

MEDEA, ni vencedores ni vencidos:
el proceso de creación de una puesta en escena¹

Marcelo José Islas²

Resumen

El presente trabajo describe el proceso de creación de la puesta en escena de **MEDEA** por parte del Grupo SOLODOS. Se divide en dos partes: la primera se refiere a la puesta en práctica del concepto de dramaturgia: del texto y del espacio; la segunda describe la puesta en escena. Estos dos temas que exponemos por separado para una mejor comprensión, durante el montaje fueron imbricándose como parte de un proceso de creación que involucró a todos los que participamos por él.

Palabras clave:

Dramaturgia, novela negra, poética, escultura espacial, puesta en escena.

¹ Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales "In-disponer la escena: una reflexión sobre la puesta en escena ayer y hoy" - Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia - 16 al 18 de mayo de 2012 - Medellín-Colombia: http://www.congresoestudios teatrales.com/index.php?option=com_content&view=article&id=70 &Itemid=58

² 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 Arte de la Universidad de Playa Ancha. Correo electrónico: marcislas@yahoo.com.ar

Abstract

This paper describes the creative process behind the staging of *MEDEA* from the SOLODOS group. It is divided into two parts: the first one addresses the implementation of the concept of drama: text and space. The second describes the Mise on scene. These two items are set separately for a better understanding, and during the assembly they began to relate as part of a creative process that involved all those who participated on it.

Key words:

Dramaturgy, hardboiled novel, poetic, space sculpture, stage.

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 otras³

³ Morin Edgar, *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO, Octubre de 1999, París.

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.

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.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

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 reflejar cada paso que uno va dando en ese camino sin que se le escape ni uno? 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.⁴

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 en un nuevo proceso creador del actor, o en 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 anecdótico en el 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?

⁴Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, España, 2007, pág. 71.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

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.

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.

1. Desarrollo

Propósitos de un montaje

“Mi impulso principal cuando trabajo es la destrucción”

Heiner Müller ⁵

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

⁵ Riechmann Jorge (trad.): *Heiner Müller: Alemania, Muerte en Berlín y otros textos*; Argitaletxe Hiru, Hondarribia, 1996.

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.⁶

Ahora bien, si convenimos en que toda construcción implica una destrucción previa, cuando el artista aplica esta fuerza a un objeto, el mismo, 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,

⁶ Pichon-Rivière, Enrique, *El proceso creador*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1985, pág. 26.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social.⁷

El objeto destruido se presenta como un mapa, que abre caminos a otra virtualidad material y que lo atraviesan 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–⁸

En el nuevo objeto que generamos: la puesta en escena de una versión de *Medea* de Eurípides, el principio estético con el que trabajamos siempre: **la poetización de la realidad**, pero no como enmascaramiento de la misma, sino como develamiento de otra realidad a través de lo poético, da paso a la producción de diferentes tipos de intervenciones de un espacio público, “**el patio de los vientos**”, que forma parte de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha.

⁷ Deleuze, G., Guattari, F., *Rizoma: Introducción*, Premia Editora, México, 1983, pág. 34.

⁸ Pichon-Rivière, Enrique, *El proceso...*, pág. 26.

Al elegir este espacio y este texto ponemos en marcha nuestra voluntad de destrucción. La “necesidad de impulsos negativos” se manifiesta en la evidente manipulación de la materia que los componen.

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, intenta ser un aporte a la comprensión del dialogo entre los espacios públicos y el teatro, en una de sus facetas más apasionantes, (a juicio de quien expone) ésta es, la reinscripción de significados.

2. Dramaturgias

Nuestra búsqueda como grupo de trabajo tuvo dos orientaciones principales: la dramaturgia del Texto y la del Espacio. ¿Qué intentábamos? Dar cuenta de la metafísica, por eso recurrimos a Sartre,

...la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad.⁹

⁹ Sartre, J.P., *Qué es la literatura*, Losada, Buenos Aires, 1962, pág. 191.

Esta definición dinámica grafica esa substancia que, a nuestro juicio, sólo se hace presente por la combinatoria de elementos reales en el teatro, que detonan en el espectador la sensación de estar viendo la condición humana reflejada ante sí.

2.1. Dramaturgia del texto

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, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos”.¹⁰

Nuestro deseo al momento de la construcción del texto dramático de *Medea* fue obtener una historia que presentara y representara nuestra forma de ver el teatro. Desde la escritura del texto, intentamos que no fuera una mimesis de la realidad. Deconstruir la escritura teatral convencional a través de un texto que fuera una realidad en sí misma, propia e immanente. Queríamos hacerle preguntas al texto de Eurípides. Esta realidad perdida que mencionamos en la cita del comienzo eran los avisos que veíamos en varios sectores del texto

¹⁰ Pavis, Patrice, “Problemas de la traducción para la escena: Interculturalismo y teatro posmoderno” en Scolnicov, H. y Holland, P. (comps.), *La obra de teatro fuera de contexto*, Siglo XXI, México, 1991, pág. 49.

clásico. Nos parecía que si bien la venganza, el despecho por el abandono masculino, las alianzas con el poder, eran temas posibles, también existían otros que queríamos indagar, y que expongo a continuación:

- ¿Por qué a las mujeres no le está permitido socialmente ser violentas?
- ¿Por qué se acepta con facilidad que el hombre pueda ser dueño de una flexibilidad ficticia, esto es, con el poder de abandonar a una familia sin que eso se convierta en un drama social, pero con la imposibilidad de ver al otro género con pulsiones agresivas, lejos del estereotipo de madre abnegada.
- ¿No será que dentro de esta división social de roles asociados a la condición natural nos lleva a la necesidad de marginar el relato de la mujer violenta para que no se vuelva insoportable en la realidad?
- ¿Por qué razón existe tanta avidez social por visibilizar a las mujeres filicidas hasta convertirlas en una suerte de monstruos, de las que se puede pedir hasta la muerte?
- Las mujeres pueden tomar decisiones equivocadas por diferentes razones y asumir su derrota sin por ello hacer responsable a nadie más que a sí mismas.

Todas estas preguntas y aseveraciones nos fueron conduciendo en la construcción del nuevo texto, el cual se estructuró en un total de 15 escenas. En el mismo no hay presencia de Coro, ya que la versión que tomamos como punto de partida fue la de Alfredo Marquerie¹¹. *Medea* es un texto de autor que es intervenido, tomando partes de otros textos de diferentes autores que se incluyen

¹¹ Marquerie, Alfredo, *Medea, Versiones representables de teatro griego y latino*, Aguilar, Madrid, 1966, pp.183, 225.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

en el texto final: Jean Anouilh¹², Reinaldo Montero¹³, Christa Wolf¹⁴, Alma Cea¹⁵. Estos textos son deformados, transformados, para desaparecer así en el texto último, otorgándoles un nuevo sentido.

Como decíamos más arriba, la versión reescrita del texto original que se trabajó para este montaje no tuvo intervenciones del coro, solamente de los personajes principales, en los cuales se refundieron los textos del coro de la versión primera de Eurípides. Por lo tanto, un personaje en particular, el de la Nodriza era el encargado de reflexionar desde su singularidad sobre el destino de la protagonista. Por lo demás, personajes que en la tragedia original euripideana tenían poca o ninguna relevancia, el Ayo, adquirirían importancia decisiva en el relato. Otros, sin existencia en el original griego, cobraron vida, acelerando las pulsaciones de esta historia: Creuza, la hija de Creonte, y el Primer Ministro, que tomaba parte del relato del personaje original del Mensajero, pero convertido en el asesor directo de Creonte.

La trama que construimos para nuestra versión de Medea fue la siguiente. Egeo, quiere apoderarse del doble Reino de Corinto, por lo tanto urde una trama conspirativa en la cual El Ayo, su más directo aliado, es el encargado de conducir hábilmente a Medea a que logre los fines que Egeo desea: que ella mate a Creuza, futura esposa de Jasón y Creonte, para dejarle el camino libre con un Reino debilitado por la tragedia de la pérdida del Rey. Egeo sabe del abandono de Jasón a Medea, y usa este hecho y la furia desmedida de Medea, como instrumento de su conspiración. Medea, enceguecida de dolor y con ánimo

¹² Anouilh, Jean, *Medea*, Losada, Buenos Aires, 1969, pp. 193-222.

¹³ Montero, Reinaldo, *Medea, tragedia a la manera ática*, Ediciones Unión, La Habana, 1997.

¹⁴ Wolf, Christa, *Medea*, Ediciones Debate, Madrid, 1998.

¹⁵ Textos escritos por la actriz para comenzar las improvisaciones en torno a la escena entre Medea y Creuza, Hija de Creonte, Sin editar.

de venganza es conducida por la sagacidad perversa del Ayo a cometer el doble crimen. Una vez perpetrado el mismo, y descubierta la trama, Egeo logra escapar, al igual que el Ayo. Y Medea es visitada en la última escena por el Primer Ministro, el cual le hace ver que fue utilizada como vehículo:

MEDEA. ¿Puedo preguntar por qué yo? ¿Por qué Egeo me eligió a mí para esto?

PRIMER MINISTRO. Si, por supuesto. Porque Egeo quiere apoderarse del doble reino de Corinto. La mejor excusa se la diste tú al separarte de Jasón. Creonte le ofreció a Jasón casarse con su hija para así reunir el reino bajo un solo cetro. Aquí fue donde Egeo comenzó a urdir la trama. Primero atizar el fuego del abandono del esposo hacia la esposa. Luego, la construcción del Teatro de la Muerte, ¿reconoces estas palabras? Es tan evidente. Hasta llega a dar risa. Sin embargo, tu estúpida pasión te cerró los ojos.

Junto con aclararle su actual situación, el Primer Ministro le trae un cofre en el cual están los corazones de sus dos hijos y el de Jasón. Al final Medea queda inmóvil en el centro de la escena mientras se oyen los gritos enfurecidos del pueblo que se acerca a la casa para matarla en venganza por lo sucedido.

Llegamos al texto dramático final de *Medea* indagando en varios textos teóricos y de ficción. Pero, desde mi elección como director había dos en

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

especial que me llamaban la atención, ya que expresaban la intención de este montaje: “*Ni vencedores, ni vencidos*”, una consigna surgida en el proceso creador del montaje, que se desmarca de la fábula original de Eurípides, en donde claramente hay un ganador: Medea, y un perdedor: Jasón y sus hijos asesinados.

“Tu soberbia y tu ira te enceguecieron. No pudiste ver lo que estaba delante de tus ojos. Sólo viste lo que estaba dentro de ti”, un texto de nuestra versión, que sirvió para mantener el tono trágico de la historia, ahondando en la relaciones humanas atravesadas por el deseo, la manipulación, la venganza, la conspiración política, etc. En definitiva, por una forma contemporánea de estar en el mundo.

Como lo planteábamos al comienzo, el texto final fue el resultado del cruce y combinación de varios textos. Estos fueron considerados como un “objeto previo”, que fueron tratados como material bruto, para generar una acumulación de ideas, que entró en **diálogo con la realidad anterior del actor y del escenario**, hasta que se arraigó en ellos y de ellos surgió el “nuevo texto”, el que termina diciendo el actor en la escena.

En el texto dramático dejamos de lado todo tipo de indicaciones de puesta en escena, quedando en libertad cada actor para encontrar los movimientos, ritmos, la presencia y la ausencia de los personajes. Encontrar su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia **estética de la multiplicidad**.

2.2. Dramaturgia del espacio

El espacio teatral y, dentro de él, el espacio escénico, sea cual fuere su forma, sus características –y la relación

que se establece entre ellos- determina básicamente el tipo de comunicación que el espectáculo busca entablar con su público.¹⁶

Llegamos así a la dramaturgia del espacio: *una escultura espacial*, como se puede apreciar en la foto que veremos más abajo, intenta describir el diseño del espacio, dentro de la cual los actores transitaban la obra rodeados por los espectadores, cohabitando el mismo espacio y sometidos también a la presión que el conflicto dramático desplegaba.

¹⁶ Javier, Francisco, *El espacio escénico como sistema significante*, Leviatán, Buenos Aires, 1998, pág. 24.



Este trabajo se realizó sobre la base de la indagación espacial de un volumen octogonal que simbolizaba el corazón de Medea. La premisa para la construcción del mismo fue esa: *la obra transcurre dentro del corazón de Medea*. Por lo tanto tenía que contener en su interior toda la experiencia dramática. El espacio de Medea tenía un diámetro de 9,00 metros por 7 metros de alto y fue emplazado en el **Patio de los Vientos** de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha. La posibilidad concreta y simbólica que ofrecía este lugar nos llevó a elegirlo como espacio de trabajo.

El **Patio de los Vientos** también se volvía atractivo para nuestro montaje debido a que, según nuestra visión, es un lugar al aire libre de proporciones que

no responden a la escala humana, lo que, al producir sensación de extrañamiento, lo tornaba apto para este proyecto. Este espacio fue intervenido para dotarlo de una sensación real y onírica a la vez. Volver ambigua la significación del signo corazón, como espacio real y como espacio de ficción, al servicio de la puesta en escena. Por otra parte, el ingreso al espacio de representación (un lugar cerrado con el mínimo de aberturas: solo una puerta), nos permitía ver a los actores deambulando dentro del sitio, como modo de generar una atmósfera, ayudando así a la ruptura de sensación de lógica del tiempo y del espacio.

Suprimamos la escena y la sala para reemplazarlas por una especie de ámbito único sin divisiones ni barreras de ninguna clase, que se transforma en teatro-acción.¹⁷

Explorar la cercanía física con el espectador. Que el espectador construyera su propio espectáculo. Los espectadores entraban al espacio y se sentaban en los bancos que estaban dispuestos en diferentes lugares del espacio. Dichos bancos tenían puestos encima almohadones forrados en cuero rojo y negro que tenían escrito en cursiva fragmentos de textos de la obra que los espectadores estaban presenciando. Estos rodeaban semicircularmente el espectáculo, logrando así estar en contacto casi directo con los actores. La disminución de la distancia buscaba intensificar la captación del espectáculo, favorecer la audición, permitir que los espectadores pudieran percibir aun los menores gestos faciales de los actores. Nuestro trabajo consistió en colocar al espectador en un sitio no convencional. Por lo tanto, hubo momentos en que

¹⁷ Artaud, Antonin, "Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad", *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964, pág. 98.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

dejó de ser testigo y fue un participante que también estuvo interrogando, interrogándose. En nuestro trabajo el espectador ocupó el lugar de un testigo desde el siguiente sentido: El espectador fue el testigo de un momento de creación.

Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos, como resultan en el estilo velado de ciertas obras de arte.¹⁸

Otra de las formas de actualización del conflicto fue la estilización de los vestuarios. Se trabajó con vestuario de corte contemporáneo confeccionado en cuero blanco, negro y rojo, como forma de lograr la unidad estética en la visualidad de los personajes. Serán cinco hombres y tres mujeres que estarán, como ya dijimos, presentes en el palacio cuando ingresen los espectadores y se mantendrán todo el tiempo sin salir. Dentro de lo mismo, indagamos diversos estímulos que nos permitieran acentuar en el espectador la sensación de incomodidad. Por ello investigamos en la ubicación de los espectadores, para que una vez ingresados no pudieran salir hasta que terminara la obra. Trabajamos también en la producción de sonidos, olores y ruidos en vivo, de manera de acentuar la cohabitación de presencias reales de actores y espectadores expuestos a una misma historia y compartiendo el mismo tiempo-espacio. A decir de Jorge Dubatti:

¹⁸ Hormigón, Juan Antonio (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, ADE, Madrid, 1998, pág. 144.

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos.¹⁹

Las funciones se realizaban a las 21 horas, pero durante el día, momento en el cual la Universidad efectuaba sus actividades normales, el espacio estaba abierto al público y en él se proyectaban constantemente, a modo de sala de exposiciones, imágenes de la obra que incluían tanto ensayos como funciones, acompañadas por un sinfín de la música especialmente compuesta para el montaje. De este modo se cumplía también el objetivo de resignificar y variar el espacio escénico, dependiendo de la hora del día y el uso que se le otorgaba.

Nuestra apuesta estuvo dirigida a que el espectador pudiera meditar íntimamente sobre las sutiles membranas que constituyen los límites entre un individuo y su entorno.

Al construir esta propuesta espacial de *Medea* nos interesó poner en juego un sistema de polaridad tanto físicamente a través de sus propiedades de peso, masa, volumen y tensión, como conceptualmente a través de las dicotomías que proponen: dentro/fuera, transparencia/opacidad, naturaleza/

¹⁹ Dubatti, Jorge, *El convivio teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2003, p.17.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

artificio. El uso del color en los materiales del espacio como en los vestuarios, estuvo marcado por la elección de rojo, el blanco y el negro²⁰.

3. La puesta en escena de *Medea*: el tiempo de la acción

El teatro es un arte temporal, ya sea por su calidad de representación en el presente, o bien por la referencia que hace a un tiempo histórico, la percepción del mismo depende de su tratamiento escénico. En nuestra puesta en escena consideramos tres variables a saber:

- El tiempo histórico donde se ubica la anécdota
- La articulación temporal de los hechos, el orden en que se representa la acción.
- El tiempo objetivo de la representación, o sea, el espacio temporal que comparten actores y público.

El tiempo específico de la puesta en escena necesita medios de expresión, como el aparato escénico, el empleo de las luces, la música, el ritmo

²⁰El *Rojo*: Es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo, aunque también del peligro. Es el más caliente de los colores cálidos. Es el color del fuego y de la sangre, de la vitalidad y la acción, ejerce una influencia poderosa sobre el humor y los impulsos de los seres humanos, produce calor. El *Blanco*: Su significado es asociado con la pureza, fe, con la paz. Alegría y pulcritud. En las culturas orientales simboliza la otra vida, representa el amor divino, estimula la humildad y la imaginación creativa. El *Negro*: Tradicionalmente el negro se relaciona con la oscuridad, el dolor, la desesperación, la formalidad y solemnidad, la tristeza, la melancolía, la infelicidad y desventura, el enfado y la irritabilidad y puede representar lo que está escondido y velado. Es un color que también denota poder, misterio y el estilo.
<http://www.xtec.es/~aromero8/acuarelas/psicologia.htm>

con el que se dicen los textos y se realizan las acciones. Este tiempo teatral es creado de acuerdo al modo de experimentar el tiempo el director, los actores y el público y se trata de un tiempo-acción.

Así pues, la puesta en escena es un proceso de creación mediante el cual el director expresa su propio discurso teatral, donde el texto de origen es solo una de las referencias para la elaboración de un discurso escénico.

3.1. El tiempo histórico donde se ubica la anécdota

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

Sabíamos que el texto, a pesar de ser conocido, no siempre iba a ser accesible a todo público, ya que si bien el tema de *Medea* forma parte del imaginario social, queríamos modernizarlo sin sacrificar los elementos esenciales del texto original. Respetamos el tiempo original de la historia, al igual que los nombres de los personajes, que, salvo las excepciones mencionadas, no fueron modificados.

3.2 La articulación temporal de los hechos, el orden en que se representa la acción

Este tiempo histórico original, al conjugarse con el orden de la representación fue construyendo la puesta en escena que buscábamos.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

El trabajo de la puesta y de los actores consistió en dar pequeñas pistas, las mínimas, para estimular las sensaciones, las emociones, y sobre todo poner en funcionamiento la capacidad creativa del espectador. Por lo tanto, el texto espectacular no fue la reproducción de los textos, sino la articulación de diferentes fragmentos de un clima que le permitiera al espectador inscribirse en la percepción de la complejidad de las relaciones humanas. Nuestra intención fue no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.

No guiar la mirada del espectador a través de una historia contada solamente desde el texto, sino a través de la manifestación del tono trágico de la obra, generando una atmósfera de violencia e incertidumbre, que fue construida de manera simultánea. Trabajamos en la acumulación de tantos significantes como fuera posible, para que el espectador se viera obligado a elegir. Por lo tanto, la articulación temporal estaba sustentada en la simultaneidad de planos. El espacio escénico, al contar con los tres niveles mencionados, nos permitía mostrar escenas paralelas, casi todo el tiempo. Entonces se generaba en el espectador la posibilidad de ver a casi todos los personajes de la obra accionando, sin texto, aunque no tuvieran necesariamente que ver con la escena que se estaba jugando en otro sector del espacio. Incorporamos puntos de vista que en el texto original no existían, dada su naturaleza episódica.

La escena en la que Creonte va hasta el lugar donde vive Medea, para expulsarla de su reino, estaba organizada de la siguiente manera. Teniendo como antecedente la escena anterior en la cual Creuza había dialogado con Medea y esta la había expulsado de su casa, Creuza sube al segundo nivel en donde se encuentra con su padre y el primer ministro. Mientras en el primer nivel se produce la escena entre Medea, el Ayo y la Nodriza, en el segundo nivel está la escena antes referida, y en el tercero se ubica Jasón, que ha llegado sin ser visto por los demás personajes y observa la escena de Medea, dejándose ver solo para los espectadores. ¿Qué buscábamos? Plegar a la linealidad del relato original el de la puesta en escena simultánea.

3.3 El tiempo objetivo de la representación, o sea, el espacio temporal que comparten actores y público

En este último apartado podemos decir que el espacio escénico elegido para el montaje definía el tiempo objetivo de la representación. Por eso es que podemos decir que el espacio construido para esta ficción se constituyó en un centro dinámico, un vórtice alrededor del cual giraba el hecho teatral completo. En su interior, queríamos que el espectador fuera una suerte de *voyeur*, que vibrara con una historia que no le pertenece, pero que sin embargo no puede dejar de ver, ya que eligió entrar por su propia voluntad y compartir su historia personal con la historia que se le estaba contando.

Debido a nuestra naturaleza de teatristas, sabemos que la representación no preexiste, solo existe en el presente común del actor, del espacio escénico y de la percepción del espectador. Y ese presente es evidentemente el punto de partida de toda representación del tiempo. En este proceso de integrar espacial y temporalmente los diferentes elementos, quiero referirme a la música, ya que su integración fue sumamente importante para la completud de nuestra propuesta.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

La construcción de la banda de sonido tenía que ver fundamentalmente con la historia que se contaba sobre el escenario. Se intentó reflejar por momentos los estados interiores de los personajes. Por lo tanto se recurrieron a sonidos que expresaran los mismos: Medea, el fuego, el Ayo: la serpiente, Jasón: el cuchillo, la Nodriza: Una canción que ella misma cantaba, y que también era utilizada como motivo musical en algunas escenas donde ella monologaba sobre su suerte y la de su ama. En otros momentos del montaje, y en consonancia con la iluminación, se buscó generar rupturas narrativas que fueran capaces de aislar la situación, dejando paso al estímulo auditivo, como único contacto con la escena que se estaba desarrollando.



Conclusiones

Este resultado, provisorio, pero que expresa sin duda el producto de una reflexión realizada sobre el proceso de creación del montaje de *Medea*, pretende resaltar también la extraña sensación de no haber podido escribir todo lo que había pensado o imaginado.

Expresar por escrito la complejidad de lo que sucede en el escenario, en un “presente” en el cual se están emitiendo varios estímulos a la vez, no ha sido sencillo. La falta de certeza es lo que ha estado presente en casi todo este tiempo de escritura y reflexión.

Las preguntas que me hacía al principio, han quedado contestadas a medias, ya que inevitablemente los reduccionismos, a los cuales me refería en el punto 4 de la introducción, se vuelven el mal menor a la hora de explicar algo tan complejo como el origen de una manifestación artística.

Peter Brook decía que *“la verdad está siempre en otra parte”*. Nunca donde uno cree o creía debía estar. Con esto quiero decir que a la hora de basar las posiciones que han sido tomadas desde un escenario, nos encontramos con que a veces la explicación de una determinada decisión, se contradice con otra que surge en otro momento de la obra. ¿Cómo fundamentar esto? Aquí aparece de manera contundente una respuesta a la duda planteada en la pregunta 1 de la introducción: *Lo que nace de manera aleatoria no siempre se puede explicar*.

Quizá la dificultad para dirimir esta cuestión resida principalmente en los términos conceptuales de las disciplinas teóricas. Las diferentes propuestas artísticas, en cambio, construyen un ámbito de tematización desde el cual toda la problemática puede ser pensada mediante nociones de un alto grado de imprecisión que aseguran, por ello, la transmisibilidad de contenidos originales.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

La teoría explica algunos aspectos de nuestra realidad, pero no logra explicar, a veces, nuestras sensaciones más profundas sobre los temas que nos conmueven como individuos. Por fortuna el arte, y más específicamente el teatro, nos permite pensar con el corazón, y de manera imprecisa pero certera, sobre estos temas.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

Libros

Anouilh, Jean, *Nuevas piezas negras*, Losada, Buenos Aires, 1969.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

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

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

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

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

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

Deleuze, G, Guattari, F, *Rizoma: Introducción*, Premia Editora, México, 1983.

Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980.

Dubatti, Jorge, *El convivio teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2003.

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

Eurípides, *Tragedias I*, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Hormigón, Juan Antonio (ed.), *Meyerhold: textos teóricos*, ADE, Madrid, 1998.

Javier, Francisco, *El espacio escénico como sistema significativa*, Editorial Leviatan, Buenos Aires, 1998.

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

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

Montero, Reinaldo, *Medea, tragedia a la manera ática*, Ediciones Unión. La Habana, 1997.

Morin, Edgar, *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO, Octubre de 1999, París, Francia.

Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, Barcelona, España, 2007.

Murray, G., *Eurípides y su tiempo*, Breviarios FCE, México, 1966.

Pavis, Patrice: “Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno”, *La obra de teatro fuera de contexto*, Scolnicov y Holland compiladores, Siglo XXI, México, 1991.

Pichon-Rivière, Enrique, *El proceso creador*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1985.

Riechmann Jorge (trad.): *Heiner Müller : Alemania, Muerte en Berlín*, Argitalitxe Hiru -Hondarrabia (Guipúzcoa), 1996.

Sartre, J.P., *Qué es la literatura*, Losada, Buenos Aires, 1962.

Wolf, Christa, *Medea*, Ediciones Debate, Madrid, 1998.

Página web

<http://www.xtec.es/~aromero8/acuarelas/psicologia.html>