fecundo para la investigación que llevo adelante. Tales representaciones críticas parecen romper, ampliar y desplazar el referente del signo, pervirtiéndolo. Si el significante y el significado de un signo son constituidos por las convenciones sociales, el teatro *queer* arrasa no solo con la norma supuesta, sino también con la relación obligatoria (por más que arbitraria) entre signo, significante y referente.

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

definitiva, quiero dar cuenta de las complejidades con las que las mujeres han sido narradas a través de las tragedias griegas, y a la vez ofrecer una reinención de la clásica tragedia de Medea y re/imaginar la representación de las mujeres en el teatro.

El teatro como tecnología de género

Parte del movimiento teórico que podemos llamar como posestructuralismo –i.e., la particular instanciación del giro lingüístico en el desarrollo de la semiótica– realizó aportes valiosísimos para desarrollar las teorías de género. Una de las características más importantes del posestructuralismo, o la que yo considero más importante en relación a los objetivos de este trabajo, es la idea de deconstruir la hegemonía de la producción de conocimiento y de las teorías de la ciencia moderna en las que se coloca al hombre (blanco, heterosexual, propietario) en el lugar del “ser humano”, dejando a las mujeres y a cualquier otro género existente fuera de la escena. Existen diversas teóricas feministas que produjeron numerosas reflexiones al respecto, algunas haciendo foco en la diferencia sexual, otras en la construcción política y teórica a raíz de la experiencia compartida en la conformación de un “nosotras, las mujeres”. Unas y otras deconstruyeron también los discursos de las ciencias duras, de la medicina, del derecho y de otras disciplinas que tenían efectos normalizadores sobre el cuerpo de las mujeres. A partir de toda esta crítica se produce teoría feminista o de género visibilizando la necesidad de darnos herramientas para pensar otras ontologías sobre la vida humana. En la larga tradición que inaugura Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*, con su frase célebre: “No se nace mujer, se llega a serlo”³ posibilita pensar el género de las personas como una construcción cultural y no una realidad biológica dada, y es a partir de los años ‘80 cuando se profundizan los

³ “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino” (Beauvoir *El segundo* 247).

análisis utilizando una herramienta teórico/política que denominaron: sistema sexo-género.⁴

Con tal noción se mentaba un sistema simbólico o de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con convenciones sociales establecidas por cada sociedad, que consisten en prácticas, costumbres y jerarquías bien marcadas entre hombres y mujeres. Dicho sistema generiza los sujetos humanos, en tanto los cuerpos con penes solo pueden ser hombres y los cuerpos con vagina solo pueden ser mujeres. Si hacemos un cuadro del mismo quedaría así:

Sexo	Género	Expresión de Género
Hembra	Mujer	Mujer (heterosexual)
Macho	Varón	Hombre (heterosexual)

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

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

⁴ Gayle Rubin, pensadora feminista, fue quien en su artículo “El tráfico de mujeres: Notas sobre la ‘economía política’ del sexo” acuñó este término.

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

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

Tomemos nota, por un momento, del escaso protagonismo que han tenido las mujeres en comparación con el de los varones; me refiero a la falta de autonomía para ser –las historias de mujeres casi siempre han sido narradas en relación a un hombre: “la madre de...”, “la esposa de...”, “la hija de...”–. Son escasos los ejemplos de personajes femeninos que han trascendido, y aun habiendo muy pocos, cuando se llevan a escena las puestas insisten en colocar a la mujer siempre en un segundo lugar, en el lugar de “la otra” que se determina en referencia a un hombre. En efecto, los discursos realizados a través de la historia del teatro han construido representaciones de la mujer que han producido y reproducido cuerpos, subjetividades y géneros que hacen a la matriz heterosexual.

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

Medea como una figuración feminista

¿Por qué Medea puede funcionar como una figuración feminista? ¿Qué es una figuración? La figuración es una herramienta feminista al servicio de imaginar no solo futuros posibles sino también pasados posibles, señala Donna Haraway. En sus propias palabras:

La figuración es el modo de teoría para cuando la más “común” retórica de los sistemas de análisis críticos sólo parece repetir y sostener nuestras trampas en la historia de las confusiones establecidas. La humanidad es una figura moderna; y esta humanidad tiene un rostro genérico, una forma universal. El rostro de la humanidad ha sido el rostro del hombre. La humanidad feminista debe tener otra forma, otros gestos; yo creo que nosotras debemos tener figuras feministas de la humanidad. Y no pueden ser de hombre o mujer; no puede ser lo humano una narrativa histórica que se haya planteado como un universal genérico. Las figuras feministas no pueden, por tanto, tener un nombre, no pueden tener un origen. La humanidad feminista debe, de alguna manera, resistirse a las dos representaciones genéricas, resistirse a la figuración literal; y aún así estallar en poderosos nuevos tropos, nuevas figuras del discurso, un nuevo giro de posibilidad histórica (“Ecce homo” 86).⁵

En la línea de Haraway me propongo releer, volver a narrar, intentar una figuración que nos posibilite otras maneras de representar a la mujer en el teatro; hacerme de una herramienta estético-política que transgreda la mirada hegemónica. Para este cometido me vi en la necesidad de inventar una metodología propia, otro marco de análisis semiótico para la lectura y representación de los clásicos griegos y romanos, con el fin de encontrarme con

⁵ La traducción al español del artículo de Donna Haraway aquí citado ha sido realizada por Emma Song y al presente no ha sido publicada.

nuevas figuraciones para la representación de la tragedia antigua, que me ha brindado a su vez una perspectiva interpretativa para la Medea de Séneca.

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

Cuando Eurípides escribe la tragedia *Medea* (431 a.C.) introduce el infanticidio y el *deus ex machina*.⁶ La expresión *deus ex machina* se usa habitualmente para designar una irrupción inesperada de la divinidad que soluciona problemas concernientes al responsable que tramó las cosas que pasaron. Con la palabra *machina* se hace mención a la canasta con poleas en la que bajaban a escena los actores que representaban a los dioses, ya que por convención los dioses debían venir de lo alto. Esta utilización hace visible la intervención divina de forma excluyente. La protagonista aparece en la escena final de la obra convertida en un ser más que humano, casi divino. Es un procedimiento criticado por Aristóteles, quien sostiene que es una confesión de incapacidad del autor para cerrar por medios humanos una acción humana. Si sólo nos propusiéramos leer a Medea desde lo no-humano, lo “semi” divino, veríamos que Eurípides introduce discusiones filosóficas y políticas que competen a la existencia de la otredad y la abyección del sujeto. El hecho que Medea no sea ni del todo humana, ni del todo divina, la deja en un lugar de “no-humana”, lo que por

⁶ Cfr. Aristóteles, *Poética*, cap. XV.

un lado le habilita a tomar las resoluciones que lleva a cabo, y por el otro, la expone a la vulnerabilidad extrema, como el exilio. Esta identidad inestable, paródica, nos da la posibilidad de crear una nueva figuración de Medea.

Eurípides en *Medea* da cuenta de una noción de alteridad, convirtiéndose en uno de los personajes de la tragedia griega que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal, “del otro” en el mundo civilizado. Esta construcción de una otra bárbara, no civilizada, no racional, no humana, no hombre, encarnada en el imaginario griego como lo animal, lo femenino y lo no griego, se plantea en contra del ideal de hombre griego. Es allí donde radica el conflicto trágico de esta dramaturgia clásica griega y, me atrevo a decir, donde radica el conflicto de buena parte de la producción del sujeto de conocimiento en la historia de Occidente. Medea, bárbara entre griegos, es una indeseable en un entorno que le es hostil “por naturaleza”. A lo largo de toda la tragedia se hace énfasis en que Medea es extranjera e incivilizada, dejando en claro que no es griega. Su barbarie supone muchos conocimientos relativos a hechicerías y venenos, que empleará para sus planes. Medea es *sophé* –habilitosa, conocedora de un arte o una técnica–; tal habilidad y la aplicación de esos conocimientos que posee la convierten en un ser doblemente peligroso, por mujer y por astuta, ante la mirada masculina. Pero es justamente esto, el ser hechicera, lo que la deja fuera de la racionalidad griega, colocándola una y otra vez en el lugar de la abyección, como todo aquel que no es un ciudadano griego, como mujer y como hechicera.

El poder in-humano que conlleva la figura de Medea puede ser interpretado o bien en una versión histórica feminista como la fuerza oculta y violenta de ese ser amenazante que para la sociedad patriarcal⁷ debe ser controlada, o bien, en términos más generales, como la fuerza oculta y violenta de esos seres ignotos, silenciados, marginados, excluidos, cualquiera que sea el colectivo que encarne la marginación y el rechazo en las sociedades hegemónicas de cada época. O podemos pensarlo como una nueva figuración de las mujeres en la tragedia griega.

⁷ Por patriarcado entiendo un sistema simbólico de jerarquías y jerarquizaciones con respecto a la posición de la mujer en la sociedad.

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

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

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

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

En su *Poética* Aristóteles propone normas sobre cómo se debería realizar una tragedia para que sirva a un propósito social. Él instala una manera de ver, reconocer y hacer una tragedia, a través de la clasificación de los elementos que él reconoce que hacen a ella, con lo cual, si falta alguno, ésta no está completa y pierde su finalidad. El Estagirita da así una idea de una obra acabada y cerrada, con

sentido en sí misma, dejándole al espectador/lector un marco muy acotado de experiencia estética. La apropiación del aristotelismo por parte del humanismo posterior instaló una manera de crear/hacer el arte.

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

Sin *cátarsis* no hay tragedia. Ahora bien, el punto está en analizar en qué parte de la narración el Estagirita sitúa la *catarsis*. Según Aristóteles, en *Medea* la *cátarsis* se produce cuando acontece la muerte de Creonte, de Glauce y de los hijos por parte de Medea. La misoginia que se manifiesta en Aristóteles supone que sólo en ese momento de la obra se pueda transitar la *cátarsis*, y no en otros momentos de la misma. No puede imaginar otros despliegues catárticos dentro de la misma narración que se originarían en otros tropos de significación. Que esta *catarsis*, esta conmoción, este juzgar que los sentimientos de Medea sean regularizados a partir de la muerte de los otros, pone en evidencia cuál es la preferencia del pensamiento aristotélico con respecto a aquellos por los que nosotros deberíamos sentir empatía, no dejando lugar para que Medea se convierta en una figuración posible. Los sentimientos que se pueden transitar en la tragedia están disciplinados desde una hegemonía moral sexista, de modo que el juicio moral al infanticidio de Medea cancela cualquier intento de examinar por qué Medea decide matar a sus hijos. ¿Qué otras opciones tenía? ¿Qué estaba queriendo contar Eurípides al cambiar el final mitológico de Medea? ¿Por qué un

infanticidio? ¿Cuáles son las vidas dignas de ser lloradas en la Grecia antigua? ¿Es posible pensar que Medea es una feminista que se empodera en el propio lugar de opresión, con las herramientas que tenía a mano? Si una mujer griega no era ciudadana, no era un sujeto político, no tenía nada, salvo su cuerpo y el de sus hijos: ¿Por qué resulta tan extraño entonces que mate a los hijos, y no que se quite su propia vida? ¿Por qué aún hoy el suicidio de las mujeres o de las identidades sexo-genéricas no hegemónicas sigue siendo la única opción en este marco estético? En una narrativa heteronormativizada⁸ se puede interpretar la *cátarsis* de la identificación de Medea con el drama del abandono amoroso matrimonial, con el despecho de la mujer desplazada –la historia más vieja del mundo: un hombre que abandona a una mujer por otra más joven. Por ende, la representación que podemos hacer de Medea en esta narrativa es misógina. Pero si nos damos la posibilidad de leer la obra desde otro lado podemos encontrar narrativas y propuestas muy interesantes, tanto dramatúrgicas, como figurativas. Un ejemplo de esto podría ser el de una lectura de Medea como una feminidad diferente: una feminidad masculina, entendiendo esto como otra forma de ser mujer.

Medea se coloca fuera de la razón instrumental masculina, es decir de la racionalidad política, y cuestiona las bases de una cultura que coarta las necesidades humanas de su género.

Tanto Aristóteles como Séneca, desde marcos teóricos-filosóficos diferentes, ponen al relato de Medea como el ejemplo preciso de la conducta amoral de la madre asesina que debe ser desalentada. Los disciplinamientos estéticos/morales de ambos son dos caras de la misma moneda con respecto a la posición de la mujer en este tipo de relatos. Como he afirmado antes, en la *Poética* Aristóteles intenta dar una norma estética/política de cómo tales relatos deben ser contados para que funcione la catarsis como sistema de disciplinamiento emocional con respecto al asesinato de los propios hijos.

⁸ Por heteronormativizada entiendo a toda práctica social, política, institucional, familiar o sexual, que constituya o sostenga la naturalización de la heterosexualidad y del binarismo de género, haciendo de tal estado de cosas una norma estándar que organiza lo social, y que en consecuencia delimita una jerarquía erótico sexual en donde todas las sexualidades que difieran de lo establecido se consideran “abyecciones”, lo cual se ve acompañado de una serie de prejuicios y tabúes que precarizan las condiciones de vidas de l*s sujet*s abyect*s.

Lo mismo hace Séneca desde la filosofía estoica, pero no como una normativa ética, sino como un relato que dé cuenta de cómo los sentimientos deben ser parte del trabajo del hombre virtuoso, aquel capaz de aplacarse y controlarse a sí mismo. No se trata ya de seguir una regla externa moral, sino de darse a sí mismo una regla y mantenerse en ella para lograr el virtuosismo moral. Séneca realiza una re-escritura de la tragedia de Eurípides: el teatro romano de Séneca es un teatro para ser leído, lo cual le agrega una poética particular en un contexto filosófico completamente diferente al de Eurípides, tal como el pensamiento estoico. El estoicismo es una corriente filosófica que nace con posterioridad al período ático o clásico y que tiene un gran desarrollo en la época romana. Los estoicos aspiraban a orientar la existencia hacia la excelencia moral del individuo, a la que consideraban la plenitud humana. El estoicismo en Roma llegó a construirse en una especie de conciencia moral de la sociedad, que exaltaba el destino ético del hombre. En la *Medea* de Séneca la evolución emocional de Medea atraviesa todas las etapas de su rencor e ira creciente; su pasión excede la trama dramática, pero esto no obstaculiza el discurso de esencia estoica de Séneca. En efecto, la obra se refiere a la virtud, entendida como prudencia, manifestada en la voz de la nodriza; sin embargo al personaje de Medea pareciera realmente no importarle alcanzar la virtud a través de la calma racional, revelándose ante las leyes de los hombres y de la naturaleza.

La puesta en escena como tecnología de género

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

Estar inmerso en la producción de artefactos estéticos compromete irremediabilmente en la disposición, reproducción y distribución de discursos en la sociedad en la cual éstos aparecen. El aparato de producción corporal, herramienta analítica propuesta por Haraway, busca entender el universo estructurado en los que habitan los individuos. Nuestros cuerpos están siempre inscriptos en una historia radicalmente específica, poseen singularidades y efectividades diferentes. Por ello el abordaje siempre es distinto y el compromiso que de él emerge también lo es. Haraway dice al respecto:

Los cuerpos como objetos del conocimiento son nódulos generativos materiales y semióticos. Sus límites se materializan en la intersección social entre humanos y no humanos, incluidas las máquinas y otros instrumentos que median los intercambios de interfaces cruciales; y que funcionan como delegados de las funciones y propósitos de otros actores (*Ciencia* 359).

La propuesta semiótica-material de Haraway quiere dar cuenta así de que nuestros cuerpos no existen de antemano, sino que llegamos a hacernos un cuerpo.

En “Manifiesto Cyborg. Ciencia, Tecnología y Feminismo Socialista a finales del siglo XX”, publicado por primera vez en 1985, Haraway nos propone un mito político blasfematorio, irónico y fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo. Tal mito parece referirse a poder entrever en las tecnologías de dominación imperantes posibilidades de actuar e intervenir. El cyborg, en ese sentido, consiste en un híbrido de máquina-organismo / semiótico-material / realidad social-ficciones narrativas / natural-artificial. De este modo, la experiencia de nuestras vidas es una ficción y un hecho político de gran importancia. Por tanto, el cyborg es la figuración posible de condensación de imaginación y realidad material que puede darnos la posibilidad de transformación histórica. Tal propuesta abre otros posibles e incómodos ángulos o puntos de vista para una crítica de la cultura. La visión única, universal y falocéntrica⁹ de la modernidad occidental produjo ilusiones de coherencia y racionalidad de una humanidad totalizadora y totalizante. Por eso las figuraciones como el cyborg –y tal como intento sugerir,

⁹ Se entiende como “falocéntrico” aquello que en primera y última instancia da explicaciones a la totalidad de acontecimientos a partir de la experiencia masculina.

Medea- funcionan como escenario para el planteo de posibilidades, tanto futuras como pasadas; son la copia, la mimesis y la no originalidad; un sinfín de comentarios miméticos y de incontables hechos en la antigua y moderna historia de Occidente. Nuestros cuerpos contruidos por una constelación de discursos, narraciones, simbolismos, tecnologías y disciplinamientos constituyen un sentir, una constelación de sentimientos y sensibilidades morales, en relación con los/as otros/as y nosotros/as mismos/as e incluso con respecto a las narraciones posibles de nosotras mismas; y por lo tanto, la propia contrariedad, normalización, control y desvarío en la apropiación de nuestros cuerpos.

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

El teatro es un artificio material. Se trata de un artificio en tanto maquinaria que confluye en función de crear una verdad para otro, que se materializa en la acción, el movimiento, y cualquier signo como las luces, el maquillaje, el vestuario; tiene la posibilidad de crear cuerpos, cualquier cuerpo, todos los cuerpos, en el marco de inteligibilidad que tal lenguaje nos ofrece. A propósito de esto es que me valgo del concepto de *actante*; lo entiendo como un colectivo que sólo tiene su agencia y función como tal: “los actantes operan en el nivel de la función, no del personaje. Varios personajes de una narración pueden constituir un sólo actante” (Haraway “Las promesas” 156). Retomando la interpretación de la idea de actante de Haraway, podemos pensar que el cuerpo del actor en escena es parte de un cuerpo actante. Sus límites no terminan en el cuerpo del otro, es decir, el público, y éste no es un otro afuera de esa agencia colectiva. El actante me permite pensar de esta manera en la acción teatral como un conjunto que no sólo representa una historia sino que es un agente político/estético.

En este sentido cabe decir que Bertolt Brecht ya intuía y recalca, junto con toda la vanguardia artística de principios del siglo veinte, la importancia vital de devolverle al arte (en este caso al teatro) toda su potencialidad política, es decir

toda posibilidad de acción estética. El teatro brechtiano introdujo el concepto de teatro épico en oposición al teatro aristotélico. Brecht comprendía el teatro épico como teatro narrativo, dando cuenta de este modo que cada elemento de la obra teatral participa de una manera activa en la narración conjuntamente con los personajes; ya no es una historia que se encarna sino que se relata. A través del teatro épico, entonces, Brecht intentaba oponerse teórica y prácticamente con el teatro dramático. En este último, la catarsis se cumple a través de la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama. Brecht sostenía, sin embargo, que en los tiempos actuales, un espectador libre y crítico deberá renunciar a la identificación, a los procesos de la sugestión, o de la ilusión, no por un rechazo a las emociones, sino para verse confrontado a la acción presente. Este procedimiento se realiza a través de la distanciaci3n: “Distanciar una acci3n o un personaje permite quitarle a la acci3n o al personaje los aspectos conocidos, familiares, y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (*Escritos* 83).

Abordar la propuesta de Brecht despu3s del feminismo nos posibilita pensar los aspectos de la vida familiar como algo que ya de por s3 resulta extraño y curioso. Si sumamos, adem3s, los estudios y experiencias LGTTB (Lesbianas, Gays, Trans, Travestis, Bisexuales) de construcci3n de relaciones sexo-afectivas que no est3n del todo atravesadas por la norma monog3mica y reproductiva, aquello que se vive como natural termina desnaturalizado. Podr3amos pensar entonces, siguiendo a Haraway, en una interpretaci3n del distanciamiento en la que lo normal-natural no es algo que aparezca por el distanciamiento en la puesta en escena, sino por la sobreidentificaci3n coercitiva que tiene efecto tanto dentro del espacio esc3nico como fuera del mismo, y que se imbrica mutuamente con eso que llamamos los aspectos cotidianos de la vida social. Un feminismo brechtiano propondr3a no solo nuevas narrativas, sino nuevas identificaciones que despedacen la idea de identidad, historia, linaje y or3genes como naturales y estables. Me animo a decir que la hegemon3a pol3tica que ve3a Brecht no s3lo es la del capitalismo, sino tambi3n la de la matriz heterosexual que cree en or3genes y naturalezas binarias.

A través de la concepción del teatro de Brecht y la idea de narración de Haraway, veo la posibilidad del nacimiento de la promesa de un monstruo¹⁰ en la cual la representación crítica sea una herramienta de desplazamiento de la maquinaria heteronormal, patriarcal y capitalista. Medea, y no sólo el personaje sino la obra en su totalidad, su historia, su narración, puede ser nuestra figuración. Así, la figuración de Medea proliferará en tanto y en cuanto nosotras produzcamos esas narraciones, y, en este sentido, el mito de Medea trata de fusiones poderosas y de fronteras transgredidas, de posibilidades para un necesario trabajo político.



“Apenas hay lugar para el engaño: somos temidas”
Función: CEPIA, 30 de octubre 2014
Foto: Gastón Malgieri

¹⁰ Aquí nos referimos a lo monstruoso como las narraciones, expresiones y vidas que, ya sea por romper la norma, o ya sea por desbordar en el cumplimiento de tal norma, producen efectos de contraste y visibilidad de aquello que es considerado como “natural”.

La dramaturgia como tecnología de género

Una crítica frecuente del feminismo hispanoparlante a la lengua española es que el uso genérico del lenguaje sea en masculino, de modo que cuando se habla en términos de neutralidad o de un sujeto universal se utiliza sólo el género masculino. Dicha crítica consiste básicamente en la premisa de que lo que no se nombra no existe, o lo invisibilizadas que quedamos las mujeres en las construcciones discursivas masivas. Cabe aclarar que cuando me refiero a la categoría “mujer” la misma refiere a cierto conjunto de cuerpos y sujetos reconocibles dentro de una matriz heterosexual. A los fines de esclarecer voy a tomar la definición de “mujer” que Teresa de Lauretis da en *Alicia ya no*:

Con la mujer hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia (15).

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

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

El lenguaje y las metáforas están siempre en la práctica, en la vida real, donde parece residir en última instancia el significado. ¿De qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos

en la subjetividad sino es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posible tanto la representación como la auto-representación? (Alicia 13).

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

En las prácticas activistas feministas y LGTTB se establecieron nuevas y variadas formas en la gramática de la lengua española para esquivar las restricciones al nombrar a los sujetos, sin establecer un género obligatorio en nuestro idioma. Ejemplos de ellas son: el uso de la “x”, o del asterisco “*”, como así también la adopción del “@”, o del “e” a modo de reemplazo de la letra “a” y la letra “o” al referirnos a las personas. Estas prácticas nos permitieron ver con claridad cómo se establece cierta correspondencia obligatoria propia del sistema sexo-genérico desde el momento mismo de la escritura. Haraway nos invita a pensar, a propósito de esto, formas de lenguaje, quizás otros lenguajes, que nos permitan imaginar y establecer otros órdenes y relaciones entre nuestros cuerpos, que puedan contener y ser más amables para con todos los cuerpos posibles. El acto de nombrar y las posibilidades que esto representa es lo que ha sido -y es- históricamente una lucha semiótico-política dentro del activismo feminista y LGTTB, puesto que creemos que allí se pone en juego toda la matriz heterosexual.

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

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

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

En este sentido, entonces, toda traducción va a ser una interpretación del traductor. En muchos casos las interpretaciones que se realizaban sobre la traducción eran marcadamente misóginas, con esto quiero decir que moralizaban al personaje; el traductor juzgaba moralmente el accionar de Medea por lo que guiaba al lector a una clara interpretación que lejos estaba de la de Séneca. Cabe aclarar que recién en el año 2014 hemos podido contar con la primera versión de la *Medea* de Séneca traducida por una mujer a la lengua española.¹¹

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

¹¹ Se trata de la traducción de la *Medea* de Séneca efectuada por Eleonora Tola, y publicada en la editorial Las Cuarenta en 2014.

analizada a fondo nos haría repensar el funcionamiento de la matriz heterosexual en todo su esplendor.

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

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

El teatro *queer* y la tecnología de género

A la problemática que vengo desarrollando se la conoce como teatro *queer* en el mundo anglosajón; en lo que concierne a la Argentina existe en la actualidad una compilación de obras realizada por Ezequiel Obregón, bajo el título de *Teatro Queer* (2013). En Inglaterra y Estados Unidos podemos encontrar una vasta producción tanto artística como teórica al respecto. La producción teórico-teatral en Estados Unidos e Inglaterra sobre el teatro *queer* va desde la performance actoral hasta la escritura dramática, pasando por revisionismos interpretativos de clásicos de la historia del teatro hasta obras contemporáneas. Se realizan festivales en estos países sobre teatro *queer* efectuados en los últimos cuatro años,

intentando formular una representación *queer* que les permita expandir sus fronteras sexuales, genéricas, raciales y de clase.

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

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

En el teatro se trabaja con cuerpos que van a ser identificados como mujeres actrices, o como varones actores, y que por lo tanto lo primero que van a llevar a escena es su auto-representación genérica. Un actor o actriz es un/a sujeto/a que tiene una expresión de género determinada, que es su manera de habitar el cuerpo genéricamente y que al momento de encarnar un personaje supone cierta

correspondencia entre esa performatividad de género y el papel que le va a ser asignado para ser representado. Este ejercicio no es algo desconocido para el teatro: en las prácticas teatrales del teatro isabelino, como todos sabemos, las mujeres tenían prohibido actuar; solo había hombres que hacían los personajes femeninos para los cuales tenían que lograr una performance que fuese reconocible como femenina.

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

José Amícola, en su libro *Estéticas Bastardas* (2012), trabaja el concepto de autoficción y sostiene que la misma es una forma contemporánea de autobiografía, en la que se produce un reflejo del autor dentro de la obra artística, cualquiera sea ésta. El autor citado trabaja particularmente cuestiones literarias o narrativas, pero también podemos ver un antecedente de esto en el famoso cuadro de Velázquez “Las Meninas”, donde el pintor aparece *in figura* dentro del cuadro. Según la expresión de Vincent Colonna consignada por Amícola: “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia sin abandonar su identidad real, su nombre verdadero” (*Estéticas* 68). Podríamos decir que *Medea* es una obra autoficcional, y no porque sólo compete a mi biografía personal, sino porque el hecho de que las mujeres estemos destinadas a ejercer una maternidad obligatoria es una sujeción que nos atraviesa a todas. En tal caso, quien encarne el personaje de Medea está realizando una autoficción de sí misma, de la mujer que debería ser.

Los cuerpos de Medea

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

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

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

Existe una contrariedad implícita en todo esto: aquí no se plantea un final feliz, mucho menos un final, un cierre, sino un no-final. Por esto mismo, a pesar de los disciplinamientos y normalizaciones discursivas, Medea hoy puede ser una figuración feminista. Una que nos posibilita pensar en la maternidad no obligatoria, en el derecho al aborto, en la construcción del sujeto político “mujer”,

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

En la puesta en escena que hicimos de *Medea*, encarnamos la poética del deseo entre las mujeres de la obra, entendiendo que el derecho a la autonomía y al auto gobierno de nuestros cuerpos pasa en gran medida por la libertad de nuestras sexualidades. Pensar en términos sexuales nos obligó a poner el cuerpo desde otros lugares, trabajando mucho para poder compartir con el público lo que estábamos mostrando, cómo estábamos decidiendo fugar, ya no a una divinidad propiciada por una línea ancestral o paternal, sino a una forma de organización entre mujeres. Apropiarnos de la monstruosidad que generan nuestros deseos expuestos y compartidos ante la mirada del otro, que no llega a comprender del todo lo que sucede entre esas mujeres.

Al finalizar la última función de *Medea*, un niño que había concurrido al espectáculo se acercó para darme un caramelo y un abrazo, en un intento de consolar a la Medea que había derramado ira y despecho en escena unos instantes atrás; me sorprendió, pero entendí que ese abrazo era lo más sincero que había podido recibir de parte de un espectador, el niño había entendido todo sin entender nada. Me dejé abrazar, y luego me soltó y me preguntó: “¿al final Medea era buena o era mala?” Cierro este escrito con esa pregunta que de alguna manera deja entrever la complejidad moral de las apuestas colectivas y políticas feministas, donde los límites morales puestos por la humanidad para nosotras rigen de una

manera completamente diferente. Es nuestro trabajo re-imaginar el pasado de modo feminista para seguir transgrediendo el futuro.

Bibliografía

Fuentes

Aristóteles. *Poética* [Trad. de Eilhard Schlesinger]. Buenos Aires: Losada, 2004.

Eurípides. *Medea* [Trad. de César Guelerman]. Buenos Aires: Biblos, 2004.

Séneca, Lucio Anneo. *Medea. Fedra* [Trad. de Eduardo Valentí]. Barcelona: Juan Flors Editor, 1950.

---. *Medea* [Trad. de Jesús Luque Moreno]. Madrid: Gredos, 2001.

---. *Medea* [Trad. de Germán Viveros]. México: UNAM, 2008.

---. *Medea* [Trad. de Eleonora Tola]. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.

Estudios

Amícola, José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969.

Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Brecht, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Madrid: Paidós, 2007.

---. *Deshacer el género*. Madrid: Paidós, 2010.

---. *Marcos de Guerra*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

---. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro 1*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Haraway, Donna. “Ecce homo, Ain’t (Ar’n’t) I a woman and Inappropriate/d Others: The human in a Post-Humanist Landscape”. Judith Butcher and Joan W. Scott (eds). *Feminist theorize the political*. New York: Routledge, 1992. 87- 101.

---. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

---. "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad* 30 (1999): 121-163.

Loroux, Nicole. *Maneras Trágicas de Matar a una Mujer*. Buenos Aires: Visor, 1989.

Madrid, Mercedes. *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra, 1999.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 2011.

Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". Carole Vance (comp). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, 1989: 113-190.

---. "El tráfico de mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo". *Revista Nueva Antropología*, 8, 30 (1986): 95-145.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson, 2011.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

---. *La escuela del espectador*. Madrid: ADE, 1997.