



Calle14: revista de investigación en el campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Colombia

Islas, Marcelo José

DIÁLOGOS NEGATIVOS: ANOTACIONES SOBRE EL MONTAJE DE MEDEA OKUPA

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 7, núm. 10, enero-junio, 2013, pp. 1-15

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279029204005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# DIÁLOGOS NEGATIVOS:

## ANOTACIONES SOBRE EL MONTAJE DE MEDEA OKUPA

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

### Marcelo José Islas

Universidad de Playa Ancha, Chile / [marcislas@yahoo.com.ar](mailto:marcislas@yahoo.com.ar)

Doctor en filología española por la Universidad de Valencia (España). Profesor de actuación de la carrera de actuación del Departamento de artes escénicas de la Facultad de artes de la Universidad de Playa Ancha.

ISLAS M,(2013) DIÁLOGOS NEGATIVOS,Anotaciones sobre el montaje de Medea Okupa  
Calle 14, 7(10), 115-127.

### RESUMEN

En este texto hablamos de dos temas: la adaptación de una obra de Eurípides, *Medea*, y su montaje en el contexto de un espacio público a partir de un trabajo de investigación-en-actuación sobre la poética de la tragedia. Estos dos temas, que exponemos por separado para una mejor comprensión, fueron imbricándose durante el montaje de la obra como parte de un proceso de creación que involucró al docente y a sus alumnos.

### PALABRAS CLAVES

Adaptación, dramaturgia, espacio público

## NEGATIVE DIALOGUES. ANNOTATIONS ON THE MISE-EN-SCÈNE OF MEDEA OKUPA

### ABSTRACT

In this paper we talk about two issues: the adaptation of a play by Euripides, *Medea*, and its mise-en-scène in the context of a public space, using a research-in-action approach to the poetics of tragedy. These two issues, which we present separately for a better understanding, got entangled during the mise-en-scène of the play as part of a creative process involving the teacher and his students.

### KEY WORDS

Adaptation, dramaturgy, public space

## DIALOGUES NÉGATIFS. NOTES SUR LE MONTAGE DE MEDEA OKUPA

### RÉSUMÉ

Dans ce texte nous abordons deux sujets: l'adaptation d'une pièce de Euripides, *Medea*, et sa mise en scène dans le contexte de l'espace publique, à partir d'un travail de recherche-jeu d'acteur, à propos de la poétique de la tragédie. Ces deux sujets, traités séparément pour une meilleure compréhension, se sont imbriqués progressivement, lors de la mise en scène de la pièce, dans le cadre d'un processus de création mené par le professeur et les élèves.

### MOTS CLÉS

Adaptation, dramaturgie, espace publique

## DIÁLOGOS NEGATIVOS. ANOTAÇÕES SOBRE A MONTAGEM DE *MEDEIA* OKUPA

### RESUMO

Neste texto falamos de dois temas: a adaptação de uma obra de Eurípides, *Medeia*, e sua montagem no contexto de um espaço público a partir de um trabalho de pesquisa – em – atuação sobre o poético da tragédia. Estes dois temas, que expomos por separado para uma melhor compreensão, foram-se sobrepondo durante a montagem da obra como parte de um processo de criação que envolve ao docente e seus alunos.

### PALAVRAS-CHAVES:

Adaptação, dramaturgia, espaço público

## MAN ALLILLAPA RRIMANAKUI. MEDEA OKUPA IMASA RRURRARRISKAMANDA KILKAIKUNA

### UCHULLAIACHI

Kai pangakunapi rrimanakunchi sikai kilkaskakunamanda: imasam rrurrarri sug kilkai Eurípides Medeapa kilkaskata, imasami rrurrarri sug atun tukuikunapa kanchapi sug iachaikuna maskaspa, tapuchispa imasami kauachidiruka rrurraikuna poetica de la tragediapi. Kai iskai kilkaskakuna, kauachinakunchi sugpi sugpi allilla rrigsichingapa, rrirrkakunami churraspa rrurraikuna rrurranakuurra kai ñambi rrurraikunapi ñitirrirrkakunami iachachidurrkuna y iachaikudurrkuna.

### RRIMANAKUI

Allichirri, dramaturgia, tukuikunapa kancha

Recibido el 22/10/2012

Aceptado el 21/02/2013



## INTRODUCCIÓN

Las unidades complejas, como el ser humano o la sociedad, son multidimensionales; el ser humano es a la vez biológico, psíquico, social, afectivo, racional. La sociedad comporta dimensiones históricas, económicas, sociológicas, religiosas... El conocimiento pertinente debe reconocer esta multidimensionalidad e insertar allí sus informaciones: se podría no solamente aislar una parte del todo sino las partes unas de otras. (Morin, 1999)

Crear significa dar origen, hacer posible una nueva legalidad, descubrir lo que estaba oculto, inventar o reinventar lo que se hallaba ausente.

La dramaturgia y la puesta en escena, como producto final de una práctica social determinada, es el campo de interés específico sobre el que se centran las investigaciones teóricas.

Pero esta práctica intelectual, por más rigurosa que sea, no siempre es capaz de expresar con claridad las condiciones en que se desenvuelve el proceso de creación y sus distintos estadios, que lo van construyendo como un variado complejo que combina la existencia en un determinado tiempo y una coyuntura socio-política, con la adquisición de técnicas y formas de expresión que dan como resultado un objeto estético que se instala en un campo histórico-cultural que lo recibe y modifica.

La creación y la reflexión son dos fenómenos que se producen en forma interdependiente y resulta enriquecedor que ambos niveles lleguen a darse en el marco de una sola personalidad social.

Esto, en gran medida, determina que el trabajo teórico se aplique al estudio de las obras ya conformadas más que a su génesis. Y sin embargo: ¿Quiénes, si no los creadores, estarían en condiciones de analizar las distintas instancias que hacen al proceso creador?

Pero no siempre nuestra opinión sobre la práctica dispone de la objetividad necesaria. También es cierto que la práctica creadora la realiza un sujeto individual con una formación diferente a la de otros sujetos y, en consecuencia, difícil de reducir a esquemas generalizadores.

Por lo dicho anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es lograr explicar *la complejidad, esto es, la unión entre la unidad y la multiplicidad*. Tratar de fundamentar las posiciones tomadas desde lo artístico, contrastándolas con materiales teóricos, a veces muy alejados del teatro, pero que sin embargo reflejan el pensamiento de quien escribe, también es una tarea realizada aquí.

Si coincidimos en considerar al proceso creador como un camino a recorrer, luego del cual se arriba a un "término", ¿cómo reflexionar sobre cada paso que uno va dando en ese camino sin dejar de lado ni uno solo de ellos? Porque está claro que escribir sobre la cantidad de pasos que uno dio no es escribir sobre cada paso.

Con el correr del tiempo y el desarrollo de alguna experiencia en el teatro, podemos hablar de este trabajo como *una exploración de lo latente*. Lo manifiesto, el supuesto orden establecido, lo que siempre se puede explicar, mensurar, someter a precisiones, está ahí, en la realidad de todos los días. En cambio, lo latente, la intrahistoria, lo caótico, lo que se da en un mismo tiempo como paralelo y aparalelo, la producción y la reproducción de la realidad social en la vida cotidiana, lo que no aparece sino que se abre, los "pliegues" de una realidad aparentemente única; son los fundamentos de este trabajo.

El esfuerzo teórico cuyo movimiento indicamos, trabajando naturalmente sobre la relación sujeto-objeto, trabaja al mismo tiempo, sobre la relación entre el investigador (en este caso yo mismo) y el objeto de su conocimiento: al traer consustancialmente un principio de incertidumbre

y de autoreferencia, trae consigo un principio auto-crítico y auto-reflexivo; a través de esos dos rasgos, lleva ya, en sí mismo, su propia potencialidad epistemológica. (Morin, 2007: 71)

A partir de este marco teórico, nos planteamos algunas preguntas que trataremos de contestar con este trabajo:

1. ¿Cómo reflexionar sobre la complejidad de la creación artística, que fundamentalmente, para quien expone, se define por lo aleatorio, lo caótico?

2. ¿Cómo conceptualizar sobre el proceso creador, cuando, a través de una decisión repentina, en un ensayo, se resuelve el trabajo de búsqueda de dos meses o más, o a partir de una dificultad externa, llámese física en el caso de los actores o material en cuanto a los objetos, se desencadena un nuevo proceso creador del actor o el aprovechamiento de materiales que para otros eran basura?

3. ¿Cómo escribir un trabajo de reflexión sobre arte sin caer en el lugar común del anecdotario en que se convierten los cuadernos de anotaciones que se llevan durante los ensayos?

4. Si coincidimos en que lo esencial no es lo que el objeto “puesta en escena” expresa o dice, sino lo que él hace, ese objeto final ya no se presta a la comprensión intelectual, sino a la aprehensión imaginativa: ¿cómo abordar el análisis sin caer en reduccionismos que fijan el instante convirtiéndolo en segmento de una explicación lineal que no siempre permite dimensionar el estado de red de un proceso creador?

5. Tal vez nuestra tarea a la hora de teorizar como hacedores del hecho teatral sea la de la traducción. Una traducción que reescribe y reinventa lo ya realizado. Debe entenderse aquí que no hablamos de traducción en los términos literales aceptados, sino de una forma de trasladar lo realizado en la escena, tomando en cuenta que las decisiones tomadas durante los procesos de creación están en contexto

Escribir este trabajo de reflexión sobre una puesta en escena que ya se realizó implica ver el objeto en su complejidad, verlo desde diferentes ángulos al mismo tiempo y describirlo con la mayor precisión que se pueda. Pero a su vez exige, para ser inteligible, una forma de ordenar la escritura que exprese de manera más clara las ideas que sobre ese objeto se tienen.

## Desarrollo: Propósitos de un montaje

“Mi impulso principal cuando trabajo es la destrucción”.  
Heiner Müller, *Germania Muerte en Berlín*

Con más intensidad y extensión que las de la construcción nos son presentadas las leyes de la destrucción.

Este mecanismo destrucción-construcción está asociado a la existencia misma. Una corriente interna que circula con fuerza y fragilidad al mismo tiempo, otorgándole a la vida la fascinante sensación de lo permanente en lo que huye a cada instante.

Es por ello que en el par dialéctico destrucción-construcción, se asientan las bases de todo cambio, de toda futura creación.

La obra [...] como la de todo creador, ha seguido un curso no rectilíneo sino dialéctico. Se embarca en el tobogán de la espiral, creando, destruyendo el objeto estético para reconstruirlo en un nivel diferente y con técnicas diferentes (Pichon-Rivière, 1985: 26).

Ahora bien, si convenimos en que toda construcción implica una destrucción previa, cuando el artista aplica esta fuerza a un objeto, este, como sistema intervenido y desplegado, reacciona liberando una enorme cantidad de energía. Dicha energía, manipulada nuevamente por el creador, porta en sí una carga de múltiples sentidos que se depositan entre los pliegues de la reciente creación; regenerando el rizoma hasta un próximo seccionamiento.

...el mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social. Se le puede dibujar en un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. Puede ser uno de los caracteres más importantes del rizoma, tener siempre múltiples entradas... (Deleuze y Guattari, 1983: 34).

El objeto destruido se presenta como un mapa que abre caminos a una virtualidad material que lo atraviesa en todos los sentidos. Deja a la vista estructuras desnudas de una nueva materialidad por tratar.

Todo este proceso da como resultado la aparición de un objeto externo y capaz de ser contemplado por los demás, que provoca una vivencia estética –por eso un objeto de arte– (Pichon-Rivière, 1985: 26).

En el nuevo objeto que generamos, la puesta en escena de una versión de *Medea* de Eurípides, se da paso a la producción de diferentes tipos de intervenciones de un espacio público abandonado. Al elegir este espacio y estos textos ponemos en marcha nuestra voluntad de destrucción: la “necesidad de impulsos negativos” se manifiesta en la evidente manipulación de la materia que los compone.

En esta especie de diálogo negativo que se mantiene con los textos y con el espacio, nuestra intención es revelar el secreto de su estructura esencial. Este trabajo, junto con describir la puesta en escena, intenta ser un aporte a la comprensión del diálogo entre la ciudad y el teatro en una de sus facetas más apasionantes (a juicio de quien expone), a saber, la reinscripción de significados.

## Los textos y sus derivaciones

Para Jacques Lassalle la traducción para el teatro y la enunciación teatral en particular son aspectos que llenan los huecos del texto fuente: “En todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, solo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos”. (Pavis, 1991: 49)

El texto de *Medea* elegido para esta puesta en escena está atravesado por una temática común: las relaciones entre sexos. Por tanto aparece también aquí el problema de la dominación. Este es un problema de larga data ya que aún hoy el afianzamiento de los beneficios de las minorías privilegiadas y la reproducción de las desigualdades hacia el interior de la sociedad hacen que la sexualidad sea un objeto más del proceso de mercantilización; por lo tanto un factor más de apuntalamiento de lo existente, o sea, la pervivencia de milenarias estructuras de dominación patriarcal escasamente alteradas.

citar un texto implica interrumpir su contexto (Martorell, 1992: 61).

*Medea* es un texto de autor que es intervenido, tomando partes de otros textos de diferentes autores que se incluyen en las intervenciones del coro formado por las mujeres: Nancy Gewölb, Clarece Lispector, Juan Gelman, Heiner Müller. Estos textos son deformados, transformados, para desaparecer así en el texto último, otorgándoles un nuevo sentido que poco o nada tiene que ver con el contexto inicial.

Escribir sobre lo escrito, un texto viejo sobre el que se inscriben nuevas escrituras, un *palimpsesto* (del griego *palin*, nuevamente, y *psao*, borrar), manuscrito antiguo con huellas de una escritura anterior que ha sido borrada artificialmente. Un texto parcial, ya que no se toma todo del anterior, sino lo que impacta y genera una nueva escritura que falsifica el origen y originaliza la falsificación. Aparece otro texto, nunca nuevo, pero tampoco nunca el mismo. La simulación de lo nuevo es el espíritu retardado del paraíso original perdido.

Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible, de la misma manera que la palabra de una lengua aún desconocida. De hecho solo aprehendemos el sentido y la estructura de una obra literaria en su relación con arquetipos, abstraídos, a su vez, de largas series de textos de los que son en cierta manera la invariante. Esos arquetipos, nacidos de otros tantos “gestos literarios”, codifican las formas de uso de ese “lenguaje secundario” (Lotman) que es la literatura. Con los modelos arquetípicos, la obra literaria entra siempre en una relación de realización, de transformación o de trasgresión. Y, en gran medida, es esa relación lo que la define. (Pfister, 1994: 88)

La puesta en escena se construye como un “texto no lineal” e intertextual, ya que la sumatoria de textos de diferentes autores en la estructura de la puesta en escena no constituye una fábula en el sentido aristotélico. Sin embargo, es una puesta en la cual hay un principio y un final claramente definidos, y que además se centra, no en la historia, sino en la intrahistoria, esto es, en la producción y reproducción de la realidad social en las relaciones; en este caso específico, la de los personajes: MEDEA, JASÓN, CREONTE, EGEO, EL MENSAJERO, EL AYO Y LA NODRIZA.

Se puede ver esta puesta como un fragmento, con lo cual se podría pensar en lo inacabado, en una posible linealidad interrumpida deliberadamente, productora de vacíos que ayudan a eludir todo esclarecimiento, toda





posesión de saber suficiente como para ofrecer respuestas acabadas, en lugar de cuestiones abiertas que exigen la colaboración activa del espectador como productor de sentido y reinterprete de la realidad dada.

Partiendo de la base personal de considerar el teatro como una realidad en sí misma que no necesita duplicar, reflejar ni copiar la realidad circundante, el montaje de Medea recibe el mismo tratamiento; esto es, concebir la escena no como un “reflejo de”, sino como “una realidad en sí” que a su vez produzca “nuevas realidades” en los espectadores,

Al alejarnos de la dramaturgia lineal para abordar lo que llamamos “fragmento sintético” –collage de escenas sin fábula lineal– se pretende poner el acento en la intrahistoria (la producción y la reproducción de la realidad social en la vida cotidiana) y no en la historia de los héroes.

La fragmentación de un proceso acentúa su carácter procesual, obstaculiza la desaparición del acto de producción en el producto, la mercantilización, convierte el reflejo en campo de experimentación abierto a la coproducción del público. No creo que una historia que tenga “pies y cabeza” (la fábula en el sentido clásico) pueda hoy hacer justicia a la realidad. (Pfister, 1994: 148)

## De un fragmento a otro: El espacio como reflejo de la dramaturgia genera la puesta “okupa”<sup>1</sup>

El punto de partida es ahora un material, en el sentido estricto de la palabra, y no un producto como lo es un texto dramático. (Toro, 1994: 30)

1 El problema planteado nace por una posición reaccionaria en contra del sistema capitalista y la abundante necesidad de dinero para obtener una vivienda. Los okupas encuentran en las casas ocupadas un suspiro de libertad desconocido en su vida cotidiana y en oposición al sistema capitalista, pues este, siempre según su opinión, aliena a las personas y no deja que los ciudadanos gocen de libertad. Esa carencia de libertad se manifiesta en las personas que viven atadas a las hipotecas y a los alquileres de sus viviendas si no desean vivir en la calle. Los ocupantes de estos lugares son mayoritariamente jóvenes, mujeres solteras y familias sin recursos; las dificultades económicas por las que pasan no les permiten la compra de un “hogar”. La ocupación se presenta como una protesta y testimonio de urgente necesidad ante el problema de la obligación de la posesión de riqueza en el mercado capitalista. (Ver: [www.mundodescargas.com/apuntes-trabajos/sociologia\\_trabajo\\_social/decargar\\_el-problema-de-la-ocupacion.pdf](http://www.mundodescargas.com/apuntes-trabajos/sociologia_trabajo_social/decargar_el-problema-de-la-ocupacion.pdf))

Para una mejor comprensión de nuestro trabajo expon-dremos por temas lo que en la puesta en escena funciona como un continuo. Por ello, lo hemos organizado en dos bloques, Actuación y Espacio, que fueron las variables más importantes de este trabajo de investigación. Es importante recordar que este montaje se hizo en el contexto de la cátedra de actuación correspondiente al sexto semestre de la carrera de teatro de la Universidad de Playa Ancha, donde lo fundamental es cumplir con el objetivo pedagógico de transmitir contenidos técnicos, que se aplican a su vez a una poética determinada, en este caso, la tragedia.

## Actuación: La historia de la obra

A continuación haremos la descripción del argumento de Medea, pues sobre él trabajamos el concepto de espacio:

*Llegados a la Cólquide los argonautas en busca del vello cino de oro, Medea, nieta de Helios, con sus filtros y encantamientos, hizo que venciesen al dragón y demás monstruos que guardaban el tesoro. Medea se casó con Jasón, el capitán de los expedicionarios. Tras varias aventuras llegaron a Corinto, donde todos mostraron gran regocijo por hospedar a una mujer tan famosa por su ciencia. Pero Creonte, rey del país, persuadió a Jasón de que se casase con su hija. Esto engendró un rencor inmenso en el espíritu de Medea. Creonte ordenó su expulsión del país. Ella pidió y obtuvo una tregua de varias horas, durante las cuales llevó a cabo la venganza que había meditado, dando muerte al rey, a su hija, y a los dos tiernos hijos de ella misma y Jasón.*

## Principios de trabajo para la composición de personajes

A continuación expon-dremos el fundamento teórico-metodológico del trabajo de actuación. Trabajamos con el concepto de *organicidad* que ha desarrollado el pedagogo teatral Raúl Serrano:

“recordemos que orgánico implica decir que el actor está actuando corporalmente de un modo comprometido y homólogo al del personaje, y que este nivel visible se halla acompañado por un pensamiento también en el mismo sentido y una afectividad pareja. Todo ello, ocurriendo aquí,

delante de los ojos del espectador y mostrando el compromiso del actor con lo que hace, en su lucha contra los conflictos. Esto es organicidad. Se trata del “aquí y ahora” del actor personaje” (2004: 348).

A partir de este concepto esclarecedor, se pone en marcha el trabajo de composición de personaje de cada uno de los actores. Antes de continuar, detengámonos a explicar qué es lo que nosotros entendemos por composición de personaje. Esta definición, desde nuestro punto de vista, es aplicable a cualquier estilo:

Es **construir un ritmo orgánico**; para componerlo se tiene que **variar** notoriamente **el ritmo natural** de quien lo realiza.

Es **juego disociado**, pues se tiene que **mantener todo el tiempo el ritmo compuesto**.

Es **reaccionar adecuadamente** (de acuerdo al ritmo compuesto) **a estímulos y respuestas** de los otros personajes, del entorno, etc.

**Permanecer** “en el personaje”, **mantener** la actuación, no romper la ilusión de que él es esa persona compleja en cuya existencia debemos creer.

Atención y concentración continuas, cualquiera sea la técnica de composición utilizada.

La acción del actor es comparable a la del ser humano en situación normal, pero tiene, además, el parámetro de la ficción, del “*como si*” de la representación. El actor establece sistemáticamente un papel: “compone” una partitura vocal y gestual sobre la que se inscriben todos las huellas de comportamiento, verbales (texto) y extraverbales (acciones), lo que le da al espectador la ilusión de que está frente a una verdadera persona. El actor no solo presta su cuerpo, su apariencia, su voz, su afectividad, sino que se hace pasar por una verdadera persona, hecha según el modelo de las que nos pasan por el lado cotidianamente, con la cual podemos identificarnos.

Muy pronto olvidamos (los espectadores) que estamos engañándonos a nosotros mismos al construir una totalidad a partir de escasos indicios: olvidamos la técnica del actor para identificarnos con el personaje y sumergirnos en su universo. Por lo tanto: “La técnica está destinada a hacerse desaparecer ella misma”. Sin

embargo es fundamental a la hora del trabajo del actor con respecto a su personaje.

Junto a esto y a sus motivaciones personales, se proponen dos instancias textuales que forman parte de la visión que tiene el profesor del ramo sobre lo que debe ser la actuación del personaje femenino central de esta tragedia, Medea:

Medea no se dirige a los dioses. No existen para ella, igual que el mundo no existe, que sus hijos no existen. Para ella son los hijos de Jasón. Más que eso, son Jasón mismo. Los mata no solo para vengarse de él sino porque no puede matar a Jasón; mata a Jasón en ellos. Pero de hecho ni siquiera Jasón existe para Medea. Solo ella misma existe; ella y su derrota. Ni por un momento habla o piensa en otra cosa. Está encerrada en sí misma con su infortunio como dentro de un huevo. La loca monomanía de Medea es sin duda un descubrimiento euripideano. La monomanía señala a Medea, la aparta y la excluye del mundo real. A través de su monomanía Medea se aísla. Los héroes de la tragedia tienen que estar solos. (Kott, 1977: 231)

Vos siempre estás enamorada  
De lo que intentás destruir  
(Solari, 2007: 6)

Medea, además, es hechicera, y en el fondo, maníaca. Su locura es efecto del amor desairado, y de la indignación por la justicia que se le niega, en choque con su desamparo y la conciencia de la maldad intolerable. (Murray, 1966: 65)

Tres textos que buscan disparar las motivaciones de las actrices al momento de componer cada una el personaje de Medea asignado de acuerdo al fragmento que le toca asumir a lo largo de la historia escrita por Eurípides.

Vivir la soledad y la contradicción en sí misma son motivos fundamentales durante el proceso de creación, ya que Medea, si bien está sola con su problema, no puede escapar de la contradicción de querer destruir con todas sus fuerzas a aquel que aún ama: Jasón. Esto la lleva a odiar a este personaje en su ausencia. Pero cuando Jasón viene a visitar a Medea para advertirle sobre sus conductas desafiantes y violentas con respeto a Creonte, el rey, ella no puede con sus contradicciones, ya que lo ama, lo desea físicamente, pero a su

vez no le puede perdonar la traición de haberla dejado para casarse con Creuza, la hija de Creonte. Y esto hace que sus enfrentamientos se vuelvan violentos por la cantidad de emociones encontradas que aparecen en esos momentos de la escena.

## El trabajo del coro

Actores y coro se hacían presentes a los espectadores de la tragedia en un marco teatral (...) Pero unos y otros tenían en la representación un papel perfectamente definido. Por algo constituyeron siempre elementos que estaban destinados a completarse, a dar unidad y sentido a la tragedia. (Miguez, 1971: 50)

De acuerdo a estas definiciones se trabaja el coro: **Presencia simultánea, unidad y sentido.** La versión<sup>2</sup> del texto original que se trabaja para este montaje no tiene intervenciones del coro, solamente de los personajes principales, en los cuales están refundidos los textos del coro de la versión primera de Eurípides. Sin embargo, y dada la presencia en el grupo de siete actrices, se opta por formar un coro con las seis actrices que en su momentos no tienen el protagonismo de Medea, pero sí un protagonismo como figuras de un coro que está decididamente puesto del lado de Medea. Es en estos momentos en que las integrantes del coro dicen textos de otros autores, pero que son referenciales al momento del montaje<sup>3</sup>.

Hay un período dentro de la puesta en escena que es interesante de relatar ya que constituye uno de los motivos relevantes de la misma. La historia del personaje de Medea, pensada por el autor como una unidad en sí misma, en el momento de la interpretación está encarnada en siete actrices, cada una en un momento bien específico de la obra. Las preguntas que surgen por parte de las actrices son: ¿Cómo interpretar mi fragmento de historia? ¿Cómo recibe de mi parte la actriz que sigue relatando la historia el estado emocional con el cual termino mi escena? ¿Cómo hago para traspasarle esa energía que necesita para seguir? ¿Cuándo termina mi parte como Medea y paso a ser parte del coro, como cambio esa energía que traigo de arrastre?

<sup>2</sup> Marquerie, Alfredo (1996). *Medea, Versiones representables de teatro griego y latino*, Madrid: Aguilar.

<sup>3</sup> Ver los textos del coro al final.

Por suerte todas estas preguntas se fueron contando con el proceso creador individual y grupal. Por el simple y complicado hecho de transitar por la situación dramática (Pavis, 1984: 457), sumergiéndose en ella, sin salirse de la misma, las actrices. Para quien escribe, lograr que el alumno entienda en tercer año (una etapa decisiva en su formación como actor/actriz) que la situación dramática involucra todos los datos que en etapas anteriores de su formación se aprenden por separado, es fundamental, ya que le permite concentrarse y transitar por la misma teniendo en cuenta todos sus elementos constitutivos.

La situación tiene la propiedad de existir sin ser expresada por el texto; pertenece a lo extralingüístico, a lo escénico, a lo que los personajes hacen o saben tácitamente. De este modo "representar una situación" significará para el actor no contentarse con dar el texto, sino organizar silencios y actuaciones que recrean una atmósfera y una situación particulares (Pavis, 1984: 458).

Si partimos de pensar que la teoría del actor se inscribe en una teoría de la puesta en escena, en este caso, y dada la elección del espacio, se fue construyendo en el devenir del proceso creador la **poética** de la actuación, en relación con la **técnica** aplicada para la tragedia.

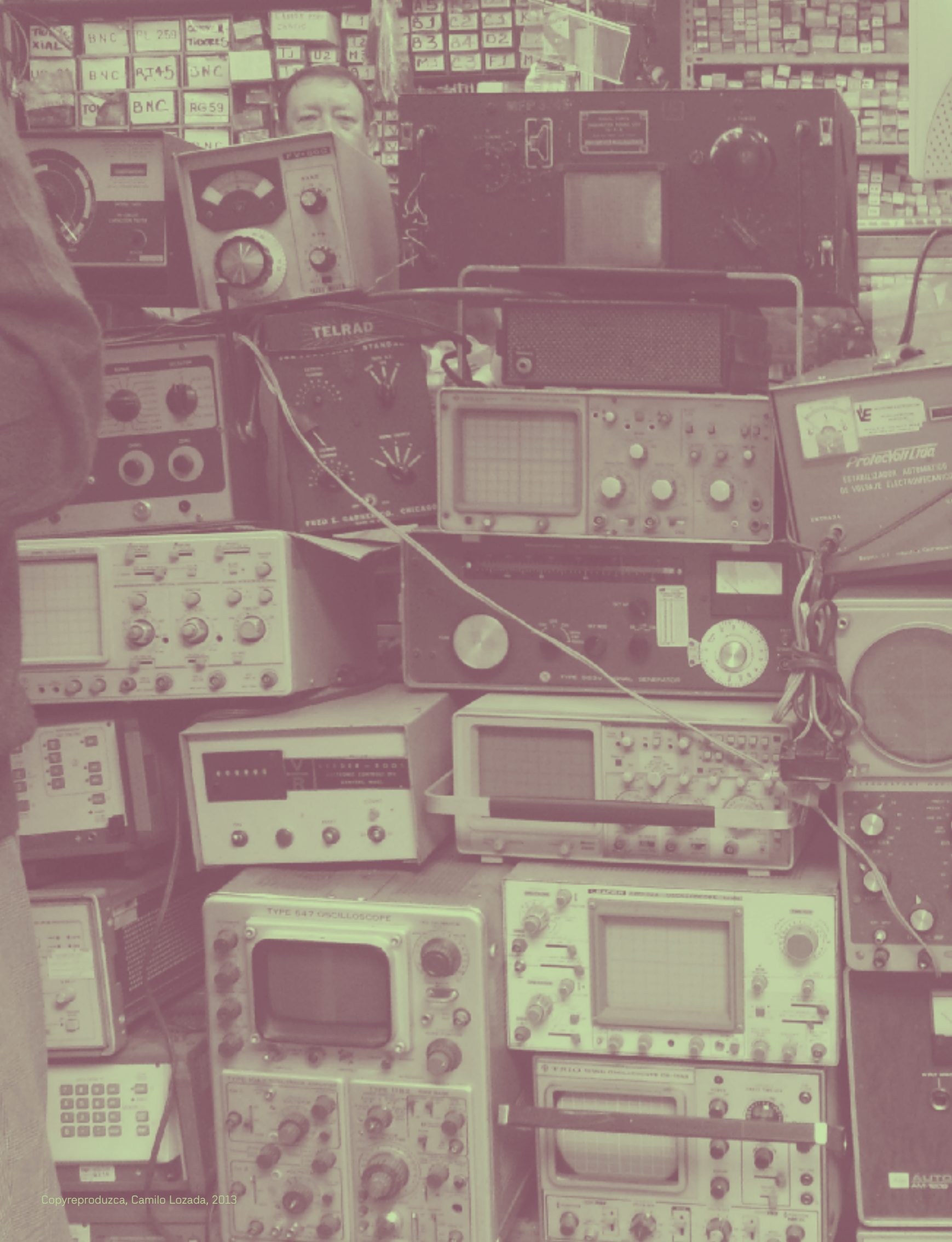
## Espacio

Lo primero que vamos a hacer, antes de comenzar a desarrollar el tema, es aclarar qué entendemos nosotros por espacio público. Sabemos que es una definición amplia (Segovia y Oviedo, 2002:69)<sup>4</sup>, por ello mismo queremos circunscribirla para poder así definir con mayor precisión, en relación a nuestro proyecto, cuál es el espacio.

La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados: puede ser una fábrica o un depósito abandonados, puede ser un espacio entre edificios. En todo caso, *lo que define la naturaleza del espacio*

<sup>4</sup> Desde una aproximación *jurídica*, podemos definirlo como un espacio sometido a una regulación específica por parte de la administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio de suelo, que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades.











*público es el uso y no el estatuto jurídico*<sup>5</sup>.

El espacio público supone, pues, dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades.

Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia (Segovia y Oviedo, 2002: 70).

La elección del espacio y sus características se da en circunstancias en las cuales, por azar, se está buscando un espacio físico para realizar el habitual entrenamiento físico y vocal que les permita a los actores adquirir un estado óptimo de cara a su trabajo en la escena.

El espacio en cuestión es un sector de la playa Las Torpederas, ubicada en el Cerro Playa Ancha de Valparaíso<sup>6</sup>. Un conjunto de edificaciones bajas que junto a dos piscinas de diferentes tamaños componen lo que en otro momento fuera un complejo de esparcimiento con piscinas de agua salada. La parte edificada se compone de un sector de baños y camarines y además otro sector destinado a bar. Por lo tanto es un sector amplio. Su estado de abandono al momento de encontrarlo es avanzado.

La calidad del espacio público se podrá evaluar sobre todo por la incorporación y la calidad de las relaciones sociales que facilita, por su capacidad de acoger y mezclar distintos grupos y comportamientos, y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural (Segovia y Oviedo, 2002: 71).

La cita anterior puede leerse como una ilustración precisa de las condiciones en la que encontramos el espacio. Después de solicitar los permisos correspondientes para su uso, se comienza con el reconocimiento y con la correspondiente limpieza para dejarlo en condiciones de habitabilidad para su uso como espacio teatral.

Este sitio, antes de ser usado como espacio teatral, se presenta como un espacio de encuentro, de descanso y diversión, fundamentalmente para jóvenes. Este tipo de espacio urbano, al encontrarse cerca de una playa, también es utilizado como "solárium improvisado" durante las horas de sol. Pero cuando llega la noche, el mismo espacio adquiere una nueva fisonomía. Se convierte en un lugar de encuentro y de esparcimiento nocturno. Sobre todo de grupos juveniles, que al no

encontrar otros espacios de esparcimiento, por sus costos o por gusto, recalán en dicho espacio y desarrollan sus actividades.

Este espacio de abandono, de despojamiento nos resitúa la mirada para el posible espacio del montaje. Al plantear el tema a los alumnos sobre su uso, surge de manera inmediata la opción del espacio *okupa*<sup>7</sup>. Sobre todo ese espacio es el de Medea, donde vive con sus hijos, la Nodriza y el Ayo, desde que Jasón la abandonara.

La convivencia entre el grupo de alumnos y el espacio real/abandonado- ficcional/okupa, da como resultado una serie de decisiones. Genera la decisión de darle autonomía a la puesta en escena como producto de la propuesta del espacio: vivir ahí y crear desde ahí, sin incorporar elementos externos que refuercen su carácter espectacular. La puesta okupa significa la apropiación del lugar para que en el devenir del proceso creador se convierta en el espacio de la puesta en escena.

La iluminación del montaje, como resultado del diálogo realidad/ficción arriba mencionado, y como parte de esta autonomía, se genera partir de que el espacio carece, debido a su estado de abandono, de luz eléctrica. Por lo tanto se decide iluminar con linternas de alto poder, focos conectados a baterías de automóviles y camiones, fuego.

## Conclusiones

La ciudad que hoy tenemos es el resultado histórico de la acción individual y colectiva, pública y privada, espontánea y concertada o planificada, del conjunto de los habitantes. Nuestra ciudad es un producto social. Sin embargo, lo común es reaccionar contra ella como un producto generado por otros, donde nosotros no tenemos ninguna participación. (Segovia, 2002)

Realizar montajes en espacios no convencionales es una marca de la carrera de teatro de la U.P.L.A. La reinscripción de significados en espacios marginales también forma parte de la apuesta ética y estética de quien, como profesor de dicha carrera, escribe este texto. Porque esto reactiva una constante búsqueda de relaciones de tensión entre el teatro y la ciudad.

<sup>5</sup> La cursiva es de los autores.

<sup>6</sup> <http://maps.google.cl/maps?q=www.yahoo.com.ar&sugexp=chrome,mod%3D0&um=1&ie=UTF-8&hl=es&sa=N&tab=w>

<sup>7</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento\\_okupa](http://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_okupa)

Espacios que habitualmente son utilizados con fines sociales determinados, cuando se constituyen en espacios ficcionales provocadores, están cumpliendo con una ética de la provocación, ya que tenemos la firme intención de generar en el público la conciencia de sus contradicciones reales, en lugar de fingir reconciliarlas de modo catártico e ilusionista. Para nosotros la función del teatro es llevar a la sociedad hasta sus límites. De ahí la persistencia en apropiarse de la ciudad como un espacio construido entre todos.

## Textos del coro de mujeres

1

Quiero ser feliz  
Quiero ser mitad hombre mitad mujer  
Esos bastardos no son buenos  
Aman con los ojos, no con el corazón

2

Viene la hora del prestigio para la gente femenina  
Y una mala reputación ya no pesará sobre las mujeres

3

¡Desgraciada mujer!  
¿A qué tierra te irás? ¿Quién te habrá de hospedar?  
¿Qué casa o región va a salvarte del mal?  
¡A qué oleaje de penas, a qué inmenso mar,  
Medea, algún dios te arrojó!

4

¡Que la muerte me arrebate antes, cumpliendo así mi destino!  
No hay pena superior que verse privada de la tierra patria.

## Referencias

Bachofen, J.J. (1987). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal.

Baring, A. y J. Cashford (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Buenos Aires: F.C.E.

Bauzá, H.F. (1998). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires: Biblos.

Bowra, C.M. (1958). *Historia de la literatura griega*, México: F.C.E.

Castoriadis, Cornelius (2006). *Lo que hace a Grecia. De Homero a Heráclito*, Buenos Aires: F.C.E.

Deleuze, G. y F. Guattari (1983). *RIZOMA: Introducción*. México: Premia Editora.

Dodds, E.R. (1983). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.

Eurípides (1977). *Tragedias*, vol. 1 (traducción y estudio crítico de Medina González, A.) Madrid: Gredos.

Fernández Martorell, Concha (1992). *Walter Benjamín: Crónica de un pensador*. Barcelona: Montesinos Editor.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos*, Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentinas.

Kirk, G.S. (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Labor.

Kott, Jan (1977). *El manjar de los dioses*. Ediciones Era, México.

Jaeger, W. (1962). *Paideia*, México, FCE.

Juliá, V. (ed) (2006). *La tragedia griega*. Buenos Aires: La isla de la luna.

Lesky, A. (1973). *Historia de la literatura griega*. Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_ (1979). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.

Marquerie, Alfredo (1966). *Medea, Versiones representables de teatro griego y latino*. Madrid: Aguilar.

Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París: UNESCO.

\_\_\_\_\_ (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Miguez, José Antonio (1971). *La tragedia y los trágicos griegos*. Madrid, Aguilar.

Murray, Gilbert (1966). *Eurípides y su tiempo*. México: F.C.E.

Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, España.

Pereira Poza, Sergio ed. (1994). *Quinientos Años de Teatro Latinoamericano, Del rito a la postmodernidad*. Santiago de Chile: IITCTL.

Pfister, Manfred (1994). "Concepciones de la intertextualidad", en *CRITERIOS*, La Habana, No. 31.

Pichon-Rivière, Enrique (1985). *El proceso creador*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Müller, Heiner (1996). *Germania Muerte en Berlín*. (Riechmann, Jorge trad.) Argitalixe Hiru -Hondarribia (Guipúzcoa) España.

Scolnicov, H. y P. Holland, comps. (1991). *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI.

Segovia O. y G. Dascal eds. (2002). *Espacio público, participación y ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.

Serrano, Raúl (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Editorial Atuel, Buenos Aires.

Solari, Carlos Alberto (2007). "Ramas desnudas", en *Porco Rex*. Buenos Aires.

Vernant, J-P. (2001). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ y P. Vidal.Naquet (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1. Barcelona: Paidós.