



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Pregrado

Departamento de Literatura

“Dime solamente / es esto mejor que la guerra”:

**La crisis de los vínculos y la comunidad en *Manhattan Medea* de Dea Loher, una
reelaboración de *Medea* de Eurípides**

Informe final del Seminario de Grado «Desafíos de la voz en las dramaturgias
actuales» para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura
Hispánica con mención en Literatura.

Valentina Figueroa Andrade

Profesora guía: Carolina Brncić

Santiago, Chile

Enero 2024

A mis hermanos chicos, Freddy y Francisco

Agradecimientos

A mi mamá, por haber estado siempre ahí conmigo, por consolarme a la distancia, por ser mi refugio y el lugar al que siempre quiero y espero volver, me alegro tanto de estar en esta vida contigo. A mi papá, por creer en mí y apoyarme siempre en mi pasión por la literatura, por los libros regalados y la compañía que siempre se hizo presente, desde las cartas hasta los más cálidos abrazos. A mis abuelos, Teresa y Arturo, por haberme cuidado tantos años y por las mañanas en las que compartí con ustedes gran parte de mis días, no hay nada que cambiaría por esas sobremesas. A Leda, mi tía abuela, por los años de la universidad online, dándome contención y mucha mucha comida mientras estudiaba hasta muy tarde. A mis hermanos chicos, a Freddy por ser mi eterno compañero, por haber compartido los juegos de niños y ahora las conversaciones como adultos. A Francisco porque muchas veces ha sido el motivo por el cual seguir, espero con ansías verte crecer. Gracias a todos ustedes por esta vida juntos, a pesar de todos estos kilómetros, siempre los siento cerca.

A todas mis amistades, en realidad, gracias gracias por estar, por las palabras y las salidas. A Roque Parraguez por habernos acompañado todo este tiempo –ojalá sean así todos los que vengan–, por ser mi hermano de otros padres y haberme dado un hogar en esta fría y gran ciudad; porque te conozco sé que las cosas pueden ir a mejor. A Victoria Escalona por la eterna comprensión y amor que he sentido hacia nosotras, por las lecturas en voz alta y por mantenerme en tierra firme con palabras y hartos fideos. A Josefina Zurita por la compañía y los retos, por los fin de semestre pasándola mal juntas, en su departamento, hasta muy tarde, por haberme dado ese cariño que es tan suyo. A Sofía Cárcamo por todos estos años juntas, a pesar de la inevitable distancia y, porque en realidad, parte este informe de grado surgió de una de las tantas conversaciones que compartimos.

Finalmente, a mi profesora de seminario, Carolina Brncić, quien acompañó todo este proceso, gracias por el tiempo dado, por las clases y las largas sesiones de corrección, porque hay pocas personas que inspiren la pasión por el conocimiento que es, al fin al cabo, el gusto por la vida.

Y a todos quienes me topé e hicieron más fácil esta etapa. Muchas gracias.

*You live in the wrong place
and now is your chance to run
to nowhere
It doesn't matter
that 58 seconds isn't long enough
to find your wedding album
or your son's favorite blanket
or your daughter's almost completed college application
or your shoes
or to gather everyone in the house.
It doesn't matter what you had planned.
It doesn't matter who you are.
Prove you're human.
Prove you stand on two legs.
Run.*

Lena Khalaf Tuffaha

Índice

Resumen	6
Introducción.....	7
Primer Capítulo: El teatro de Dea Loher.....	11
1.1 Antecedentes: teatro brechtiano	11
1.2 Teatro contemporáneo	17
1.3 Dea Loher	21
Segundo Capítulo: <i>Medea</i> en la Antigua Grecia	28
2.1 La mujer en la Antigua Grecia	28
2.2 <i>Medea</i> de Eurípides	34
Tercer Capítulo: <i>Manhattan Medea</i>	47
3.1 Al margen.....	47
3.2 <i>Manhattan Medea</i>	53
Conclusión.....	72
Bibliografía.....	74

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo examinar la relación intertextual entre *Medea* de Eurípides y *Manhattan Medea* (1999) de Dea Loher, como estrategia para problematizar uno de los grandes problemas de la sociedad contemporánea, la migración. El proyecto político y social que elabora Loher busca situar nuevamente al teatro en su condición de foro social, donde se desarrollen los grandes temas a través de conflictos individuales que puedan abrirse a conflictos transpersonales. En aquel sentido, en la convergencia del argumento euripídeo y nuestra contemporaneidad, la dramaturga buscará problematizar el individualismo y la consiguiente crisis de los vínculos en el marco del sistema capitalista contemporáneo, enfatizado en la figura de los migrantes quienes sufren la peor cara de este sistema que traslada las relaciones sentimentales a relaciones mercantiles donde se deshumaniza y fetichiza al sujeto, viéndole como desechable, no importante. Esto como clara interpelación hacia el público alemán en el contexto de migraciones masivas que sacuden a Europa y el mundo.

Introducción

¿Hay vidas que son dignas de protección y otras no? Esta pregunta es la que parece plantearnos –implícitamente– la televisión, las redes sociales y, en general, los medios de comunicación producto del tratamiento que realizan sobre naufragios, asesinatos, violaciones, hambrunas, desempleos, violencias, entre una serie de acontecimientos que no nos sorprenden y que, en el fondo, nos da lo mismo, ante el tratamiento insensible, deshumanizante que realizan los medios que nos comunican estas tragedias de la vida contemporánea. Nos vemos, sin pretenderlo, sumidos ante esta narrativa en donde no prestamos atención a que, en realidad, las imágenes que nos son expuestas en segundos refieren a un ser humano real que, efectivamente, está sufriendo.

Por ello es que, a través del teatro, se vuelven a plantear estos grandes temas que involucran a toda la humanidad, desde una arista diferente a la estética posmoderna en el tratamiento de estos temas contingentes, relevantes. Uno de estos “grandes temas” que se vuelven a plantear será el tratamiento de las guerras, acontecimientos que han asolado a la humanidad durante toda la historia, y que destruyen a las comunidades que se ven afectadas por ella. Producto de su capacidad de destrucción se disuelven ciertos axiomas que sostienen las comunidades en las que se ven involucradas y, por ello, tras estos sucesos se vuelve necesario replantear las formas de habitar el mundo –tal y como sucedió con las guerras mundiales que asolaron a Europa–. Respondiendo a la pregunta del principio, al parecer, en la sociedad contemporánea las guerras implícitamente perpetúan la importancia de unas vidas sobre otras, como señala Butler: “podríamos entender la guerra como eso que distingue a las poblaciones según sean objeto o no de duelo” (*Marcos de Guerra* 64). La capacidad de ser llorado, según nos indica la autora es la condición para que una vida importe, entonces: ¿Hay vidas que merecen más protección que otras? ¿Hay comunidades dentro de la sociedad contemporánea que tienen “más derecho a la vida”? ¿Bajo qué lógicas se constituyen estos conceptos? ¿Qué papel juega el teatro dentro de la subversión de estos paradigmas contemporáneos?

Estos acontecimientos revelan la peor cara del ser humano, tras las destrucciones masivas, las matanzas y las decisiones políticas en las que se disuelven comunidades étnicas enteras se materializa la abyección que el ser humano es capaz de perpetrar y de ser víctima.

Las migraciones que preceden o resultan exponen la negligencia y la poca preocupación que existe hacia quienes escapan porque no tienen otra opción más que huir por haber nacido en “el lugar equivocado”. Estas migraciones suceden en condiciones deshumanizantes donde los sujetos se ven expuestos a naufragios, hambrunas, muertes y discriminaciones por parte del resto del mundo.

En nuestro primer capítulo nos adentraremos en la figura de Dea Loher y en la tradición que antecede a su dramaturgia, como referente importante para entender la escritura que realizará sobre *Manhattan Medea*. Nacida en 1964, es una dramaturga que forma parte de la escena actual del teatro alemán, que ha recuperado la impronta de Bertolt Brecht desde finales de los años 90. Por ser parte de esta generación de dramaturgos, está fuertemente preocupada por los asuntos sociales y posee una línea política muy definida. En su caso particular, busca situar nuevamente al teatro en su condición de “foro social”, volviendo a hablar de las grandes cuestiones, como el desempleo, la contaminación, la guerra, etc. Su primera obra *Tätowierung* (1992) marca el inicio de su trayectoria; a partir de esta pieza instala y desarrolla los temas centrales de su dramaturgia: la injusticia social, la alienación, la individualización y el dolor, y en este caso particular, el abuso infantil y el incesto.

Con el fin de exponer e influir en el espectador, es que, tal y como otros dramaturgos alemanes, recupera algunas ideas y estrategias de Bertolt Brecht, quien desde una concepción marxista que estaba en consonancia con un proyecto de sociedad que buscaba educar (a partir del aprendizaje, no de la instrucción) e influir en la población con el fin de producir un cambio en la sociedad de clases, la cual alejaba al proletario de las nuevas formas de pensar producidas por las nuevas tecnologías. No obstante, en el contexto sociopolítico de Loher, los proyectos sociales se encuentran diluidos debido al carácter individualista de la sociedad capitalista contemporánea, que está atrapada en la lógica del “sálvese quien pueda” que se despreocupa por los demás, aspecto que se explicita en sus obras. Con el fin de influir en la relación del sujeto con el mundo y transformarlo en uno más despierto, su propuesta estética retoma el imperativo brechtiano de extrañar y despertar a las masas a través de la reflexión crítica. Con el fin de lograr el efecto de extrañamiento la autora construye personajes anónimos pero reconocibles por el público, ya que pertenecen a la tradición histórica o literaria. Este gesto permite que el público no se identifique con estos personajes ejemplares,

sino que más bien piense en la función que están cumpliendo en la nueva posición que los sitúa la autora.

Ya que *Manhattan Medea* se plantea como una reelaboración muy estrecha del argumento de *Medea* de Eurípides, en nuestro segundo capítulo revisaremos la tragedia griega. Nos detendremos en parte de la composición social y política que componía a la Grecia Antigua, con especial énfasis en la figura de los extranjeros y la mujer, y de qué forma la Guerra del Peloponeso afectó esa estructura. Esto, con el fin de situar la elaboración de Eurípides acerca de la posición de estas figuras carentes de derecho mediante la figura de Medea, centrándonos en la extranjería y el conflicto con la autoridad. En la obra del autor griego se expone el perjuro de Jasón a Medea al casarse Glauce y, por tanto, abandonarla en tierra extranjera –país al cual ella llega por él–. Al romper el compromiso, la despoja de su condición social y económica (el *oikos*) reforzando su condición de extranjera. Es por aquella falta en el juramento y consiguiente ruptura de los vínculos que nuestra protagonista se venga de Jasón asesinando a sus hijos y a su nueva prometida.

En nuestro tercer capítulo dedicado a la obra contemporánea, analizaremos la figura de esta nueva Medea, quien es también extranjera, pero esta vez emigra a Manhattan, Estados Unidos junto a su hermano y a Jasón con el fin de conseguir “un destino diferente”. Al llegar a la gran ciudad comparten la posición de muchos inmigrantes: la pobreza y las condiciones de vida deplorables que hacen replantearse si acaso aquello era mejor que el país en guerra del cual huyeron. Es en este contexto que Jasón, faltando a su promesa, abandona a Medea y decide casarse con la hija de un empresario millonario latinoamericano y vivir en la opulencia neoyorkina, dejando a Medea “a su suerte”. Bajo este contexto es que nuestra protagonista decide actuar, asesinando ahora a la nueva prometida de su amante y a su único hijo. Sin embargo, se elabora de manera diferente, principalmente, porque en esta reescritura del argumento griego el motivo de migración de Medea es producido por las condiciones sociales y económicas, originadas por la Guerra que exige huir. Se ha dicho que en esta reescritura el motivo de la migración es distinto, así también, el asesinato del hermano responde a una motivación diferente: el hambre producida por la falta de alimentos. Este cambio de motivaciones, expuesto en la obra como una ruptura de los vínculos se manifiesta, específicamente, como un correlato de los grandes temas planteados: la xenofobia, la guerra,

la pobreza, la riqueza inaccesible producida por la bonanza económica estadounidense que pone de relieve la cuestión capitalista.

Realizado el trayecto por estos tres capítulos será que podamos plantear que la crisis de los vínculos que sacude a la sociedad contemporánea, pone de relieve el entramado del sistema capitalista, donde las relaciones están supeditadas al régimen del capital, cuestión que deshumaniza y fetichiza a los sujetos, provocando que ciertos acontecimientos como los naufragios sean indiferentes al espectador de los medios de comunicación, pues, como plantea Butler serán vidas que no son “dignas de ser lloradas”. Por ello, la dramaturga propone desde el espacio del teatro estrategias dramáticas para no sucumbir al adormecimiento de los medios, y expone estas dinámicas que afectan a gran parte de nosotros.

Primer Capítulo: El teatro de Dea Loher

1.1 Antecedentes: el teatro brechtiano

El horror social, económico y político que se vivió tras las Guerras Mundiales que asolaron a Europa a principios del siglo XX, provocó una crisis de tales magnitudes que fue necesario replantear las formas que se tenían de habitar el mundo. La capacidad de transmitir estaba carcomida después de que la experiencia fuera roída por la catástrofe, y todo lo vivido se transformará en un indecible. Dentro de las artes y del teatro se buscaron nuevas formas de representación para dar cuenta de esta realidad problemática. Resultaba ser que nombrar ya no era suficiente, la mudez del soldado retornado de la guerra tenía que lograr expresarse de alguna manera, mediante alguna nueva forma artística, para liberarse de esa afonía que se desprendía de él.

Bertolt Brecht (1898 – 1956) nacido y criado en un mundo de guerra y revoluciones, acontecimientos que le marcan escrituralmente, fue uno de los dramaturgos y poetas alemanes más importantes del siglo XX y parte del grupo de intelectuales que replantea las estrategias de representación artística-teatral. De esta forma, cuestiona y se opone a las formas que el teatro decimonónico había desarrollado, embarcándose en la creación del teatro épico. Este nueva formar de plantear la escena buscaba mediante la representación teatral generar una reflexión crítica en el espectador acerca de su realidad problemática contingente.

La guerra, el dinero, el petróleo, los ferrocarriles, el parlamento, el trabajo asalariado o el hambre son los “grandes temas” que atañen a la humanidad y de los cuales Brecht se preocupa. En su teatro, estas inquietudes serán fundamentales y centrales, pues son ellas las que supeditan al individuo a una existencia tormentosa; a diferencia del teatro decimonónico donde el tratamiento de estos temas es enmascarado a través de una exposición teatral donde solo funcionan como “trasfondos decorativos o motivo de reflexiones” de los personajes, siempre como características secundarias que se ocupan únicamente para adentrarse en la caracterización del personaje. Benjamin sobre este tipo de teatro añade que:

Cualquiera que fuese el funcionamiento de ese teatro político, socialmente favorecía sólo la inserción de las masas proletarias en posiciones que el aparato teatral había creado entre la escena y público, texto y representación, director y

actores, siguió casi intacto. El teatro épico parte del intento de modificarlo fundamentalmente. Esta escena ya no representa a su público «las tablas que significan el mundo» (por tanto, un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado (18)

A diferencia de los dramaturgos contra los que escribe Brecht, éste se percató que las penumbras individuales, tales como la despersonalización producida por el mundo alienante que produce corrientes filosóficas como el existencialismo o el nihilismo, así como la marginalidad producida por la pobreza, son provocadas por las condiciones socio-estructurales del sistema. Todo ello responde, en realidad, a un malestar colectivo, de forma que se encargará de abordar la estructura del sistema y no los síntomas que este provoca, visto por ejemplo en sus escenas históricas.

De una línea marxista clara, Brecht está comprometido con la lucha de clases y aboga por el materialismo histórico y la dialéctica sujeto-objeto. Además, defiende el poder y la conciencia del proletariado que busca una sociedad sin clases que logre culminar con las dinámicas abusivas del sistema capitalista occidental. Este carácter marxista es, igualmente señalado por sus contemporáneos, tal como refiere su amigo Walter Benjamin: “Brecht ha dicho del comunismo que es el término medio ‘el comunismo no es radical. Radical es el capitalismo’” (57).

Es así que formula un teatro que tiene el foco en la colectividad y las condiciones sociales históricas que produjeron la situación que se desarrollará en escena. De manera que, al exponer estos “grandes temas” desentrañará el tejido social como las superestructuras que componen el sistema capitalista con el objetivo de: “encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables” (Brecht 53). Así pues, las nuevas estrategias de representación dramática estarán en función de exponer los “grandes temas” porque el cuestionamiento de ellos serán los que movilizará la realidad social del espectador.

Para presentar estos temas y problemáticas contingentes y generar una verdadera reacción en el espectador, Brecht propone someterlas al *Verfremdung*: un efecto dramático-teatral que estará en función de los temas y los propósitos que persigue el teatro épico. Efecto que se produce mediante el siguiente mecanismo: “La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciamiento; la distanciamiento necesaria para que algo pueda

comprenderse. Cuando todo es «obvio» se renuncia sencillamente a comprender” (Brecht 45). De forma que se construyen y alteran personajes, escenas, musicalidades, escenografías, vestuarios, entre otros, con el fin de lograr producir aquel efecto de desorientación y lejanía en el público que permita una reflexión crítica de los temas presentados, ya que: “Está claro que las masas no son capaces, sin más, de hacer una revolución en estado de hipnosis” (Brecht 111)

Este efecto está compuesto por dos afecciones que se producen en el espectador: el extrañamiento y el distanciamiento. El primero de ellos resulta de ubicar objetos familiares bajo una nueva luz causando extrañeza en el espectador al observarlos bajo nuevos parámetros; mientras que el segundo efecto, proviene de ya “extrañado” el objeto en el espectador, se produce una sensación de no reconocer lo que antes le era familiar. De forma que, aun cuando no se identifique con él, tendrá la capacidad de comprenderlo y criticarlo desde aquella lejanía, provocando así, desde las gradas, una actitud crítica-reflexiva, puesto que el espectador pensará:

No lo hubiera imaginado. - Así no se puede hacer. – Eso es muy llamativo, casi increíble. - Hay que pararlo. - El sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. - Esto es arte grande, en él nada es obvio. -Me río del que llora y lloro por el que ríe (Brecht 47)

Gracias a este efecto se logran comprender las cosas realmente, tal y como señala el autor: “lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprendible, pero solo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible” (149).

El autor alemán introduce diversas técnicas que estarán en función del *V-Effekt*, algunas de estas innovaciones son la introducción de la figura del narrador, la proyección de títulos sobre el escenario y las diversas construcciones escénicas y actorales, entre otras. Dentro de los principales cambios, notaremos que, con el fin de evitar la identificación, el escenario no debe producir un efecto ilusorio totalizador de forma que, por ejemplo, los aparatos de luces tienen que visualizarse claramente en el escenario para que se comprenda que se está observando un suceso representado bajo una circunstancia especial, bajo unas luces puestas adrede. Otra forma en la que el autor transforma la manera de hacer teatro es mediante la modificación entre la relación del actor con los espectadores: la cual deberá ser directa y que

el espectador sepa que Hamlet no es solo Hamlet, sino que una persona es quién está detrás representado al Príncipe de Dinamarca. Así también, insertará la anteposición de los títulos de las escenas o la proyección de las siluetas de los actores, se tendrá que lograr que: “estando en un lugar verdadero de la vida verdadera, creyéramos estar en el teatro” (Brecht 200)

Otro aspecto central será la extensión de la fábula, ya no limitándose a cierto período específico de tiempo, sino que el acontecer transcurrirá a lo largo de años, pues de esta manera se puede adentrar en los procesos históricos-sociales que sitúa al individuo. Con esto, Brecht busca cuestionar la verosimilitud del cambio que se planteaba en el teatro, así bien incrementará la credibilidad al evidenciar que dichos procesos tienen lugar a lo largo del tiempo, permitiendo de esa manera una visión más “real” de cómo el ser humano se ve afectado por la estructura y el tejido social a medida que avanza el tiempo.

Un recurso que nos interesa de sobremanera en este informe de grado debido al carácter intertextual de *Manhattan Medea* (1999) es la incorporación del concepto de “material” que introduce Brecht. Este referido al sustrato histórico o literario que permite la ficción dramática-teatral, denominado de esta forma porque refuerza su condición de elemento compositivo de la obra. El material busca dialogar con la historia contingente utilizando recursos posteriores que refieran a la circunstancia actual sin tener que mencionarla directamente. Un ejemplo del uso de este recurso es en la obra *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) donde Brecht utiliza el material histórico de la Guerra de los Treinta años para hablar sobre las guerras mundiales que oprimían Europa en el siglo XX. En este caso la distancia vital entre aquel hecho y el espectador permite que este último reflexione sobre su propio momento, así pues, este efecto del material propicia el *V-Effekt*: “Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas¹” (Benjamin 11).

Otro aspecto interesante con respecto a la “materialidad” de Brecht, la referirá Barthes en su análisis sobre “Las enfermedades del vestido” donde comentará que: “en Brecht hay

¹ Entenderemos esta “citación” igualmente como la introducción de materiales que no forman parte del contexto en el que se está escribiendo la obra.

una verdadera estética del material que va a la par de los objetos (y no en su representación la verdadera historia de los hombres” (citado en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* 121). Ejemplificara aquello a través de la “guerra interminable” donde es representada a través de “el gris encalado, el desgaste de las telas, pobreza densa, obstinada, de los mimbres, de las cuerdas y de la madera” (121).

Utilizar el teatro como medio para plantear y desarrollar estas nuevas formas de abordar las “grandes cuestiones” no resulta ser casual. El teatro es un medio de transformación social por su carácter colectivo, desde su composición –dramatúrgica, escénica, actoral– está conformada por otros y está, siempre, destinada a otros. Dentro de la escena todo es comunitario y la recepción también siempre lo es: la reflexión crítica deviene del individuo estando en colectivo, percatándose que los “grandes temas” que le agobian responden a un malestar común y no, únicamente, a uno propio. Walter Benjamin sintetiza la posición y función sobre el teatro que desarrolla Bertolt Brecht:

El teatro épico se puede definir mejor desde el punto de vista del escenario que desde el punto de vista de un nuevo drama. El teatro épico se debe a una circunstancia a la que no se ha prestado suficiente atención. Esa circunstancia puede descubrirse como la abolición de la “orquesta”. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese foso, cuyo silencio acentúa la solemnidad del drama, cuyo sonido exalta la embriaguez de la ópera, ese foso, que entre todos los elementos del teatro conserva con mayor fuerza las huellas de su origen sacro, ha ido perdiendo cada vez más su significación. Todavía se encuentra el escenario elevado por encima del público. Pero ya no surge de una profundidad inmensurable: se ha convertido en estrado. Pieza didáctica y teatro épico son un intento de ubicarse en ese estrado (14-15)

El colectivismo se presenta como un elemento central en el proyecto político teatral del autor, alineándose con las inquietudes que éste tiene surgidas por los nuevos paradigmas sociales y estructurales individualistas provocados tras el rearmamento de Europa y Estados Unidos. Esta falta de seguridad tanto en nuestras formas de convivencia y en los progresos tecnológicos constituyen una temática central en la obra y vida del autor, así bien escribe:

El hombre actual que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito. Sus ideas de la convivencia con los hombres son confusas, inexactas y contradictorias (...) no sabe de qué depende,

no conoce la manera precisa de abordar la maquinaria social, la que produce el efecto deseado (Brecht 77)

Este ser humano de mediados de siglo que comienza a desconocer y confundirse con respecto a su entorno y la forma de vivir que impone la maquinaria social-política era un aspecto que Bertolt Brecht ya advertía y que expondría ante el espectador del pasado siglo con el fin de que éste mediante el razonamiento crítico formule formas propias de liberarse de los paradigmas capitalistas asfixiantes.

1.2 Teatro contemporáneo

Las preocupaciones brechtianas se agudizan en el contexto contemporáneo tras la intensificación de la tecnificación, en donde los vínculos sociales se corrompen bajo la lógica del individualismo exacerbado, donde prevalece el “sálvese quien pueda”. Creemos que es en este escenario, en el que las relaciones ya no se basan en una dinámica de reciprocidad entre dos individuos, sino que se centran únicamente en la supervivencia y protección individual a toda costa, donde aquel comportamiento intensificado por las lógicas del capital provoca la carencia de los lazos comunitarios y la relación del individuo con el mundo.

Este mundo en el cual ya no es posible afirmarse de nada, producto del carácter vertiginoso donde todo cambia, las instituciones sociopolíticas entran en crisis o bien ya no existen. Como plantea Sarrazac: “el hombre del siglo XX (...) separado del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas (...) de su propio presente” (22). En este contexto los seres humanos ya desde el pasado siglo no han podido afirmarse completamente tanto de los tejidos sociales, la religión, la nación y cualquier otro tipo de vínculo comunitario, puesto que está “separado” de los otros.

Esta falta de estructuras vitales se manifiesta en el drama, de forma que a fines del siglo XIX los elementos constitutivos de éste entran en crisis y comienzan a descomponerse a fin de dar cuenta de esta nueva realidad hermética e individualizada: la estructura, la linealidad temporal de los hechos, los personajes, las didascalias, los diálogos y monólogos se diluyen y transforman producto de la misma crisis de la experiencia y, consiguiente, crisis de la representación. Esta descomposición de los elementos constitutivos la describe Peter Szondi teniendo en consideración a los principales dramaturgos de comienzo del siglo XIX:

El drama de finales del siglo XIX rebate con su contenido lo que por lealtad a la tradición hubiera deseado seguir enunciando: la actualidad interpersonal. El rasgo común que como consecuencia de la transformación de las respectivas temáticas presentan las diversas obras de la época es una contraposición sujeto-objeto que impone el trazado de una nueva planta. En los «dramas analíticos» de Ibsen se enfrentan el presente y el pasado, el desvelador y lo desvelado en calidad de sujeto y objeto. En los *Stationendramen* de Strindberg el individuo aislado se convierte en objeto de sí mismo, mientras que en *Ensoñación* es la humanidad entera la que adquiere condición de objeto ante la hija del dios Indra. (80)

De manera que las formas tradicionales terminan siendo limitadas para impactar en la “realidad”, ya que nos encontramos ante un nuevo mundo donde la producción capitalista occidental altera la cotidianidad constantemente, de forma que ya no se le puede decodificar con las formas dramáticas anteriores. Viviescas sobre esto menciona que el arte aún puede encontrar: “algo que decir al espacio de lo real y de alguna manera incidir en su transformación” (16).

Esta descomposición de los elementos constitutivos tradicionales del drama traspasa todos los niveles compositivos de este. Así bien, Sarrazac describe la crisis de la fábula, crisis del personaje, crisis del diálogo y, finalmente, una crisis de la relación escenario-platea.

Antes de referir concretamente a las crisis fundamentales que componen la descomposición dramática contemporánea, nos detendremos en uno de los elementos fundamentales para la comprensión del presente informe de grado: la noción del “material” desarrollada originalmente por Brecht, igualmente se ve modificada en el contexto contemporáneo. De acuerdo con Baillet y Naugrette en el *Léxico drama contemporáneo y moderno*, en la escena actual : “material designa hoy al texto en sí mismo, o los textos que entran en la composición de un espectáculo. En esto, el material vuelve a remitir a un texto teatral moderno, desmembrado, deconstruido, [en] pedazos” (122). Esta modificación tendrá relación con la crisis de la fábula en la que se necesitará la figura del “rapsoda” –término introducido por Sarrazac– para urdir estos elementos compositivos despedazados.

La crisis de la fábula refiere a esta descomposición en fragmentos de las obras contemporáneas las que, por lo general, se dispondrán en cuadros. Quien se encargue de anudar la fábula despedazada será la figura rapsódica quien se “infiltra en todas las fallas de acción, en todos los intersticios de la fábula” (Sarrazac 96), reconstruyendo el drama de manera distinta al *orden, extensión y completitud* que disponía Aristóteles. Igualmente, esta crisis responderá a esta pérdida del “yo” que no haya qué desear, por tanto, no logra actuar, por lo que las acciones tradicionales se pausan y se transforman en otro tipo movimiento que tiene su raíz necesariamente en una proyección del deseo. Lo que caracteriza gran parte de las obras serán “micro-acciones”, aunque esto no tiene por qué aplicar a todas las obras dramáticas.

Esta modificación de la forma de la fábula reviste una crisis del personaje que surge precisamente por esta nueva figura que no logra identificarse a sí mismo ni a los demás, dado que: “ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables” (Sarrazac 167). Incapaces ya de trazar una figura definida, nos encontramos ante una voz, una “presencia de un ausente” o de una “ausencia vuelta presente” que se enuncia en la escena y podemos visualizar, pero no completamente.

Esta falta de reconocimiento a sí mismo y a los otros, se materializará en una crisis del diálogo que responde a este ser que se encuentra profundamente solitario, “separado” de otros y de sí mismo. Acomplejado con su relación con el mundo, este hermetismo estará reflejado en los diálogos, donde no existirá una conversación, sino que simples “réplicas”. Dependiendo del drama existirá una pérdida total de una comprensión mutua entre personajes o existirá un diálogo “mediatizado” entre lo tradicional y lo actual; a fin de cuentas, consideramos que: “tal como escribió Bernard Dort, es el espectador moderno quien se encuentra ‘en diálogo’. Y no ya los personajes” (Sarrazac 75).

Este repliegue sobre sí mismo se ve también reflejado en la proliferación de obras monologales en la contemporaneidad, como estrategia que afirma –hasta cierto punto– la explicitación de la separación que existe entre el sujeto y su entorno. A ello refieren Hausbein y Heulot: “Cuando el personaje se disuelve en una palabra que más que constituirlo lo atraviesa, el monólogo se vuelve en un esfuerzo del lenguaje, un soplo fuertemente ligado al cuerpo” (Léxico 140).

En las dramaturgias alemanas contemporáneas de igual forma se agudizan estas transformaciones en los elementos constitutivos del drama. A diferencia de otras puestas escénicas, el teatro alemán tiene una fuerte impronta brechtiana y diversos herederos de la tradición del teatro épico, como Rebekka Kricheldorf, Daniel Wetzl, Roland Schimmelpfennig, Andreas Mand y Franz Xavier Kroetz. Ellos recurren constantemente a problemáticas sociales similares, como los movimientos migratorios, la preocupación por la recuperación de las memorias colectivas y la inquietud por la búsqueda de lo “real” en un mundo capturado por las posverdades difundidas mediante redes sociales.

Este último aspecto cobra relieve en las dramaturgias contemporáneas que se hacen cargo de un mundo sumamente globalizado y digitalizado, donde aquello en lo que creemos sostenernos está más alejado que nunca o simplemente no es algo real, esto similar a las preocupaciones brechtianas acerca de las nuevas tecnologías y las implicancias en la relación mundo-sujeto tras la intensificación y globalización de los objetos.

1.3 Dea Loher

La obra de Dea Loher (1964 – presente), dramaturga alemana, Licenciada en letras y Filosofía por la Universidad de Múnich, discípula de Heiner Müller, se enmarca dentro de las transformaciones del teatro contemporáneo y a su vez forma parte de esta tradición política del teatro brechtiano. Su teatro reformula la estética brechtiana a favor de la recepción y los motivos que atañen al público del siglo XXI. De forma que, en primera instancia, no se encuentra respondiendo al teatro decimonónico como su antecesor, sino que, a la propaganda desmedida y al teatro posmoderno, estética teatral a la cual se opone fervientemente. En una entrevista menciona que: “Estoy harta de las tonterías posmodernas de desorientación que ponen a cero la función social del teatro, porque ni importa lo que represente” (Štědroň, “Die elf glücklosen stücke” 271²).

El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío causa que predomine el valor de cambio –valor del objeto en el mercado– sobre el valor de uso –valor de cuánto cuesta realizarlo y su utilidad– lo que produce una nueva superficialidad donde nos relacionamos con las personas y los objetos desde la imagen y no desde una conexión orgánica. Este interés por la imagen y no por el trasfondo, a fin de cuentas, *el l’art pour l’art*, está replicado en el teatro posmoderno, por ello mismo Loher lo califica como un tipo de teatro que “pone a cero la función social” pues no existe una preocupación por un “más allá”. Sobre ello Haas agrega que:

El drama de Loher marca, por tanto, un retorno a lo que yo llamo "drama dramático". Aunque el término "drama dramático" está manchado por la crítica de Brecht al teatro burgués, vuelvo a introducir este término y propongo una nueva definición. Mientras que Brecht atacaba el drama dramático como teatro burgués debido a su naturaleza tópica, el adjetivo "dramático" debe entenderse aquí en el contexto del siglo XXI en contraste con el teatro posdramático. Patrice Pavis subraya con razón que el enemigo del teatro político ya no es el teatro burgués, sino el teatro de imágenes y estímulos físicos (“Die Rekonstruktion” 281³)

² Texto original: “Jch habe die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird” Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

³ Texto original: Deshalb markiert Lohers Dramatik die Ruckkehr zu dem, was ich als "dramatisches Drama" bezeichne. Obgleich der Begriff "dramatisches Drama" durch Brechts Kritik am bürgerlichen Theater vorbelastet ist, führe ich diesen Begriff wieder ein und schlage eine neue Definition vor. Während Brecht das

De acuerdo con Hass, la obra de Loher persigue la pretensión de Bertolt Brecht de “explicar el mundo y presentarlo al mismo tiempo como alienante” (294). El mundo del cual Brecht escribe tiene que ver con este lugar donde el público –de acuerdo con el autor– se halla sumergido e hipnotizado en un teatro que no se encuentra y que, de hecho, debería dialogar con las grandes problemáticas del proletario, precisamente por ser el teatro un espacio de discusión social, a diferencia de otras artes. Mientras que la sociedad en la que vive Loher, de acuerdo a Haas, escribe con el fin de “despertar” a este mundo que se halla sumido en la estética de la imagen y la efimeridad que por su rapidez no logra adentrarse a las problemáticas de fondo que atañen a la humanidad, devolviendo al teatro su “función social” como lugar donde se exhibe y debate. Sobre ello Hass refiere que, a diferencia de la escritura de sus contemporáneos, en Loher:

la confusión en la que se encuentran sus personajes da como resultado un punto de partida productivo para el público, al que no se le presenta una moraleja a modo de tesis, como suele ocurrir en el teatro postdramático. Al transformar de nuevo el lenguaje agonístico de su maestro Heiner Müller en una interacción basada en el diálogo, Loher devuelve al público la posición soberana que constituía el teatro del siglo XVIII. Mientras que el teatro postdramático se limita a condicionar los estímulos inconscientes de un público emocionalmente fustigado, como ya reconoció Sartre en los años sesenta, la dramaturgia de Loher apela a la autorresponsabilidad del público” (Haas, “Die Rekonstruktion ”285⁴).

Es por ello que, recogiendo y reformulando el teatro brechtiano, Loher conserva ciertas estrategias y objetivos del teatro épico con el fin de interpelar, explicar y presentar las problemáticas que atañen al siglo XXI. Entre algunos de los propósitos que recoge estará el énfasis que Brecht pone en el público situándolo en primer plano. Ello lo recuperará con el

dramatische Drama aufgrund seiner Klischeehaftigkeit als btirgerliches Theater angriff, soil das Adjektiv "dramatisch" hier im Kontext des einundzwanzigsten Jahrhunderts in Abgrenzung zur Postdramatik verstanden werden. Zu Recht unterstreicht Patrice Pavis, dass der Feind des politischen Theaters nicht mehr das bourgeoise Theater, sondern das Theater der Bilde und der korperlichen Stimuli sei. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

⁴ Texto original: Anspruch und der Verwirrung, in der sich ihre Figuren befinden, ein produktiver Ansatzpunkt für das Publikum, dem nicht eine thesenhafte Moral anheim gestellt wird, wie dies im postdramatischen Theater nicht selten der Fall ist: Indem Loher die agonistische Sprache ihres Lehrers Heiner Müller zurückverwandelt in einer dialogische Interaktion, gibt sie dem Zuschauer jene souverane Position zurück, die für das Theater des achtzehnten Jahrhunderts konstitutiv war. Während das postdramatische Theater lediglich die unbewussten Reize eines emotional aufgepeitschten Publikums konditioniert, wie Sartre bereits in den Sechzigerjahren erkannte, appelliert Lohers Drama an die Selbstverantwortung der Zuschauer. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

fin de producir el ya mencionado *V-Effekt*, como sostiene en una entrevista sobre *Blaubart-Hoffnung der Frauen*– : “evocar una especie de risa triste, una risa inteligente que sea consciente de sí misma y provoque así un distanciamiento” (Haas, “Die Rekonstruktion” 286⁵).

La necesidad de volver a plantear los “grandes temas” sobre las tablas será otro de los propósitos que recogerá de Brecht, con el fin de, igualmente, desentrañar el tejido social que componen las superestructuras que conforman el sistema capitalista. Toda esta exposición elaborada de forma crítica y activa con el fin de generar una reflexión en el público, tal y como mencionamos en el anterior párrafo. En una entrevista realizada a la dramaturga, ella señalará que:

Si el teatro quiere recuperar su posición de foro social relevante y pertinente, lógicamente hay que volver a plantear en él las “grandes cuestiones”, no el desempleo, la contaminación ambiental, la contaminación por radiaciones, sino la violencia, la culpa, la traición, la libertad, no el reportaje social, sino la tragedia (Haas, “Dea Loher: Vorstellung” 270⁶).

Loher, bajo esta irónica afirmación en la que ataca a la estética posmoderna, nos trasladará al espacio que Brecht otorgó en el pasado al teatro: escenificar sobre las tablas las “grandes cuestiones” que son precisamente, el desempleo, la contaminación ambiental y la contaminación por radiaciones. Sin embargo, Loher abordará estos “grandes temas” a través del plano íntimo – arcaico– de los “temas siempre grandes” en situaciones cotidianas, como la violencia, la culpa, la traición y la libertad, con el fin de poder hablar sobre lo comunitario y las grandes tormentos que aquejan al siglo XXI.

Loher, al igual que Brecht, adscribe a la dialéctica sujeto-objeto que plantea Karl Marx, donde sostiene que las condiciones metafísicas dan forma a las condiciones materiales y, a su vez, las condiciones materiales moldean a las metafísicas. Al reconocer esta relación, el

⁵ Texto original: dass sie "eine Art trauriges Lachen" hervorrufen mochte, "ein intelligentes Lachen, das sich seiner selbst bewusst ist" und somit eine Distanzierung bewirkt. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

⁶ Texto original: “Wenn das Theater seine Position als relevantes lebendiges soziales Forum zurückgewinnen will, müssen dorthin logisch auch die großen Fragen zurückgeholt werden. Nicht Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Strahlenverseuchung, sondern Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht Sozialreportage, sondern Tragödie”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

sujeto se vuelve consciente y crítico respecto a las condiciones materiales que determinan su cotidianidad, las cuales lo supeditan a un habitar tormentoso. El reconocimiento de ello, exhibido tanto en el teatro de Brecht como en el de Loher, produce en el sujeto que quiera realizar una manifestación práctica que enfrente las condiciones materiales a las que lo somete el capital. El sujeto, ahora consciente de que la realidad alienante no es tan impenetrable como parece y entendiendo que los malestares sociales son comunitarios y no individuales, conformará la lucha colectiva que lo liberará de estas dinámicas sociales abusivas.

Por ello será que tal y como señalaba Brecht, al entender que las dinámicas abusivas refieren a una estructura que las ocasiona, el foco no se concentrará en el individuo y sus problemáticas individuales, sino que se hallará en la comunidad y las problemáticas que atañen a toda ella. Ello elaborado de manera diferente pues como señalará Moscardini:

para Brecht, o objetivo principal do teatro é educar o público politicamente para que seja possível uma transformação social que só se torna efetiva a partir da luta coletiva. Loher, imersa em outro contexto histórico, foca nos indivíduos e nas relações entre si (32).

A ello igualmente referirá Hass:

En general, Loher, como Brecht, se mueve en la frontera entre el ámbito individualizado y el entorno mecanizado. Sus obras son toques entre el individuo y la sociedad, pero en las que las estructuras sociales no adoptan la forma de fuentes no localizables de ruido y violencia, como en el teatro posdramático. En su lugar, Loher muestra los conflictos en las interacciones interpersonales. La política aparece detrás de las situaciones concretas (“Die Rekonstruktion” 284⁷)

Como refieren ambas citas, el foco que la dramaturga pone sobre las relaciones sociales se debe, principalmente, a que en el contexto contemporáneo ya no se puede hablar de un “gran dictador” que se dedique a orquestar las represiones sociopolíticas sobre la ciudadanía,

⁷ Texto original: Insgesamt bewegt sich Loher ebenso wie Brecht auf der Grenzlinie zwischen dem individualisierten Bereich und der technisierten Umgebung. Ihre Stücke sind Bertirungen zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, in denen die sozialen Strukturen jedoch nicht in Gestalt von nicht-lokalisierbaren Geraus- und Gewaltquellen daherkommen, wie im postdramatischen Theater. Stattdessen zeigt Loher die Konflikte in zwischenmenschlichen Interaktionen. Hinter den konkreten Situationen scheint die Politik auf. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

sino que, en la contemporaneidad, estas opresiones ocurren entre los mismos ciudadanos que prohíben y legitiman al otro mediante las interacciones sociales, así pues:

Esta “focalización en las interacciones sociales” que refleja una “política que aparece detrás de las situaciones concretas” tiene relación con los engranajes que conforman el sistema capitalista. En este sistema el sujeto pierde su conexión significativa con su trabajo pues se ve obligado a adaptarse a las lógicas mercantiles que lo caracterizan como un sujeto desechable y reemplazable pues no existe una tradición o relación más allá con ella. Esta situación se encuentra enfatizada en el contexto contemporáneo, donde la cultura posmoderna y la omnipresencia de las grandes tecnologías hacen que el sujeto se vuelva prescindible ante la masificación de la industria.

Bajo esta lógica social productiva, tendemos a replicar las dinámicas mercantiles y llegamos a considerar al otro como un simple objeto que puede deshacerse o utilizarse según su utilidad o viabilidad del momento, de acuerdo a como estimemos conveniente, construyendo relaciones desde la superficialidad, desde la imagen y no desde un trasfondo. Paralelamente, la relación que tenemos con los objetos se acrecienta debido a la valorización de ellos en el mercado, de forma que las relaciones humanas se devalúan y el valor de los objetos aumenta debido a su utilidad dentro del sistema capitalista contemporáneo que fomenta el consumo.

Estas nuevas formas de interactuar, en el fondo, son sumamente violentas con el otro, por ello es que la violencia es un tema transcendental en la mayoría de las obras de dramaturga. Sin embargo, de acuerdo con Künzel, ello no es reconocible a primera vista puesto que muchas veces estas manifestaciones de la violencia surgen “desde dentro” –como impulsos–, mientras que, otras como golpes de un destino trágico –tales como las referencias a las tragedias–. La dramaturga observará esta temática desde un lugar crítico en el que cuestiona las posiciones inamovibles de “perpetrador” y “víctima”. De manera que surge el problema que la violencia no puede ser atribuida a agentes específicos, puesto que ellos se difuminarán ante esta poca visibilidad entre víctima y victimario (Künzel 360). La dramaturga de esta forma elaborará una “omnipresencia de la violencia” que tendrá profunda relación con el postulado que plantea Wittstock sobre las obras de la dramaturga:

Las personagens das peças de Dea Loher estão envolvidas em uma estrutura anônima de poder, uma estrutura com mecanismos sutis, mas onipresentes, que permeia a vida de todos os membros da sociedade. São figuras que não precisam mais ser escravizadas e controladas pelo governo, mas que se tornam um sistema social a partir do qual são formadas para escravizar e controlar mutuamente. Personagens que estão capturadas pela “microfísica do poder” e que passam a agir de acordo com interesses próprios (en Moscardini 33)

Capturados en esta dinámica del capital adoptaremos relaciones y habitares que reproduzcan y mantengan este sistema sociopolítico. Por ello, en la exposición de los “grandes temas” bajo el *V-effekt*, Loher realizará una interpelación al público en la mostración de estas dinámicas abusivas, donde éste se pueda reconocer hasta cierta medida, dejando espacio para que pueda criticar aquellos comportamientos que lo involucran, sin querer.

Este efecto de distanciamiento se consigue en algunas obras gracias a la idea de “material” que desarrolla Brecht y del uso que le da su maestro Heiner Müller, el cual será un elemento que Loher retomará para su teatro. A esta herencia referirán Baillet y Naugrette:

En las obras de Heiner Müller o de Didier-Georges Gabily, quienes reúnen los textos a partir de los materiales literarios y de mitos acarreados por el tiempo, para proponerlos luego al lector o al director como materiales –piénsese en el texto de Heiner Müller *Medea material*–, el material es puesto a trabajar en una forma polifónica, abierta, en la que el sentido es suspendido, plural, donde queda siempre algo por construir. (Léxico 122)

Por ello recuperará personajes históricos, políticos o literarios de la tradición y los situará en nuevos contextos, con el fin de que dialoguen con las condiciones socio-estructurales del nuevo marco en el que se insertan. Algunos personajes que retomará la autora serán: Olga Bénario, Ulrike Meinhof⁸, Medea y Don Quijote, todos personajes que son conocidos por el público general que atiende al teatro. Preserva al personaje y su historia, y potencia las antiguas y nuevas problemáticas de los personajes en un contexto contemporáneo. Al reescribir, Dea Loher provoca que el espectador reflexione sobre la nueva

⁸ Olga Bénario fue una activista comunista alemana que combatió contra las milicias nazis en Alemania y en Brasil hasta su detención. Mientras que, Ulrike Meinhof fue una periodista y comunista alemana fundadora del Rote Armee Fraktion (RAF) ejecutada en la cámara de gas de Bernbury.

posición en la que ubica a estos personajes de la tradición, impulsando que se pregunten: ¿Cómo un tema que era un problema en otra época sigue siendo relevante y similar a lo que ocurre actualmente?

Asimismo, Loher construye personajes que se hallan en los márgenes de la sociedad, sometidos a la precarización económica y social, donde deben enfrentarse a la cara más dura del sistema capitalista occidental. Es mediante aquella exposición de realidades marginadas que la autora logra evidenciar las tensiones del mismo sistema, en donde se revela la inmovilidad social, las dinámicas abusivas de poder, la guerra, la injusticia social, el individualismo y la pobreza económica. De manera tal que el espectador nota que estas dinámicas abusivas entre identidades marginadas no surgen a propósito de “la naturaleza” de estos mismos caracteres, sino que responden a una réplica de las dinámicas en las cuales han estado expuestos. Así da cuenta que las relaciones interpersonales no son por “naturaleza” viles, sino que responden a un contexto socioeconómico que norma la actitud de los sujetos.

Segundo Capítulo: *Medea* en la Antigua Grecia

2.1 La mujer en la Antigua Grecia

La problemática en torno a la figura de la mujer en la Grecia Antigua ha desembocado en una gran variedad de estudios críticos acerca del tema, surgidos, principalmente, desde la historia y la literatura, tomando como fuentes directas los textos literarios, en particular. Así, la figura de la mujer se ha estudiado desde diferentes aristas dando paso a una representación compleja y con poco consenso entre críticos de diferentes áreas y generaciones.

Nuestra propuesta de lectura sobre *Medea* se sustenta en las posiciones críticas de Mastronarde y Pomeroy, en particular desde sus consideraciones sobre la mujer en la Grecia Antigua y su representación literaria, en específico, en Eurípides. Consideramos que, pese a tener enfoques muy diferentes, el primero desde los estudios literarios y dramáticos y, la segunda, desde una perspectiva de género, coinciden en un argumento central: las diferencias entre la posición de la mujer en la realidad ateniense del siglo primero y su representación – positiva o negativa– en la tragedia, en este caso, de Eurípides.

En nuestra aproximación, tomaremos tres conceptos –*oikos*, *xenia*, *polis*– que fueron medulares en la Grecia Antigua. De acuerdo con Dolores Mirón, el *oikos* no posee traducción exacta al español, pero usualmente se ha traducido como “casa”, “hacienda” o “familia”. Al ser un término tan amplio, presupone la existencia de estas tres acepciones y comprende la unidad básica de la sociedad griega que está conformada por un hombre y una mujer, su descendencia, como todos los bienes animados e inanimados (“Oikos y oikonomía” 62)

De acuerdo a Aristóteles, la *polis* es el nombre que reciben las ciudades-estado independientes, las que se constituyen por:

toda ciudad se compone de casas. Las partes de la administración doméstica corresponden a aquellas de que consta a su vez la casa, y la casa perfecta la integran esclavos y libres (...) ha de ser examinada ante todo en sus menores elementos, y las partes primeras y mínimas de la casa son el amo y el esclavo, el marido y la esposa, el padre y los hijos (*Política* 53)

Como menciona la cita, la *polis* está constituida por numerosos *oikos*, los cuales comparten características en común. En estos espacios se agrupan una serie de individuos

que son diferentes entre sí, a pesar de ser miembros de una misma “familia”, los deberes y responsabilidades que recaen sobre cada uno de ellos son distintos. Esta disparidad entre las obligaciones familiares tiene relación con la posición en la que están los hombres, las mujeres, los niños y los esclavos en la sociedad griega. En esta sociedad patriarcal, es en el hombre donde recaen las responsabilidades públicas, ya que se les ha otorgado el espacio para ello, convirtiéndolos en los únicos sujetos políticos.

Este sujeto político está, inclusive antes del compromiso consigo mismo, involucrado indisolublemente en la comunidad en la que se halla inserto. Esta comunidad está constituida tanto por la casa –*oikos*– como por la ciudad –*polis*–. Y quien no se adapte a ella es considerado una “bestia” o un “dios”. Los principales valores de la comunidad refieren a la ley y la justicia que tienen como fin, siempre, alcanzar el bien común. (Aristóteles 50-52). Bajo la lógica aristotélica se concibe al ser humano como el ser gregario por excelencia, puesto que posee lenguaje, es por ello que el uso de la retórica es fundamental en la sociedad ateniense, al ser todos los ciudadanos partícipes de las decisiones de la *polis*: discurso, polis, oikos y sujeto político son fundamentales en el funcionamiento en la Antigua Grecia. A esto refiere González Ochoa:

todo lo relativo al gobierno se decide por discusión puesto que se considera que en cuestiones no hay especialistas (...) los atenienses siguen el consejo de los técnicos cuando se trata de construir muros o barcos, pero oyen a todos en los asuntos políticos. Aquí aparece en toda su importancia la noción de *logos* (28)

El tercer concepto que utilizaremos será *xenía*, según Iriarte, es un término derivado de *xénos* que significa, a la vez, “huésped” y “extranjero”, como también puede llegar a traducirse como “extraño” (Iriarte 197). Los extranjeros, al igual que las mujeres no eran considerados ciudadanos, sin embargo, de acuerdo con Anna Ginestí Rosell si poseían ciertos derechos civiles, pero no políticos. De forma que, la Grecia clásica se constituye por estas tres posiciones: ciudadanos, extranjeros (*metecos*) y esclavos (Ginestí 293).

Estos tres conceptos son condicionantes que inciden en la construcción de los personajes de la tragedia griega, *Medea*, al ser el personaje principal y Jasón sujetos carentes de derechos, la primera doblemente, al ser mujer extranjera. Es así que a través de los discursos que ambos enunciarán nos percataremos de los axiomas que provocan su habitar tormentoso.

A través de las múltiples transgresiones que realiza Medea notamos que la figura de la hechicera no es casual, sino que es utilizada bajo el propósito de replantear las concepciones sociopolíticas que existen y cómo el mantenimiento de estas posiciones entran en crisis y desestabilizan la *polis*.

La mujer en la Antigua Grecia es una figura formada por un entramado complejo donde se interrelacionan lo que se dice y lo que realmente realiza una mujer en este entonces. Pomeroy en su libro *Goddesses, Whores, Wives and Slaves* (1975), texto en el que realiza uno de los primeros estudios sobre las mujeres en la Edad Antigua, constata que en la sociedad griega se seguían manteniendo las regulaciones que Solón dictó sobre la mujer, donde diferenció entre “buenas mujeres” y “putas”. Es debido a estas regulaciones que, cierta clase de mujeres –clase social alta, atenienses, no esclavas–, fueron consideradas ciudadanas, aunque es discutible si esto mejoró o no el estatus de la mujer (59).

De acuerdo a Pomeroy los académicos no han logrado llegar a un consenso único sobre esto, algunos sugieren que las mujeres, en efecto, sí eran respetadas y tenían gran injerencia dentro del hogar; otros consideran que, en cambio, eran aisladas y despreciadas por la sociedad, mientras que, otros afirman la libertad de la mujer (Pomeroy 58). En base a la lectura de las posiciones críticas elegidas, adoptaremos una postura similar a aquellos que afirman que las mujeres de la Grecia Antigua no poseían, a pesar de tener alguna condición de ciudadanía, una consideración más allá de ser quiénes engendraron. Para ello nos apoyaremos en lo que Mastronarde señala en *The Art of Euripides Dramatic Technique and Social Context*:

in the democracy of fifth century Athens, women had no direct participation in political affairs and extremely limited formal rights in legal and economic matters as in many traditional societies, ancient and modern, a woman was expected to be under the supervision and power (and protection) of a male authority (*kurios*), whether a father, brother, husband, or son (...) Women are rarely imagined as autonomous agents (247)

En casos muy específicos las mujeres podían ejercer alguna injerencia sobre el hogar – único espacio en el que eran situadas– como ocurría con aquellas mujeres que desempeñaban

un *epikleroi*⁹. Esta discrepancia en el rol femenino no era dada únicamente en esos casos, sino que también existía cierto grupo de la población femenina que fueron temidas y estigmatizadas en la Grecia Antigua: las hechiceras. Esto debido a que, como señala Georg Luck, los habitantes de la *polis* consideraban estas prácticas mágicas como propias de un “otro”, del extranjero proveniente de tierras bárbaras indómitas (Citado en Aranda 132). Esta connotación negativa tiene que ver con aquel miedo a lo desconocido, no comprendido, que supone a un completamente a un “otro” tan diferente que no se adentra ni comprende las concepciones atenienses normadas. De acuerdo con Caro, la magia sí era ejercida en Atenas, pero por sacerdocios en beneficio a la comunidad, mientras que la “magia” asociada a las hechiceras era considerada egoísta y perniciosa, con fines únicamente individualistas o en beneficio propio (Citado en Aranda 132).

Sin embargo, a pesar de estas excepciones, la norma de la *polis* sometía a las mujeres a subordinarse al *kurios*, es por ello que: “girls were always obliged to marry the men their male relatives selected for them” (Pomeroy 64). Estos matrimonios tenían como objetivo principal la procreación, idealmente se esperaba el nacimiento de un hijo varón, de forma que el “ser mujer” se constituía, principalmente, por el hecho de poder ser madre y su condición sociopolítica estaba determinada por ello: “The principal duty of citizen women toward the *polis* was the production of legitimate heirs to the *oikoi*, or families” (Pomeroy 60).

De igual forma sus vínculos matrimoniales tenían que ver exclusivamente con esta condición: “The purpose of marriage was procreation (...) the birth of a child was considered, a fulfillment of the goal of the marriage (...) since marriage was the preferable condition for women” (Pomeroy 64). La mujer siempre era definida a partir de la mirada masculina, constituida siempre a partir del otro, en contraposición al otro, relegada a los espacios faltantes donde el hombre no podía estar: con hijos, casada, en casa.

Las limitaciones de la mujer también se veían traspasadas en la separación, a pesar de que, de acuerdo con Pomeroy, el divorcio no era un tema complejo en Atenas como tampoco

⁹ “In families in which a son was lacking, the daughters were responsible for perpetuating the *oikos* (...) Athens was not strictly agnatic in the sense that only males were legally able to inherit, although the *epikleros* never truly owned her father’s property” (Pomeroy 60-61)

era un asunto estigmatizado. Este se realizaba en el caso de los hombres simplemente enviando a la mujer de vuelta a su *oikos* paterno, mientras que, en el caso de las mujeres estas requerían de la intercesión de su padre u otro ciudadano varón para llevar el caso; tanto los hombres como las mujeres podían volver a casarse. En cuanto a las causas que podían desembocar en un divorcio estaba el adulterio. En aquel entonces, este se consideraba un crimen que era penado mucho más gravemente que la violación. Las razones de esto procedían de que atentaba profundamente a la conformación del *oikos* debido al posible nacimiento de hijos no legítimos. Era un crimen profundamente estigmatizado en la sociedad ateniense puesto que se consideraba un acto premeditado a largo plazo (Pomeroy 86–87).

En relación con la conformación del *oikos*, producto de las guerras la falta de hombres atenienses era un problema emergente en la Grecia Antigua. La poca reproducción desestabilizaría posteriormente a la *polis*, por lo que se adoptaron medidas que estaban “mal vistas” como la bigamia; de hecho: “Sócrates and Euripides each had two wives” (Pomeroy 67).

La notoria división que se instala en Atenas entre hombres y mujeres moldea los roles, injerencias, trabajos y formas de habitar la *polis*, de manera que no solo existe una separación social y política relevante, sino que también espacialmente se marca esta diferencia. Sobre esto, Mastronarde y Pomeroy concuerdan. Mastronarde percibe que:

the spatial contrast of indoors and outdoors is matched by the societal contrast of household and city as separate realms for the activities of females and males (...) that follow or deviate from such assumptions of differences between the genders. (254)

De forma que los espacios a los cuales cada sexo se relega condicionarán las diversas formas de habitar, pensar y socializar los espacios. Las mujeres, relegadas al ámbito privado, mientras que los hombres al ámbito público, producto de:

The strong association of the female with the house and family reinforces and is reinforced by other gender stereotypes, such as that women are more attached to their children than are men, that women lack the courage and physical endurance of men, or that women are inferior to men in the ability to deliberate in the way that one must in order to engage in cooperative efforts with comrades or to take on a role within a city or an army. (Mastronarde 254)

Estos estereotipos afectaban de igual manera a todas las clases sociales, tal y como señala Pomeroy, las mujeres en su totalidad debían encargarse de los niños, cuidar de los esclavos enfermos, de fabricar la ropa y preparar comida. Resulta interesante observar cómo estos mismos prejuicios se mantuvieron y siguen conformando gran parte de la manera de pensar y ser del mundo contemporáneo.

Caso similar sucede con los hombres quienes, a ventaja suya, podían ejercer dominio tanto en el ámbito privado como público, de manera que podían desarrollarse en todo. Pomeroy sobre esto refiere que: “Men were free to engage in politics, intellectual and military training, athletics, and the sort of business approved for gentlemen” (71). Por lo demás, los hombres debían educarse bajo el arte de la retórica y el entrenamiento físico:

The advanced education of a boy concentrated on the art of rhetoric, with the aim of delivering persuasive speeches at public meetings and winning a fine reputation among men (...) physical education was also stressed in order to provide the state with strong soldiers (Pomeroy 74)

Inferimos que la importancia en el estudio de la retórica y fuerzas físicas responden a estos mismos espacios en los cuales cada sexo se hallaba recluido: público y privado. En el caso masculino, al dominar el espacio público debían tener maestría en el uso de la palabra puesto que ella siempre responderá a una dimensión política, lugar donde las mujeres no eran permitidas. Éstas, relegadas al ámbito privado se esperaba que guardaran silencio.

La norma situaba a las mujeres a un espacio silencioso, privadas de todas esas áreas que, inevitablemente, diferencian y condicionan las formas de habitar y pensar el mundo, limitándolas únicamente a pensar desde ese lugar al cual se hallan relegadas. Por ello, es tan interesante el trabajo que realizan los dramaturgos griegos, en especial Eurípides, quienes sitúan a algunas mujeres en espacios y formas divergentes a la norma

2.2 Medea de Eurípides

Como hemos señalado, no hay consenso total en torno a la posición de la mujer, en parte por la discrepancia entre las diversas representaciones de ésta en la tragedia griega y aquello que se decía y legislaba sobre la misma. Mastronarde y Pomeroy concuerdan en esta compleja y confusa representación de la mujer:

In stories, however, women are often portrayed as acting with a greater degree of autonomy. Greek myths and their reflections in narratives in epic, tragedy, and other poetry, as well as anecdotes and oral tales such as the ones that Herodotus transmits and adapts, may be read as exploring tensions in the traditional social and familial structures. They both exploit and at times allay the anxieties of those in power (males and the socially dominant classes) about the naturalness and justification of their hegemony (Mastronarde 247)

Before proceeding to complex explanations which are directly concerned with women, it is necessary to repeat the truism that the dramatists examined multiple aspects of man's relationship to the universe and to society; accordingly, their examination of another basic relationship that between man and woman is not extraordinary. It is rather the apparent discrepancy between women in the actual society and the heroines on the stage that demands investigation. Several hypotheses have been formulated in an attempt to explain the conflict between fact and fiction. (Pomeroy 93)

Ambas posturas coinciden que la formulación de estas discrepancias tiene que ver con el ejercicio que realizan los dramaturgos de lograr comprender y analizar las tensiones entre los paradigmas estructurales que sostenían la *polis*, así como también se utilizaba como una técnica para criticar los comportamientos de los hombres con otros hombres, o del hombre con el poder, esto desde la figura de un alterno como la mujer, en el cual puedan llegar a reconocerse pero desde una distancia adecuada para poder criticar aspectos “negativos” sobre ellos mismos. Sobre esto, Mastronarde señala:

Greek maleness is generally taken for granted as the unmarked and unexamined norm; much of the cultural work of structuring their understanding of this male world is managed through representation of others, whether female or non-Greek, i.e., those marked by striking difference from themselves (247)

A pesar de esto, encontramos figuras femeninas en la tragedia griega que sí son similares a la mujer ateniense, como Ismene, Tecmesa, entre otras. Por otra parte, observamos figuras como Antígona y Electra, o la misma Medea, mujeres fuertes que

transgreden los valores femeninos: “adopt the characteristics of the dominant sex to achieve their goals” (Pomeroy 98). Por ello serán catalogadas de “masculinas”, hay que precisar en esto, puesto que esta nominación hacia la mujer no era considerada precisamente un valor positivo. Esta discrepancia entre lo representado y la realidad ateniense estará en relación con la búsqueda de la tragedia de problematizar la relación de los atenienses con su propio contexto.

Notaremos cómo este rasgo trágico será utilizado y transformado por el poeta griego Eurípides, nacido alrededor de 480 a.C. Él será “the first author we know of to look at this topic from both the woman's and the man's point of view” (Pomeroy 110). Gracias a esto el dramaturgo expondrá y cuestionará el axioma patriarcal de la época. A pesar de ello, por representar mujeres como Medea o Hécuba adquirirá la reputación de “misógino” debido a la supuesta representación “malvada” de las mismas. Sobre esto Pomeroy examina que:

I can scarcely believe that so subtle a dramatist as Euripides, who called into question traditional Athenian beliefs and prejudices surrounding foreigners, war, and the Olympian gods, would have intended his audience simply to accept the misogynistic maxims. Rather, he uses the extreme vantage point of misogyny as a means of examining popular beliefs about women. On the other hand, Euripides does not present a brief for women's rights. Not only is Greek tragedy not a convenient vehicle for propaganda, but the playwright saw too many contradictions in life to be able to espouse a single cause. Euripides is questioning rather than dogmatic. Judgments about his presentation of heroines vary, some critics believing he is sympathetic, some antipathetic. My subjective estimate of Euripides is favorable. I do not think it misogynistic to present women as strong, assertive, successful, and sexually demanding even if they are also selfish or villainous. Other feminists share my opinion, and British suffragists used to recite speeches from Euripides at their meetings. Yet, it is fair to add that conventional critics—who far outnumber feminists judge that Medea and Phaedra disgrace the entire female sex, and label Euripides a misogynist for drawing our attention to these murderesses (107)

Otra característica importante del poeta será su carácter antibelicista, manifestado en su representación no prejuiciosa hacia los extranjeros y su ferviente oposición a la guerra. De acuerdo con García Gual, rechaza el ambiente belicista tras crecer en una sociedad ilustrada y vivir el esplendor de Atenas de la etapa periclea. Este antecedente es importante en el momento que *Medea* es estrenada, aproximadamente en el año 431 a.C, puesto que meses después de su estreno comenzará la Guerra del Peloponeso (431–404 a. C) que supondrá un

acontecimiento importante para analizar en la obra. A pesar de no haber respondido directamente a ella, antes de comenzada la guerra ya existían roces y conflictos entre las ciudades-estado. Presentaremos este suceso como un referente central en el análisis de la obra, considerando que su personaje principal es una extranjera que no se ajusta a los paradigmas de la sociedad ateniense, transgrediendo variadas dimensiones de la *polis*.

Las guerras provocan una movilización sociopolítica que produce una crisis comunitaria que sacude a la sociedad y desafía las concepciones existentes. Es así como las tensiones anteriores a la guerra y, la misma Guerra del Peloponeso da paso a los intelectuales para debatir acerca de la guerra, la extranjería y el habitar en la *polis*, debido a la precarización de las condiciones materiales y sociales que produce la misma. Estas temáticas se elaboran problemáticamente dentro del arte y la literatura, como se observa en la obra de *Medea* de Eurípides.

Donald Kagan, historiador de la Guerra del Peloponeso, señala que este fue un conflicto bélico donde se enfrentaron las dos grandes *polis*, Esparta y Atenas. Ésta lideraba la Liga de Delos –donde se hallaba además Chios, Lesbos, Samos y otros aliados– mientras Esparta encabezaba la Liga del Peloponeso que agrupaba a Corinto, Megara, Tebas y otros aliados. En dicha guerra se disputaban el poder comercial-militar de Grecia y el mar Egeo, dado que aquel suponía: “el centro de este mundo” (29). Finalmente, vence Esparta poniendo fin, transitoriamente, a la democracia ateniense.

Al momento de representarse *Medea*, la guerra aún no se había desatado, sin embargo, habían algunos antecedentes como el Tratado de Paz entre Esparta y Atenas que había empezado a ser objeto de discusión entre los assembleístas (Kagan 68-69), y la Batalla de Síbota en el año 433 a.C entre Corinto y Corcira, un hito importante para el conflicto (73).

La calidad del enfrentamiento fue de tal calibre que nunca se había visto tamaña magnitud de masacres, destrucciones físicas y materiales; sobre esto Kagan señala que:

fue percibida en buena manera como una guerra mundial, a causa de la enorme destrucción de vidas y propiedades que conllevó, pero también porque intensificó la formación de facciones, la lucha de clases, la división interna de los Estados griegos y la desestabilización de las relaciones entre los mismos (...) resultó en una escalada de atrocidades, que incluyeron la mutilación y el asesinato de los

enemigos capturados, arrojados a fosas donde morían de sed, hambre o congelación (...) o empujados al mar hasta que se ahogasen (18-19)

Durante este período de veintisiete años, el poeta Eurípides mantuvo una postura contraria a la guerra, abogando por la paz entre los griegos, mostrando una gran hospitalidad hacia los refugiados, tal como se puede apreciar en su obra *Heraclidas* (430 a. C). Postura que adopta tras presenciar los múltiples horrores que produjo el enfrentamiento, tal y como señala García Gual: “no exalta el furor épico de los combates, sino que recuerda los sufrimientos de los vencidos, y recuerda cómo la guerra produce la degradación moral de los vencedores” (23). Esto se ve expresado tanto en la figura de Medea quién experimenta las consecuencias de ser alterno en la *polis*, como en *Troyanas* (415 a. C) donde se pone en primer plano el sufrimiento de las mujeres tras la Guerra de Troya.

Bajo este marco antibelicista representa *Medea*, escrita en el año 431 a.C. A pesar de haber conseguido primeros lugares, esto no ocurrió con *Medea*, pese a la grandeza dramática ya que : “many have nevertheless assumed that *Medea* so shocked or offended the Athenians that the judges were hostile” (García Gual 5).

Para Grimal, previo a Eurípides no hay fuentes tangibles sobre el mito de Medea, sin embargo, supone que las referencias que utilizará para recrear el mito precedieron a la escritura de la tragedia griega. Es así que, de acuerdo con ello, Medea fue princesa de la Cólquide, hija del rey Eetes, nieta del Sol (Helio) y de la maga Circe, aunque a veces se considera que eran hermanas. De acuerdo con el autor, Medea “ha pasado a ser el prototipo de la hechicera” (336). Divergente a los dictámenes opresivos de su padre sobre los extranjeros, Medea se opone a él, provocando que la encarcele, logrando escapar el mismo día que Jasón y los Argonautas arriban a la orilla de Colco. Se une a ellos bajo la promesa de matrimonio a cambio de la ayuda que la joven hechicera otorgará a Jasón en la obtención del Vello de Oro. Gracias a sus conocimientos logran obtenerlo y escapan juntos de la Cólquide. Hay diferentes versiones acerca de en qué lugar se consuma el matrimonio, algunos refieren que se realizó en Alcínoo, una tradición muy antigua señala de que se casaron en la propia Cólquide cuatro años antes de la expedición Argonauta, sin embargo:

Todas las leyendas concuerdan en ese punto: él le había prometido casarse con ella, y todos los crímenes posteriores de Medea quedan justificados, o siquiera

explicados, por el perjurio de Jasón. Para seguirlo y darle la victoria, la doncella no sólo había traicionado y abandonado a su padre, sino también se había llevado como rehén a su hermano Aspiro, al cual no vaciló en matar y despedazar para retrasar la persecución de Eetes (Grimal 337)

A pesar de no existir claridad acerca del lugar dónde se casan, podemos afirmar que fueron pareja y realizaron diversas expediciones juntos. Una de ellas, por ejemplo, fue de regreso a Yolco, donde Medea se venga de Pelias quién había intentado asesinar a Jasón. De forma que provoca que sus propias hijas, bajo engaño, descuarticen y cocinen a su propio padre creyendo que de esa forma podrán rejuvenecerlo. Posteriormente huyen juntos y se van a vivir a Corintio, hasta que el rey Creonte quiere casar a su hija, Creúsa, con Jasón. Es así que se ordena el destierro de Medea, sin embargo, elaborado ya su plan de venganza, consigue demorar su destierro por un día. En esto consigue la ayuda de Egeo para auxiliarla en Atenas, bajo la promesa de matrimonio e hijos. De manera que envía, a través de sus hijos, un vestido envenenado a Creúsa que provoca que al colocárselo muera abrasada junto con su padre que va a auxiliarla. Mientras, Medea huye a Atenas en un carro tirado por caballos alados de su abuelo, el Sol. Los corintios al enterarse de esto, en venganza, lapidan a los hijos de Medea y Jasón.

La primera fuente reconocida de *Medea* es Eurípides, quién sistematiza el mito incorporando transformaciones con el fin de llevar su figura al límite. Para ello preserva ciertos mitemas: la traición a su patria, al padre, el descuartizamiento de su hermano, su ayuda constante y fundamental a Jasón y la posterior traición de este al casarse con Creúsa – ahora Glauce–; así también, el plan de venganza de Medea es mantenido, asesinando a Creonte y Glauce, librándose tras refugiarse junto a Egeo en Atenas. Sin embargo, modificará el homicidio de sus hijos, ya que en esta ocasión serán asesinados por ella.

La falta de un *oikos* al cual volver será la posición problemática en la que Jasón deja a Medea: “Abandoned by Jason, she is a woman without a male to represent her interests and thus, as often in the extreme situations of tragedy, must act on her own” (Pomeroy 252). Jasón, al romper su palabra y sus juramentos, provocará que Medea actúe como lo hace.

Stewart Flory en su artículo “Medea’s right hand: promises and revenge” analiza los símbolos y los juramentos que Medea invoca en la tragedia. En la Antigua Grecia, como

veíamos, la palabra empeñada es de gran importancia, puesto que mediante ella se toman decisiones políticas. El juramento que realiza Jasón tiene este peso político como ciudadano ateniense. Y no solo ello, el tipo de juramento que ambos empeñan es un: “agreement sanctified by oaths in which the gods were called as witnesses and which they confirmed by joining rights hands” (69). Esto lo señala la misma Medea:

Se ha desvanecido la confianza en los juramentos y no puedo saber si crees que los dioses de antes ya no reinan, o si piensas que ahora hay leyes nuevas entre los hombres, porque eres consciente, qué duda cabe, de que no has respetado los juramentos que me hiciste (vv. 492-496)

Esto implica que la trasgresión que realiza Jasón no es solo hacia ella sino que abarca dimensiones políticas y religiosas. Flory señala que el símbolo de “unir las manos” connotará, pese a que Eurípides no es claro con el matrimonio de ambos, la promesa de unirse conyugalmente que ambos realizan con el otro (70).

Bajo esta traición producto de la ruptura de los juramentos, Eurípides utilizará a Medea para exponer y problematizar las dinámicas de la *polis* desde la mirada de una mujer extranjera. Para ello estructura la obra como una de venganza puesto que esto le permite, según Pomeroy, que Medea actúe cometiendo los crímenes que realiza: “revenge-actions, too, may entail a female intrusion into the public sphere” (Mastronarde 259). Esta intrusión es vista cuando Medea asesina al Rey y la princesa de Corintio, desestabilizando el orden de la *polis*. Sin embargo, Medea tiene que librar muchos más obstáculos de los que usualmente existen en obras de venganza. A esta problemática se suma el desenlace, en el cual Medea escapa triunfalmente de la situación quedando impune de sus crímenes. Para Mastronarde, esta estructura supone un cambio de paradigma estructural en la composición trágica (8).

A través del discurso de Medea logramos notar que, a diferencia de otros personajes femeninos, ella no se percibe a sí misma como una ciudadana común y corriente, sino que se adjudica un estatus de heroína y de salvadora al haber rescatado a Jasón:

Yo te salvé, como saben cuántos griegos se embarcaron contigo en la nave Argo, cuando fuiste enviado para uncir al yugo a los toros que respiraban fuego y sembrar el campo mortal; y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro, cubriéndolo con los múltiples repliegues de sus anillos, siempre insomne, la maté e hice surgir para una luz salvadora. Y yo, después de traicionar a mi padre y a

mi casa, vine [en tu compañía] a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias con la muerte más dolorosa de todas, a manos de sus hijas, y aparté de ti todo temor. (vv. 475-487)

Sobre ello, Jasón argumentará intentando reducir la voluntad de Medea sobre sus acciones:

considero que Cipris fue, en la travesía, mi única salvadora entre los dioses y los hombres. Tu espíritu es sutil, qué duda cabe, pero te es odioso declarar que Eros te obligó, con sus dardos inevitables, a salvar a mi persona (vv. 527-532)

Acerca de esto, Mastronarde indica que “Jason tends to reduce Medea’s complaint to sexual jealousy, taking advantage of the Greek (male) stereotype of females’ liability to sexual impulse, and this he ignores the issues of status to which Medea herself often” (8-9). Pese a estos intentos, con el desarrollo de la acción notaremos que la voluntariedad de Medea lejos de aminorarse, se aviva.

Producto de las hazañas antes mencionadas es que Medea considera que su matrimonio con Jasón resulta ser un vínculo de iguales y no corresponde a uno de subordinación. El mismo acto de prometerse el uno con el otro resulta ser propio de los poemas homéricos en que la unión de manos únicamente ocurría entre héroes varones de similar situación (Flory 70-71). Sumado al hecho de que Medea, a diferencia de otras atenienses, no tiene que subordinarse a la decisión de su *kurios* para elegir con quién casarse: ella decide hacerlo con Jasón, a pesar de los reproches de su padre. (Mastronarde 27). Por ello es que el abandono de Jasón supone no solo un desamparo sociopolítico al dejarla sin *oikos*, sino también un agravio en el honor y lealtad a esta por parte de un compañero similar, ambos poseedores de un estatus heroicos (9).

Producto de la historia personal de Medea ella adoptará valores típicamente “masculinos”, transgrediendo lo que se espera de una mujer: “she competes for honour, reputation, and revenge, and she lays claim to language and imagery from typically male sheres (military, athletic, political)” (Mastronarde 27). De acuerdo con el autor, ella es el “molde heroico” que se supone que Jasón debiera personificar (14). Transgrediendo y personificando valores que no le son propios, Medea se opone además a Glauce, quien

encarna perfectamente a una mujer ateniense, dado que se mantiene en un espacio recluso, silenciado, nunca apareciendo en escena y muriendo sin aparecer.

Igualmente, es la contracara de Jasón: “The play *Medea* is the most striking case, since the character Medea appropriates a wide range of images and terms from the male spheres of battle and athletics and insists firmly on her honor and glory (*kleos*) in terms that recall heroes like Achilles and Ajax”. (Pomeroy 264)

La adopción de estos valores es necesaria para que ella obtenga su objetivo final: vengarse de Jasón. Cuando habla en público adopta una identidad de un ciudadano griego, pero sin dejar de lado su condición de mujer. Desde allí pronuncia sus discursos de denuncia sobre las estructuras culturales y el patriarcado. En boca de ella, una mujer bárbara, el discurso masculino provoca extrañeza porque, visto desde fuera, el ciudadano griego se percata que su visión es sesgada (Lloyd 130). Esto ocurre principalmente en su monólogo del primer episodio:

De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho. Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón [yendo a ver a algún amigo o compañero de edad]. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez. (vv. 229-250)

Presenciado por el coro de mujeres, Medea pronuncia este monólogo donde analiza la condición de las mujeres en la *polis*, de manera que desafía y cuestiona los roles sociales atenienses. A través del discurso apela a la empatía del coro y del público que está compuesto, principalmente, por público masculino: “Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde

para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay otra mente más asesina” (vv. 263-265).

En el monólogo también se da cuenta de cómo Medea es sumamente consciente de la posición en que se halla dentro de la *polis* y de cómo es percibida por los demás:

Euripides represents Medea as a male citizen who is fluent in the language and understanding of Athenian polis life, both social and political. Through this portrayal the chorus and the audience begin to realize that, though she may be foreign and female, she speaks their same language and thinks like them. She closes any gap between her and her male (and female) listeners at 807-809, where she pays allegiance to the old heroic (Lloyd 124)

Por lo que consigue hablar desde el *oikos* –lugar donde denunciará la privación sociopolítica en la que las mujeres se hallan– pero transgrediéndolo al hablar públicamente sobre asuntos de la polis. Asimismo, como extranjera, los atenienses del público esperarían que ella no se involucrara, sin embargo, lo hace transgrediendo igualmente esa esfera social de la *polis* (Lloyd 120).

En este monólogo exterioriza las dificultades que trae consigo el parto y la maternidad. Medea asesinará a sus hijos con sus propias manos, las mismas que en un principio juraron amor a Jasón, serán las que pongan fin a la descendencia de ambos. El infanticidio que comete no es una decisión sencilla, puesto que supone terminar con su propio linaje:

Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. Así que, ármate, corazón mío! ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa! ¡No te echas atrás! ¡No pienses que se trata de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz! ¡Olvídate por un breve instante de que son tus hijos y luego... llora! Porque, aunque los mate, ten en cuenta que eran carne de tu carne; seré una mujer desdichada. (vv. 1239-1250)

Medea resiste sus instintos maternos asesinando a sus hijos en lo que ella asume es un suceso inevitable. Según Mastrorarde, usualmente se suele reducir la lucha interna de Medea entre una competencia entre la pasión y la razón. Sin embargo, es mucho más complejo que esto, ya que Medea problematiza y lucha contra su rol maternal, como también

por su carácter heroico y la deshonra en la que se ha visto envuelta, la injusticia y la traición de la ruptura de los juramentos, así como su deseo de hacer sufrir a sus enemigos y su compasión por su situación y de las mujeres atenienses. Este carácter complejo del personaje se ve especialmente en los monólogos del primer episodio y del quinto, en el debate frente al asesinato de sus hijos. Mastronarde concluirá que: “In the end, it is not a simple defeat of reason by emotion, but a display of the insufficiency of intellectual qualities to ensure a good outcome in the complex moral crises of human life” (22)

Eurípides se enmarca dentro de un contexto que no se observa la extranjería con buenos ojos, esto se elabora en el *agon* entre Jasón y Medea, donde el primero alude a todo aquello que obtendrá al casarse con una mujer ateniense, no extranjera, como Glauce:

lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso sus amigos, y, además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje (vv. 559-565)

Así como se menciona en los versos anteriores, la extranjería supone un “otro” que no se ajusta ni es un igual en la sociedad ateniense con respecto a los ciudadanos varones, dado que no posee los mismos derechos que estos. Esta característica se refuerza en Medea y Jasón tanto que son los únicos que se denominan mutuamente como “bárbaros”, reforzando la condición de insolubilidad en la que están ambos con respecto a los demás habitantes de la *polis*:

The word Βάρβαρος itself appears only four times in the play, uttered only by Medea (256, 591) or Jason (536, 1330), never by the chorus or other characters. Ethnic difference is cited especially in angry argument, by Medea in 509, 591, 801-2, and by Jason in 536-41, 1330-1, 1339-41: it is important to note that Jason's claims of Greek superiority in the *agon* have been undercut by his own action (536-8n.), while his insistence in the finale that no Greek woman would have behaved as *Medea* did is a charge that would not stand up to reflection (Mastronarde 24)

Jasón desde su posición de hombre puede volver a casarse sin que sea recriminado por ello, tal y como plantea Medea: “A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiar” (vv. 235-236). Entonces al casarse con Glauce no considera que esté provocando ningún mal a Medea, sino todo lo contrario:

¿qué hallazgo más feliz habría podido encontrar que casarme con la hija del rey, siendo como era un desterrado? No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho, (...) sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso sus amigos, y, además, para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad (vv. 552-565)

Bajo la perspectiva de Jasón el *oikos* que conforma con Medea no se destruye al casarse con Glauce, sino que protege a su linaje de los tormentos que traería crecer como un extranjero en tierra ateniense. Así pues, Jasón es consciente y reconoce la situación de disparidad entre sí mismo y un ciudadano ateniense, puesto que al ser extranjero no posee los mismos derechos que los demás hombres que conforman la polis. Las condiciones materiales también son dispares, así pues, alude a la marginalidad en la que ambos se encuentran, a pesar de que Medea posee una gran estima y honor en Corintio, como se refiere en los versos 539-542.

Por otro lado, Medea encarna y sufre todo lo que trae consigo el ser considerado “otro”, al ser doblemente una figura carente de derecho: mujer y extranjera. La primera vez que alude a esta doble condición es frente a Creonte: “Y cuando una se encuentra en medio de costumbres y leyes nuevas, hay que ser adivina, aunque no lo haya aprendido en casa, para saber cuál es el mejor modo de comportarse con su compañero de lecho” (vv. 236-240). Mencionará además que las principales regulaciones bajo las que las mujeres estarán siempre supeditadas tendrán directa relación con el hombre, se definirán siempre desde el otro. Señalará, más tarde, que: “matrimonio con una extranjera te habría conducido a una vejez sin gloria” (vv. 593-594). Refuerza el carácter egoísta de Jasón al obrar de manera que atenta contra ella, contra su *oikos*, sus hijos y contra los dioses.

Se enfatizará igualmente su carácter extranjero mediante la contraposición que el poeta realiza entre Medea y Glauce. Su diferencia no se cifra únicamente al hablar la primera en público, fuera del *oikos*, y la otra no. Sino que su discrepancia se halla también marcada al ser Medea una mujer no-ateniense, extranjera, a pesar de la semejanza de ser ambas princesas. Uno de los versos que aludirán a esto será cuando Jasón intente encontrar una solución a los crímenes perpetrados por su examante: “No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto, y, sin embargo, antes que con ellas preferí casarme contigo –unión odiosa y

funesta para mí–, leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila” (vv. 1340-1345). Aquí como en otros pasajes se alude a la barbarie de Medea, opuesto a la civilización que se adjudica a Atenas, a Glauce y por extensión al público ateniense.

Las asociaciones de Medea con la naturaleza son constantes en el texto: “a pesar de que lanza a sus criadas fieras miradas de leona que acaba de parir, cada vez que alguno se acerca a dirigirle la palabra (vv. 185-188). Estas persistentes alusiones a su indómita naturaleza –carácter que construye Eurípides– enfatizan su “extrañeza”, su diferencia y su extranjería en contraste con el resto de los personajes. Sobreentendiéndose sus reacciones exacerbadas por ser parte de la “barbarie/naturaleza” y no de la “civilización/tecnología”. Estas alusiones a la “naturaleza” de Medea tienen relación con ser una hechicera de linaje, por su parentesco con Circe, lo cual supone en ella una extranjería pues los “poderes mágicos” tienen que ver con aquello que se desconoce y no se comprende por parte de la “civilización”. Esta condición de hechicera y extranjera en ella supone una transgresión a los valores comunitarios que constituyen la *polis*, por una parte: al ella velar únicamente por sus intereses personales atenta contra la visión de comunidad en la que se basaba la ciudad; y, por otro lado, al no obrar en nombre de la ley ni de la justicia, sino que, exclusivamente, en defensa de su propio nombre. De esta forma pondrá en cuestión diferentes elementos constitutivos de la *polis* desde su posición de mujer extranjera.

Su condición de hechicera no será elaborada exhaustivamente en Eurípides como sí sucederá en Séneca. Mastronarde sobre esto señalará que:

Medea's skill in magic is a major aspect of her mythological personality, both before and after Euripides but again the restraint of Euripides in deploying this motif is noteworthy (...) The term appears six times in the play (...) The supernatural elements are thus downplayed, both in matters 'outside the drama' and those within the play, until the finale, apparently already a conventional locus for more open intervention of the divine or supernatural. (24-25)

Esto se verá reflejado en tanto consigue generar empatía en el coro de mujeres, donde se verá apoyada –en cierta medida– su posición. Medea, mujer extranjera que adopta caracteres masculinos para lograr pronunciar estos discursos difíciles de enunciar en la Antigua Grecia, es quien mediante la exposición de su posición, planteará las problemáticas atinentes que el público ateniense no observaba a su alrededor. Es así que, mediante la

empatía y la posición crítica que el espectador de la tragedia griega cuestionará los axiomas con sustentan su realidad.

Los antecedentes históricos que hemos atraído sobre cómo era la vida en la Antigua Grecia, cómo se constituía la ciudadanía y cómo era el habitar entre quienes eran ciudadanos y no ciudadanos, son elementos que hemos atraído con el fin de mostrar las problemáticas, los resquemores y las ansiedades que surgen de un momento histórico específico: la guerra del Peloponeso desafía las concepciones existentes y requiere replantearlas, como el caso de la condición de ciudadanía y la extranjería. Estos replanteamientos pueden resonar y hacer sentido para aludir a la crisis de la *polis* al problematizarse las posiciones de los sujetos que conforman la ciudad.

La posición que planteamos respecto a la obra tendrá profunda relación con las problemáticas que vuelven a ser insistidas en *Manhattan Medea*, esta vez, en un contexto cada vez más ambiguo respecto a estas condiciones sociopolíticas. La insistencia, primeramente, por parte de Eurípides por la figura de Medea, una mujer extranjera, carente de derechos, responde al requerimiento de una problematización acerca de la condición de todos los individuos de la polis y los vínculos que construyen entre ellos. Eurípides, al retomar el mito de Medea y llevar al personaje al límite provocando que esta transgreda, no sólo los principios de la *polis* al desafiar su condición de mujer extranjera y asesinar al Rey y la princesa de Corintio con fines individuales; sino que, además, transgredirá los principios humanos al cometer un fratricidio y finalmente un infanticidio. Desde esta figura se buscará discutir las concepciones existentes en el contexto en crisis en el que se escribe la obra, problematizándolas en virtud del mantenimiento de la polis que es, al fin al cabo, el de la comunidad. Posteriormente esta insistencia por parte de Dea Loher apuntará a aquello mismo, pero teniendo en cuenta el contexto en el que *Manhattan Medea* se inscribe.

Tercer Capítulo: *Manhattan Medea*

3.1 Al margen

El drama contemporáneo se caracteriza, entre otros aspectos, por elaborar problemáticas desde lo infradramático, permitiendo mostrar desde la esfera de lo íntimo el habitar del sujeto en un nuevo contexto (social y político) que lo mantiene conectado a todo y a todos, pero que al mismo tiempo lo sume en una profunda soledad. Así, el teatro desarrolla y replantea las inquietudes y problemas que afectan al sujeto contemporáneo, utilizando para ello nuevas estrategias dramáticas para remecer al espectador adormecido y sobreestimulado del siglo XXI.

En este espacio de convergencia social que es el teatro, en donde la palabra es acción y reflexión, el texto aparece como interrogación y posibilidad de transformación desde las tablas. Cuando a Dea Loher, se le pregunta sobre la función social del teatro y el compromiso con el mundo que tiene este tipo de arte, ella señala que no solo existe una necesidad política en él—esto sería únicamente agitación y no un arte—, sino que más bien el teatro debiera partir desde una carencia o una fuerza que necesita ser expresada a los demás y que por ello deviene, igualmente, política:

Un permanecer al margen y, sin embargo, querer pertenecer a algo. Un deseo de destruir y crear, que a veces es la pura alegría de vivir. Una alegría en el éxito. Una búsqueda de momentos que quieren ser perfectos y se vuelven eróticos en su voluptuosidad. Un deseo equivocado. Un anhelo de cambio y no saber cómo ni hacia dónde ir. Todo ello con la esperanza, tal vez vana, de que haya unas pocas personas que reconozcan lo que se está produciendo y que se sientan dolidas y horrorizadas por este reconocimiento (“Die Elf Glücklosen Stücke 272¹⁰”)

¹⁰ Texto original: “Einem Zuviel an Depression und Angst, die sich anders nicht ausdrücken können. Einem Am-Rande-Stehen und trotzdem irgendwie Dazu-gehören-Wollen. Einer Lust an Zerstörung und Neuschaffen, die manchmal die pure Lust am Leben ist. Einer Freude am Gelingen. Einer Suche nach Momenten, die vollkommen sein wollen und in ihrer Flüchtigkeit erotisch werden. Einem fehlgeleiteten Begehren. Einer Sehnsucht nach Veränderung und dem Nichtwissen, wie und wohin. Dies alles in der vielleicht vergeblichen Hoffnung, es gebe ein paar Menschen, die das, was man da hervorbringt, erkennen, und die dieses Erkennen schmerzt und beglückt. Für das Vorhandensein von Kunst bezahlen die, die sie schaffen. Für ihr Nicht-Vorhandensein werden wir alle bezahlen”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

“Dolerse y horrorizarse” es lo que Loher busca desde su teatro. Traspasar las capas del espectador que se halla profundamente sumergido en las olas de impenetrabilidad emocional que ha generado la metafísica del capital y las hordas de información que desensibilizan a través de la efimeridad de las redes y de este mundo, cada vez, más fugaz e inestable.

La impenetrabilidad emocional en la cual nos hallamos sumidos requiere un despertar que nos haga conscientes del horror de nuestro habitar y relacionar que se reproduce en la contemporaneidad. Es por ello que la dramaturga insiste en la figura de Medea quien desde su posición problematiza la condición de los individuos de la polis y los vínculos que se construyen entre ellos. Es así que mediante el uso del material, Loher recupera el argumento de *Medea*¹¹ de Eurípides, manteniendo gran parte de los mitemas que, en el contexto contemporáneo, adquirirán nuevos matices. Sobre ello Wogenstein alude que:

gran parte de la estructura argumental narrada sobre el telón de fondo del conocido mito. Sin embargo, la obra no elude la cuestión las implicaciones de una nueva adaptación del mito de Medea, tan sobrecargado de historia cultural. Aunque en un principio parece que la trama *de Medea de Manhattan sigue* en gran medida el modelo euripideo y que simplemente se desplaza en el tiempo hasta el presente, espacialmente hasta Manhattan, la propia obra hace de la cuestión de la apropiación del material o de su copia un tema central, sobre todo con la introducción de la figura de Velázquez. (299-300¹²)

La elección de Medea no es casual, como señalan diversos críticos –Pavez, Wogenstein, Catani– en nuestro siglo la hechicera de la Cólquide es la figura que más reescrituras protagoniza, en gran medida porque Medea permite plantear ciertas problemáticas que siguen aquejando a la humanidad, como la migración –especialmente la

¹¹ A la utilización del argumento de Eurípides, se suma el uso de otro ‘material’, la presencia del cuadro “Las Meninas” de Velázquez en un nivel de significación distinto que promueve la condición autorreflexiva de la obra, así como la reflexión sobre el arte y el teatro que realiza la dramaturga permanentemente en su obras. Por razones metodológicas no abordaremos esta dimensión de la obra, pero dejamos constancia de la existencia de aquella. Para ver este aspecto ver el artículo de Stephanie Catani, “Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher”. O, igualmente, el artículo de Sebastian Wogenstein: “«Meine Nachahmung eine Neuerschaffung» Aneignung und Ent-Stellung in Dea Lohers Manhattan Medea”.

¹² Texto original: “einen Grossteil des erzählten Handlungsgefüges auf der Folie des bekannten Stoffs. Das Stück weicht jedoch der Frage nach den Implikationen einer erneuten Bearbeitung des kulturgeschichtlich derart überfrachteten Medea Mythos nicht aus. Obwohl es zunächst scheint als folge Manhattan Medeas Plot weitgehend der euripideischen Vorlage und sei lediglich zeitlich in die Gegenwart, räumlich nach Manhattan verlagert, macht das Stück selber die Frage nach einer Aneignung des Stoffs bzw. des Kopierens zum zentralen Topos, nicht zuletzt mit der Einführung der Figur Velazquez”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

condición de refugiados–, la xenofobia, la pobreza y la condición de la mujer, todos ellos desde su figura y su ‘posición otra sin derechos’ que expone su visión de mundo.

Esta recuperación de la tragedia griega, en relación con el proyecto estético-político de la dramaturga, estará en consonancia con lo que Uwu Wittsock –citado en Moscardini–, advierte en sus piezas dramáticas. Nos basaremos en esta hipótesis, puesto que nos sirve para el posterior análisis de la pieza dramática. Así pues, Wittsock señala que:

las personagens das peças de Dea Loher estão envolvidas em uma estrutura anônima de poder, uma estrutura com mecanismos sutis, mas onipresentes, que permeia a vida de todos os membros da sociedade. São figuras que não precisam mais ser escravizadas e controladas pelo governo, mas que se tornam um sistema social a partir do qual são formadas para escravizar e controlar mutuamente. Personagens que estão capturadas pela “microfísica do poder” e que passam a agir de acordo com interesses próprios (en Moscardini 33)

Judith Butler señalará que los individuos adquieren su existencia a través de la internalización y repetición de normas, lo cual da lugar a la transformación y modificación de los términos mediante los cuales se auto-reconocen (17). Por ello la lógica del capital, el predominio del valor del cambio –valor del objeto en el mercado– sobre el valor de uso –valor de cuánto cuesta realizarlo y su utilidad– produce una nueva superficialidad en la que nos relacionamos con las personas y los objetos desde la imagen y no en base a una conexión orgánica.

De acuerdo a Moscardini, tal y como Bertolt Brecht adhiere a la dialéctica sujeto-objeto de Marx, Loher también lo hará, de forma que las condiciones metafísicas dan forma a las condiciones materiales, así como las condiciones materiales darán forma a las metafísicas. Por ello es que, sin notarlo, los sujetos supeditados a esta estructura anónima del poder reproducirán patrones que la superestructura instala en sus cotidianidades, en su relaciones con el otro. Es así que, partícipes de la estructura capitalista nos vemos inmersos en la lógica de este sistema donde el valor del capital es el motor de las relaciones sociales y políticas. A ello refiere Bauman:

El esquema, cada vez más común, de una “pura relación”, descubierta y descrita por Anthony Giddens en *La transformación de la intimidad*, puede interpretarse como la traspolación de las reglas del mercado al ámbito de los vínculos humanos (...) en un modelo de “pura relación”, como en los mercados, las partes tienen

derecho a tratarse entre sí como tratan a los objetos de su consumo. Una vez que se ha extendido a las relaciones de pareja el derecho (y la obligación) que uno tiene de deshacerse y reemplazar un objeto que ya no lo satisface plenamente, las partes pasan a tener el rango de objetos de consumo. Paradójicamente, pasan a tener ese rango como consecuencia de su lucha por ganarse y monopolizar los privilegios del consumidor soberano (*Vida de consumo* 22).

En vistas de ello, la dramaturga elabora en sus obras dinámicas sociales corrompidas donde al otro solo se le trata como un objeto desechable, devaluando su carácter humano. Construye sociedades alienadas, despersonalizadas, que reducen a sus habitantes a la lógica del consumidor y consumo, viable y no viable. Por ello es que sus personajes serán sujetos que estarán cuestionando su habitar, actuar y labor dentro de esta sociedad, donde se cuestionan el valor del arte y del quehacer teatral o, por otro lado, serán personajes que sufrirán los efectos más duros del capitalismo, como migrantes, pobres y mujeres.

La condición marginal es uno de los temas que desarrollará la dramaturga en algunas de sus obras, en esta obra en particular se retomará la figura de Medea, quien como observamos en el capítulo anterior es una figura que carece de derechos fundamentales al ser mujer y extranjera en la Grecia Antigua. Sirviéndose de la condición “otra” de Medea será que en su reelaboración problematice, la marginalidad problemática presente en el mundo contemporáneo. La marginalidad la entenderemos como:

A complex condition of disadvantage which individuals and communities experience as a result of vulnerabilities that may arise from unfavourable environmental, cultural, social, political and economic factors. Although most discussions of marginality deal with distressed economic and ecological conditions of life, the concept of marginality can also be applied to cultural, social and political conditions of disadvantage (...) Individuals and communities with no discernible disadvantage in the marketplace may in fact experience exclusion from a dominant hegemonic civil society in which socially constructed deviancy is used to rationalize the abbreviation of rights and privileges (...) The nature of marginality found in a specific community or territory of a given spatial scale of analysis will depend on its political, social and economic history, and on its natural and human resource endowments. Generally, marginality occurs in areas which experience a convergence of political, cultural, economic and environmental problems. However, it is conceivable for communities and regions to experience political and cultural marginality without necessarily showing signs of economic distress. Such marginality, often insidious, occurs under translucent hegemony which prevents people from exercising political rights and/or cultural and economic freedoms (“Concepts in Social and Spatial Marginality” 90)

En términos generales la marginalidad responde a lo que se señala en el anterior párrafo; sin embargo, al ser tan amplio este concepto lo complementaremos con los ensayos que realiza bell hooks respecto a su experiencia y habitar marginal. Así pues, ella señalará que:

To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body. As black Americans living in a small Kentucky town, the railroad tracks were a daily reminder of our marginality. Across those tracks were paved streets, stores we could not enter, restaurants we could not eat in, and people we could not look directly in the face. Across those tracks was a world we could work in as maids, as janitors, as prostitutes, as long as it was in a service capacity. We could enter that world but we could not live there. We had always to return to the margin, to cross the tracks to shacks and abandoned houses on the edge of town. There were laws to ensure our return. Not to return was to risk being punished. Living as we did— on the edge— we developed a particular way of seeing reality. We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as on the margin. We understood both. This mode of seeing reminded us of the existence of a whole universe, a main body made up of both margin and center. Our survival depended on an ongoing public awareness of the separation between margin and center and an ongoing private acknowledgement that we were a necessary, vital part of that whole. This sense of wholeness, impressed upon our consciousness by the structure of our daily lives, provided us with an oppositional world-view— a mode of seeing unknown to most of our oppressors, that sustained us, aided us in our struggle to transcend poverty and despair, strengthened our sense of self and our solidarity (“Choosing the margin as a space of radical openness” 20)

Este espacio marginal que se desarrolla en la obra estará en consonancia con estos sujetos profundamente adoloridos por la existencia tormentosa a la cual los supedita el capital. Loher mostrará paralelamente la disolución de los proyectos sociales, vistos en la pérdida de la comunidad en una sociedad donde los vínculos afectivos son carcomidos por la lógica deshumanizante del consumidor-objeto; expuesto y enfatizado en la cuestión marginal a través del fenómeno de la migración en el contexto contemporáneo, donde estas dinámicas relacionales sujeto-objeto se verán exacerbadas en quienes ni siquiera se adentran a la categoría de “sujeto”. Butler señalará que:

Podríamos, entonces, analizar algunos de los afluentes culturales del poder militar durante estos tiempos en cuanto que intentan maximizar la precariedad para los demás mientras minimizan la precariedad para el poder en cuestión. Esta distribución diferencial de la precariedad es, a la vez, una cuestión material y perceptual, puesto que aquellos cuyas vidas no se «consideran» susceptibles de ser

lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte (*Marcos de Guerra* 45)

Para afectar al público, que puede hallarse sumido en esta misma lógica de comportamiento, la dramaturga plantea una estrategia transpersonal donde lo íntimo se expone sobre las tablas elaborando situaciones cotidianas como la culpa y la inocencia, para hablar, en un doble significado, sobre los grandes tormentos del siglo XXI.

3.2 *Manhattan Medea*

Así como en *Medea* de Eurípides se expresan las tensiones de una sociedad que está *ad- portas* del comienzo de la Guerra del Peloponeso, Loher resitúa una problemática similar en el contexto contemporáneo, específicamente en la guerra de Kosovo. La temática bélica es recurrente en sus obras, en consonancia con su proyecto político: volver a plantear los “grandes temas” en un teatro que está siendo entendido como un “foro social” que se hace cargo de problemáticas sociopolíticas, tales como la guerra, el terrorismo, la inmigración ilegal y la marginalidad¹³. En este caso recurre a un argumento literario que le permite abordar estas temáticas con todo el peso de la tradición que recae sobre *Medea*.

Los referentes ficcionalizados que la obra atraerá serán dos: la guerra de Kosovo y la imagen de Manhattan en los 90. El primero se elabora con el fin de atraer el problema de los migrantes y la extrema pobreza que provoca una guerra, así como la consiguiente ruptura de los vínculos –que no se rompen por la misma razón que en Eurípides–.

La guerra de Kosovo¹⁴ (1998-1999) fue un conflicto en donde se enfrentaron la República Federal de Yugoslavia y el grupo rebelde albanés de Kosovo apoyado por la OTAN desde 1999. Se ocasionó, principalmente, debido a la creciente tensión étnica y política entre ambas regiones, además de las diferentes medidas gubernamentales represivas a la región de Kosovo. Por ello es que se consolida un grupo separatista con el fin de lograr la independencia de Kosovo de la República Federal de Yugoslavia. Las consecuencias de aquella guerra fueron catastróficas, tanto económicamente como en las innumerables pérdidas de vidas humanas. Esta guerra está marcada por las tensiones étnicas inclusive mucho antes de su inicio: la figura del otro –del refugiado, del extranjero– dentro y fuera de su propio territorio siempre fue problemática, inclusive acabada la Guerra:

La mayoría de los desplazados internos y de los refugiados que huyeron de la provincia de Kosovo de Serbia y Montenegro tras la expulsión del ejército yugoslavo y el regreso de la mayoría étnica albana a mediados de 1999 aún se encuentran en el lugar al que se dirigieron y la situación de las minorías que

¹³ Temas recurrentes en *Inocencia, País sin palabras*.

¹⁴ La recurrencia del tema bélico se observa en las alusiones en otras obras a la Guerra de los Balcanes y la guerra de Siria, en donde el tema y las condiciones de la migración serán una constante, en parte porque fue una preocupación central para Europa y Alemania.

permanecen en Kosovo continúa siendo precaria. (...) Todavía hay ‘asuntos inacabados’ en los Balcanes Occidentales (citado en Krstic 27)

El segundo referente es la imagen de Manhattan, ciudad epítome de la bonanza económica estadounidense desde la década de los 90, referente pluricultural y del sueño americano, donde se manifestará esta falsa cara de refugio para los migrantes y se expondrán las condiciones materiales reales para quienes habitan la gran metrópolis. Manhattan representa el gran triunfo capitalista: hogar de la bolsa de valores del mundo y de cientos de empresas multinacionales, ciudad compuesta por un 46% de población extranjera: “in Manhattan, immigrants make up the majority of the workers in personal services, leisure and hospitality, and construction” (DiNapoli y Bleiwas, *The role of immigrants in the New York City Economy* 1), mientras que, aquel número aumenta en otros sectores, según Foner, Manhattan es parte de:

New York is again an immigrant city. In the last four decades, more than two and a half million immigrants have settled in New York City. They come, in the main, from Latin America, the Caribbean, and Asia, although sometimes it seems as if every country in the world is represented. In 1970, 18 percent of New York City's residents were foreign-born, the lowest percent-age of the century. By 1998, immigrants constituted over a third of the city's population (“Introduction: New Immigrants” 1)

Toda aquella población extranjera se encuentra sumergida bajo las opresiones laborales de lo que significa trabajar en un país como Estados Unidos, en donde los derechos laborales para los migrantes son mínimos y la brecha social económica es alta. A pesar de los sueños que guiaron la migración a aquella tierra prometida, los nuevos habitantes se sumergen dentro del submundo americano, en donde se ven enfrentados a la ilegalidad, la pobreza, la prostitución y los abusos, temas que serán centrales en la obra.

Ambas imágenes, la migración producto de la guerra y la postal exitista de Manhattan, tan divergentes entre sí, generan un contraste que tensiona y expone la pobreza, la soledad y la ruptura de los vínculos acarreados por la guerra, vistos en el trasfondo de una supuesta imagen de bonanza económica, donde se exhibe y enfatiza la soledad que padece el individuo contemporáneo.

En vista de ello, *Manhattan Medea* será escrita en 1999 como un encargo para el festival internacional de arte contemporáneo, *Steirischer Herbst*. En esta obra se traslada el material mitológico al Nueva York contemporáneo. Jasón y Medea también extranjeros, serán ahora refugiados de la Yugoslavia devastada por la guerra¹⁵, que han huido hacia la “civilización” bajo la promesa del sueño americano. Durante el viaje ilegal por mar, la pareja y el hermano de Medea racionan el escaso alimento, pero el hermano hambriento y enfurecido por el descubrimiento del embarazo de Medea, intenta asesinar al hijo para no compartir el pan. Jasón lo detiene y Medea lo acuchilla para preservar a su hijo; ambos despedazan el cuerpo, lo envuelven en plástico y lo lanzan al mar. En Estados Unidos, viven en condiciones de vida deplorables que les hacen cuestionarse si acaso esta nueva vida era mejor que la guerra de la cual huía Jasón; viven como inmigrantes ilegales en la clandestinidad, inclusive su hijo no es reconocido ante la ley, no tiene nombre. Jasón conoce a Claire, hija de un hombre millonario, y abandona a Medea para sortear mejor su propio destino. Medea al enterarse, se siente traicionada y elabora su plan de venganza: la noche de bodas asfixiará a su propio hijo y asesinará a Claire regalándole un vestido de bodas envenenado por los residuos que la propia empresa de su padre produce.

En *Manhattan Medea* se recuperan los núcleos centrales del argumento de Eurípides: la traición al padre, el asesinato al hermano, la falta a la promesa por parte de Jasón a Medea, el asesinato a su hijo(s), a Creonte y a Glauce¹⁶. Sin embargo, se elabora de manera diferente debido a que en esta reescritura la marginalidad es el asunto central. Desde un principio Jasón y Medea se hallan escapando de una pobreza que no les permite vivir, causada directamente por la guerra; de hecho, la primera expedición de Jasón no es fruto de sus aventuras, sino una huida por mar de la guerra de la que escapa, en la que inclusive debió ahogar a su propia madre, ya que era un lastre. Luego, el asesinato y descuartizamiento del hermano también es producto de la falta de alimentos a la que, como inmigrantes ilegales, se ven enfrentados al migrar en condiciones inhumanas como polizontes; más tarde, al llegar a la “tierra prometida” se ven confrontados con la realidad y terminan sumidos en esta pobreza que viven

¹⁵ En la obra no se menciona explícita el país, pero por el año de su escritura y las entrevistas de la autora, es reconocido el referente histórico.

¹⁶ Referente a su condición de brujería esta no es mayormente mencionada más allá de cómo se le conoce en el submundo, como se le estigmatiza por ella por connotar su extranjería, su rareza, su lejanía..

miles de estadounidenses e inmigrantes producto de la falta de oportunidades, que provoca que vivan en una comunidad, igualmente, inhumana. Una de las razones por las que Medea se venga de Jasón, será en este caso, igualmente, motivado tras dejarla sin un lugar en el que habitar, al abandonarla le priva de condiciones materiales para habitar en la ciudad. Todas estas situaciones materializan la ruptura de vínculos manifestando un correlato de los grandes temas que la obra está planteando –la xenofobia, la guerra, la pobreza–, de forma que las problemáticas privadas e íntimas serán la superficie de un fondo mayor que son los engranajes que sostienen el sistema capitalista contemporáneo.

En cuanto a los personajes, se mantienen los dos principales, Medea y Jasón; mientras que se eliminan otros como Egeo, el pedagogo, la nodriza y el coro. La eliminación de la figura de Egeo, quien provee el asilo tras el autoexilio de Medea, tendrá que ver con la imposibilidad de conseguir uno y la pérdida de cierta esperanza en el futuro que Loher elabora en esta obra. Se modificará el personaje de Creonte, en este caso el padre de Glauce será Mr. Sawyer, Sweatshop-boss, un empresario también de origen migrante, quien, como su sobrenombre indica, es dueño de una empresa que contrata inmigrantes indocumentados a quienes explota laboralmente. Glauce, ahora Claire, es una joven millonaria que va a Juilliard y, al igual que en la tragedia griega, nunca saldrá a escena y solo será referida por otros. Por otro lado, se añadirá la figura de Deaf Daisy, un travesti sordo proveniente de Alphabet City –enclave étnico y multicultural– que pertenece, igualmente, a los submundos que se conforman desde la marginalidad, al igual que el personaje de Velázquez, un afroamericano de Harlem, imitador del famoso pintor español homónimo, que oficia de portero de la casa de Mr. Sawyer en la Fifth Avenue.

Antes de adentrarnos de lleno en la falsa promesa tras la persecución del “sueño americano”, referiremos a las condiciones migratorias que se muestran en la obra con el fin de interpelar al público alemán, en particular con las alusiones a los miles de refugiados que llegan vía marítima hasta las costas europeas y los múltiples ‘naufragios’.

En el primer diálogo entre Medea y Jasón, éste revela un elemento que no está presente en la pieza de Eurípides y que resulta fundamental para esta versión: el asesinato de su madre, el vínculo más estrecho, justificado en la necesidad de sobrevivencia:

huimos, mi madre y yo, en dirección al sur, en dirección al mar. No nos dimos vuelta, tronaba a nuestras espaldas / Ella estaba débil, yo la cargaba sobre mis hombros, mientras ella se resistía. Lluvia, cuando corrimos hacia el río, lluvia. / La mujer sobre mis hombros me corta la carne con su peso inmóvil, / sentada sobre mis huesos desollados. Cuando llegamos al río, las aguas están altas, /demasiado altas para un hombre con esa carga; la corriente se lleva la orilla consigo. /La mujer saca su brazo de mi cuello se desliza de mis hombros, / por un momento se apoya en mi mano, después suelta yo sigo parado mientras ella avanza hacia el agua / se agacha llena con piedras los bolsillos de su abrigo se arrodilla en la orilla sonriendo me mira dice Ayúdame hijo Yo / tomo su cabeza entre mis manos con cuidado como ella lo hacía cuando era niño y / beso sus ojos y / hundo su cabeza y la mantengo bajo el agua (10-11)

La actitud de Jasón ante este hecho es modificada, a diferencia del Jasón de Eurípides, éste carga con un crimen que, por un lado, le atará indudablemente a Medea. Por otro lado, este Jasón no se moviliza por la obtención del vellocino de oro que le posicionará como heredero en su tierra, sino que migra con el fin de obtener un futuro mejor porque no tiene otra opción más que esa. Asesina a su madre por sobrevivencia y todo lo que hace es por poder sobrevivir en un mundo que se le destruye a pedazos cada vez que aterriza en un nuevo lugar.

Medea migra tras robarle dinero su padre con el fin de ayudar a Jasón en su búsqueda por un mejor destino, ello junto su hermano. La sobrevivencia también aparece como un motivo para ella que asesina a su hermano, arrojándolo por la borda al mar:

Mi hermano dice Por qué Ella es diferente Esto se repite ya por cuatro noches Una noche más y el bolso estará vacío. Jasón dice Nosotros no comeremos por ella. Mi hermano dice Yo no pasaré hambre por nadie más desde que vi la costa de mi país por última vez Este es mi juramento. El me arranca el pan de la mano. Jasón dice cerdo Mi hermano No tienes ningún derecho Jasón Ella come por dos Mi hermano Linda pareja Ahora me lo dicen Jasón No es asunto tuyo Mi hermano Fuimos tres cuando subimos a este barco Seremos tres cuando bajemos de él Yo digo cerdo Mi hermano No tenemos dinero suficiente para cuatro Yo Yo lo tengo Mi hermano Eso no alcanza para un cuarto Apenas alcanza para nosotros Tú lo vas a matar Yo digo No Mi hermano Lo tendrás que hacer bruja Yo digo Y aún si supiera cómo yo no lo haría Mi carne Mi hermano Entonces yo lo haré Jasón dice No Mi carne conocerá ese nuevo país Nuestro futuro Mi hermano No el mío Yo digo Quién eres Mi hermano Un extraño El dice Entonces denme mi parte Yo digo No traidor Alguna vez te conocí El hermano agarra un caño Yo voy a matar a golpes tu carne bruja Si tú no lo haces Yo pongo la mano en el bolso de pan y siento el cuchillo Jasón ataca al hombre de atrás y agarra sus brazos Mi mano lo apuñala Jasón Nosotros envolvimos el cuerpo del hombre en trozos de plástico

lo atamos para mantener juntos sus miembros y de noche lo subimos a la cubierta cuidando que no nos traicione la sangre ni una gota sobre las tablas, rodando lo pasamos por debajo de la borda y él desapareció en la oscuridad fue muy simple no quedó rastro (38)

Este relato sobre el asesinato del hermano recuerda los naufragios que suceden en las migraciones ilegales por mar. En este pasaje, que reelabora los antecedentes de esta obra y que solo se relata hacia el final, se da cuenta de las condiciones materiales ínfimas a las que se tienen que someter para optar a un destino mejor, donde no exista guerra y se ofrezcan nuevas oportunidades: donde tienen lo justo para sobrevivir a escondidas en un barco clandestino. El asesinato del hermano –que es modificado en esta versión pues el cuerpo es arrojado al mar en pedazos sin que sea buscado por nadie y desaparece en las profundidades sin dejar rastro– alude, indudablemente, a la deshumanización a la que los migrantes son sometidos, donde nadie los busca y únicamente se les ve como una cifra más que sucumbe en el mar. Esta nueva condición migrante al ingresar a Estados Unidos será transformada en una condición de ilegalidad, donde habitarán los márgenes de la sociedad. A este fenómeno Butler referirá en su libro *Marcos de Guerra*:

un sujeto privado de sus derechos de ciudadano ingresa en una zona de indiferenciación, ni está vivo en el sentido en que vive un animal político - en comunidad y ligado a leyes- ni está muerto y por lo tanto afuera de la condición constitutiva del estado de derecho. (Butler 97)

Por esta misma condición el asesinato del hermano de Medea no es investigado ni tampoco se interesen por buscar el cuerpo –a pesar de que Sweatshop-boss sepa del hecho–:

Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte. Se trata de dos formas diferentes de poder normativo: una opera produciendo una identificación simbólica del rostro con lo inhumano, rechazando nuestra aprehensión de lo humano en la escena; la otra funciona por medio de un borramiento radical, de tal modo que allí nunca hubo nada humano, nunca hubo una vida y, por lo tanto, no ha ocurrido ningún asesinato. (Butler 182-183)

Los dos monólogos presentados anteriormente refieren a los crímenes que cometen ambos antes de ingresar a Estados Unidos. Ambos son extranjeros y cargan con dos graves parricidios, por un lado, Jasón al asesinar a su madre por supervivencia; y, por otro lado, el que cometen juntos y el que los une por siempre. Ambos homicidios son la reelaboración que

realiza Loher de los “votos de amor” euripideos que unen a Jason y Medea. El primer lazo inquebrantable será la confesión del matricidio por parte de Jasón a Medea:

MEDEA: Hoy pienso,
compraste mi compasión con palabras muy hábiles,
si eran falsas o verdaderas, no tengo pruebas. Compartiste tu culpa conmigo,
muy astuto,
y hasta dejaste un poco para tu madre, porque ella te obligó,
porque ella te liberó de la carga,
porque fue ella quien quiso ofrendar su vida, para que el río pudiera parirte de
nuevo.
Hoy pienso:
ahogó a su madre como a un gato – Hoy pienso,
cómo pudiste saber, que así me conquistarías, Hoy pienso,
tú no me querías a mí, tú sólo querías el dinero;
el dinero, que robé a mi padre, para que nos pudiéramos ir, nosotros dos y mi
hermano, hacia un destino diferente.
Para que tú pudieras irte.
Y mi hermano fue una carga.
Acaso yo también fui una carga para ti, desde el principio.
Hoy pienso,
contigo comenzó mi culpa (11-12)

El segundo, haber cometido y ocultado el fratricidio juntos, porque los atará eternamente: “MEDEA: Nos une. / Aquella noche. / Y todas las noches después, / cuando yacimos con esa culpa, / que compartimos. Para siempre.” (20). Ello lo reafirmará, igualmente, Jasón: “JASÓN: Y qué estoy haciendo yo, detrás de estos muros, / con oro y mármol a mi alrededor, una tumba en vida / sin ti / Silencio. / Sí. / Este cuchillo corta todavía.” (21).

Todas estos acontecimientos no son motivados –únicamente– por el amor entre ambos, sino que tendrán un fuerte componente material y social: la supervivencia a la miseria. “JASÓN: Las circunstancias nos obligaron a juntarnos. MEDEA: Las circunstancias. JASÓN: La miseria” (9). Ello se verá enfatizado en que el vellocino de oro es sustituido por el “dinero” que Medea roba de su padre para poder emigrar.

Como conocíamos de la tragedia griega, Medea actúa vengativamente tras enterarse de la ruptura de los juramentos que, en esta ocasión, tienen énfasis no en la palabra sino en las acciones, en los crímenes que ambos cometieron y que los traduce en iguales: “MEDEA:

Nos une. / Aquella noche. / Y todas las noches después, / cuando yacimos con esa culpa, que compartimos. Para siempre” (20). Jasón sobre ellos concuerda: “JASÓN: Y allí por siempre estará entre nosotros dos. / Silencio / No me mires / Medea / Pausa / Sí. Este cuchillo corta todavía” (20). Aludiendo que el vínculo entre ambos y la posición en la que hallan será permanente, a pesar de los intentos de Jasón por escalar, el pasado lo arrastrará –al igual que Medea– como quedará materializado hacia el final de la obra.

Es así que tras arribar a la “tierra prometida” y percatarse de las condiciones materiales bajo las cuales vivirán durante años, que la condición “otra” mostrada en la tragedia griega será ahora enfatizada como una condición marginal. Esta reelaboración de la “otredad” será el eje central de la obra desde diferentes aristas, pues este mundo estará conformado en primer lugar por residentes que son o han sido inmigrantes y que se han adaptado exitosa o marginalmente al sistema capitalista. Esto se evidencia a través de sus discursos donde dan cuenta de las condiciones materiales reales de la mayoría de los habitantes de la ciudad de Manhattan. Esta marginalidad será lo que traspase a la mayoría de los personajes de *Manhattan Medea*, desde diferentes posiciones, por una parte, Medea es habitante completamente de este margen; mientras que, por otro lado, Sweatshop-boss vivirá la opulencia que se genera a partir de la existencia de este margen. A pesar de estas diferentes posiciones, a través de los discursos de ambos personajes se evidencian las condiciones materiales reales de quiénes viven esta marginalidad y de quiénes la aplican. Respecto a la condición marginal de la mayoría de los personajes de la obra, Dubrowska señala que:

Los personajes marginales de la obra, la gente pequeña de la metrópolis multinacional, representan la existencia ilusoria y sombría de la ciudad: no tienen nada de valor en sus vidas, o lo han perdido todo. Su falsa existencia está estigmatizada por el engaño y la penuria. (“Paradise” 234¹⁷)

Estas dinámicas sociales corrompidas bajo la penuria y el engaño se pueden ver representadas bajo la figura de Medea y Jasón quienes actúan constantemente bajo dinámicas de estafa: “MEDEA: Fue un idea muy inteligente de tu parte, / llevar al niño contigo. / Mucho menos sospecharán ellos, / Y en lugar de pensar en fraude sentirán compasión” (8) y viven

¹⁷ Texto original: “Randexistenzen des Stücks, die kleinen Leute der multinationalen Metropole stehen für das Schein- und Schattendasein der Stadt: Sie haben nichts Wertvolles in ihrem Leben, oder haben alles verloren. Ihre Scheinexistenz wird durch Betrug und Härte stigmatisiert”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

ambos bajo una situación material y moral deplorable. A su vez, por otro lado, Velázquez es el, autodenominado, “maestro de la copia” y Deaf Daisy accederá a colaborar en el plan de venganza de Medea. Se observa pues cómo esta marginalidad proviene de una serie de privaciones sociales y políticas que dismantelará el ideal de vivir en Manhattan y perseguir el “sueño americano”, al ver frustrados sus objetivos de ascenso social y no lograr vivir la imagen que se vende sobre Manhattan y Estados Unidos en general, sino que tendrán que lidiar con las condiciones reales de habitar allí¹⁸.

Esta dimensión “otra” ahora reelaborada como marginalidad, estará enfatizada por la condición migrante de los sujetos que, como sabemos, es un efecto del capital en la búsqueda de mejores condiciones de vida, en aras del famoso “sueño americano”. La imagen de Estados Unidos como “tierra prometida” es, de acuerdo a Vanneman y Cannon:

It was the natural setting for an ideology of individualism (...) The image of America as the Land of Promise is such an indelible part of the national heritage that it has been a favorite explanation for the failure of American class consciousness. Americans both believed in individual opportunity and lacked a radical working-class consciousness (“The American Dream” 257-258)

Como señala la cita, “el sueño americano” es uno de los bastiones ideológicos que sostienen la estructura capitalista, el que persigue un individualismo extremo que termina por socavar la “conciencia de clase” del proletariado, fomentando una “superación personal” que promueve una movilidad que, en la realidad, no se da. Según William A.V Clark el efecto de esta ideología en población migrante, es tan poderosa que provoca que la población migre de otras regiones o sitios del mundo (“Inmigrants and the American Dream” 10). En la

¹⁸ Según Hass, la obra se desarrolla en un punto de encuentro y separación entre dos clases sociales y dos mundos muy distintos, que al final de la obra se revelarán como irreconciliables entre sí. A pesar de que este informe no analizará la reflexión metadramática sobre el arte que la dramaturga realiza a través de la figura de Velázquez, sí abarcaremos el doble significado de esta reflexión. Sostenemos que al igual que Velázquez hace alusión a la copia y las cadenas en serie como algo valioso y que puede convertirse en realidad, pero que en la práctica son sólo copias del original; también se puede interpretar esta reflexión utilizando la imagen de Manhattan en sí misma: Manhattan como una ciudad que aparenta ser el lugar donde todo se puede lograr, pero que en realidad para la mayoría de sus habitantes implica vivir al margen y sumergidos en la pobreza, y donde la realización de sus sueños se convierte en promesas truncadas. De este lugar “otro” que maneja dinámicas sociales y políticas que son diferentes a lo que en la superficie –la imagen de Manhattan– proyecta al mundo.

realidad, como observamos, la mayoría de la población migrante vive en condiciones marginales donde trabajan en puestos laborales que no permiten un ascenso social efectivo.

Esta migración hacia la “tierra prometida” que promete una movilidad social, es señalada como un motor por gran parte de los personajes, pero desde diferentes perspectivas; por un lado, Jasón alude al fracaso del “sueño americano” anhelo que ambos perseguían al emigrar, cuando se enfrenta con Medea acerca de su decisión sobre abandonarla y las razones que lo mueven:

Cuántos años hace que estamos aquí, Medea / (...) Dime solamente, / es esto mejor que la guerra / *Pausa* / Una silla bajo el picaporte de noche / Para que te despiertes, cuando alguien irrumpe en tu sueño, / y el niño, que nunca se despierta del todo / en esta pesadez de pot y mushrooms (13)

Tal y como plantea Jasón en su argumento, las razones se deben exclusivamente a las condiciones materiales en las que se hallan y las cuales no parecen mejorar: “Cuántos años hace que estamos aquí”. Tras emigrar y ver que las condiciones materiales reales, se plantean si este mundo es mucho mejor que la guerra, en tanto estas condiciones igualmente provocan un terror por la violencia y la pobreza que agita el mundo del que son parte y en el que no tienen posibilidad de ascender socialmente.

Como se refiere anteriormente la condición movilidad social es escasa, sin embargo, sí existe para algunos: Sweatshop-boss, ostenta el poder económico y por tanto las relaciones de dominación con sus empleados; sin embargo, es hijo de migrantes pobres, tuvo una vida sufrimiento, trabajo e inseguridad laboral que le costó sus piernas:

SWEATSHOP-BOSS: (...) Mi madre de Perú, mi padre ruso. Ella era lavandera, él limpiaba cerdos muertos. Ahí no había dinero para ahorrar. Yo empecé a los doce años como trabajador en el puerto. El trabajo me hizo fuerte. Me convertí en capataz. Hasta que una grúa dejó caer un cargamento de planchas de hierro sobre el hormigón. El hierro atrapó mis piernas. Tenían que amputarlas, primero la derecha, después la izquierda, para salvar la parte superior de mi cuerpo (32)

A pesar de la explotación laboral que sufre Sweatshop-boss durante su vida, ello no se traduce en una concientización sobre la protección del trabajador, sino que, todo lo contrario, pues, insiste en esta explotación y se beneficia de ella. Ello lo refieren diferentes personajes a lo largo de la obra, primero hace alusión a aquello Velázquez, cuando previene

a Medea sobre referirse a él como Sweatshop-boss: “Pero mejor no lo llame así delante de él. No creo que le agrade. Para nosotros es Mr Sawyer, Mr Sawyer Sir” (3). A pesar de esta advertencia, el mismo Sweatshop-boss reconoce su reputación: “Los hago coser vestidos. Hoy me llaman Sweatshop-boss. Mencionan mi nombre allí abajo. Ellos saben, cuánto me deben” (32). Estos vestidos serán fabricados en condiciones laborales paupérrimas, como señala Deaf Daisy, mismo vestido que provocará la muerte de Claire—:

Las fábricas pertenecen al Boss. Un ladrón en su propiedad podría aparecer con los dedos quebrados y orejas cortadas (...) Pero donde la certidumbre los bombea al río, se juntan para formar una mezcla, tan ácida que el simple hecho de respirar te come la nariz y te deja los pulmones deshechos. Quien se ponga un vestido de esa lejía, no verá la mañana (28).

Esta violencia, maltrato e inseguridad laboral traspasará todas las capas de la sociedad, así conocemos el relato de violencia intrafamiliar que sufre Deaf Daisy quien solo es capaz de nombrar el trauma a través del uso de metonimias, debido a la incapacidad de nombrar explícitamente lo sucedido:

DEAF DAISY: La chaqueta le sacó a la falda cruzada el cerebro de un disparo. Voló por todas partes, una parte quedó pegada en mi cabello. Yo, un niño, sufrí la pérdida del oído. -La primera canción que aprendí a leer, se llama “Accidents will happen”. A eso me atengo (27)

Desde otras aristas, igualmente, observaremos como la persecución del “sueño americano” fracasa para todos los personajes, de alguna forma u otra. El caso de Medea y Jasón es el más claro, tras llegar a la tierra prometida sufren las condiciones materiales y se ven inmersos en dinámicas sociales abusivas, tal y como señala Dubrowska: “La alienación de Medea se intensifica por su esperanza fallida de una nueva vida: Su sueño americano no se hace realidad” (“Paradise” 235¹⁹). La imagen de Manhattan como símbolo de la movilidad social se destruye, la pareja que ha vivido siete años en la ciudad solo ha sido víctima de la institucionalidad que no les reconoce—inclusive su hijo no tiene nombre— y los relega a vivir en un espacio deplorable del cual escapan ante el miedo que provocan las *razzias*:

¹⁹ Texto original: “Die Fremdheit Medeas wird durch die gescheiterte Hoffnung auf ein neues Leben intensiviert: Ihr Amerika-Traum geht nicht auf”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

Cuantos años hace que estamos aquí, Medea. / Y- no hemos progresado / Nuestra vida prohibida como antes / Nuestro hijo sin nombre ante la ley / Sólo de calle cambiamos muchas veces / no de barrio / (...) *Champion exterminator* contra las cucarachas / gotea de los caños de desagüe, / sobre las paredes el agua corre amarilla, / chorros de cerveza y esperma, secados por capas, / la alfombra sintética trasuda su diseño, / también por capas / y rejas en las ventanas / para que en un ataque de valentía / no saltes a la libertad y te destroces la cabeza / en un mellado y duro nido de ratas lleno de basura. (13)

Este no reconocimiento de su habitar en Manhattan es anunciado por ellos mismos al señalar que no tienen un hogar estable donde estar: “Y los nombres de los moteles se nos confunden, / *Astor Blue Star Cesar China Inn* / donde nadie pide los documentos /el alquiler de la semana por adelantado” (13). Su condición como pareja también se vuelve anónima al no ser reconocida por los otros, como señala *Sweatshop-boss* antes de expulsarla como indocumentada, esto es, sin identidad para esa sociedad:

SWEATSHOP-BOSS: Tú eres la mujer del hombre que se casa con mi hija, mañana. Me enteré que dices ser su esposa, y él habla de ti como su mujer. No me importa, cómo ustedes llamen a su cohabitación. Mañana se concibe una pareja nueva ante la ley. Y la vieja será como si jamás hubiese existido (30)

Esta falta de derechos al ser sujetos que habitan en la ilegitimidad, en este espacio otro que no es atendido por las políticas institucionales, en conjunto con la travesía a la tierra prometida, no puede aparecer sino para el público alemán como una interpelación. Manhattan espejea a Berlín como ciudad cosmopolita que, supuestamente, acoge al extranjero.

Bajo estas condiciones materiales y sociales es que Jasón decide actuar bajo la lógica del “sálvese quien pueda” –traicionando a Medea– al igual que lo realiza antes *Sweatshop-boss*, quien logra su posición a costa de la explotación de sus trabajadores, y, posteriormente Medea, adentrándose igualmente a esta metafísica del capital donde el sujeto prima por sobre los lazos comunitarios. Jasón alega que las únicas razones de su matrimonio con Claire responden a una necesidad material:

No me mires / Medea / Pausa / Sí. Este cuchillo corta todavía. / Pausa / Nada ha cambiado. / Tú quieres saber la verdad. En cada instante / que estoy con ella, / pienso en ti (...) Mi prometida se llama Claire. / Pero cuando sea mi mujer, / velaremos por ti también. / Este es mi plan. Ella sabe de ti. / Y no habrá nada que impida, que tú vivas en esta casa / y juntos cuidemos al niño (20-22).

Bajo nuestro análisis, Claire al igual que Glauce tampoco aparecerá en escena pues seguirá siendo un sujeto desprovisto de derechos; sin embargo, en el contexto contemporáneo el que no aparezca, a pesar de las condiciones sociopolíticas sean más favorables para las mujeres, significará que, como se observa por parte de ambos, la relación que tienen se cifrará únicamente en términos mercantiles. Ambos son “productos” del otro: Claire quiere a Jasón por lo que representa su submundo, ese morbo por parte de quienes poseen hacia quienes no, y por otro lado, Jasón igualmente solo deseará a Claire por lo que ella representa: ambos se vuelven consumidores del otro, se adentran en aquello que Bauman señalará como una:

sociedad de consumidores nadie puede convertirse en sujeto sin antes convertirse en producto, y nadie puede preservar su carácter de sujeto si no se ocupa de resucitar, revivir y realimentar a perpetuidad en sí mismo las cualidades y habilidades que se exigen en todo producto de consumo (*Vida de Consumo* 15)

Al igual que Jason de Eurípides, ambos son conscientes que sus hijos no tendrán un futuro provechoso al mantenerse en la posición en la que se hallan como familia; sin embargo, en esta reelaboración los motivos genuinos refieren al ascenso social que es incapaz de conseguir por su ilegalidad. Por ello deciden optar por traicionar a su *oikos*, a su familia, y casarse con Claire. Observamos que el poder del capital rompe y destruye la familia en pos de un mejor vivir para las generaciones futuras. Cuestión que como sabremos no dará frutos tras el asesinato que realiza Medea.

Sobre ello, Sweatshop-boss, en silla de ruedas –símbolo de su infertilidad– también alude:

SWEATSHOP-BOSS: (...) Por otro lado – por qué deberíamos negarle una oportunidad al niño que no tendría otra mejor.

MEDEA: No acepto limosnas.

SWEATSHOP-BOSS: Tu no, Medea. Tú carne. Y nada de limosnas. Educación.

MEDEA: Dinero. (31)

Aquí, como en *Medea*, también hay una preocupación patriarcal de la descendencia masculina; a pesar de tener cinco hijas, el empresario necesita que su capital sea asumido por

un hombre. Sweatshop-boss ve en Jasón alguien que administre su fortuna, como además ve en él una figura parecida a sí mismo al ser ambos personajes que velan por su propio bienestar y provenir, ambos, de la extrema pobreza. Por ello la sentencia:

SWEATSHOP-BOSS: Eres insistente. Terca. Medea – Pausa. Tendrás que abandonar la ciudad. Y este país, al que viniste clandestinamente con las manos ensangrentadas. Lo tendrás que abandonar. Sin tu hijo. Sin condiciones. Porque yo así lo quiero (32)

En esta cita observamos lo que Wittsock plantea sobre las piezas dramáticas de la dramaturga, en donde ciertos personajes replican dinámicas abusivas que reproducen las lógicas del capital. Aquello será enfatizado en el contexto de guerra, especialmente en la condición de refugiados, y explicará por qué Medea es tan fácilmente expulsada, tan fácilmente “desechada”. Señalaremos cómo esta violencia que se ejerce hacia Medea, a quien la despojan de su hijo, su hogar, su pareja y su pequeño lugar en el mundo que habita, es el personaje que sufre en todas las dimensiones de su condición marginal, refugiada, no tiene dónde estar ni ir. Responde a lo que Butler señala sobre estas violencias que se ejercen entre vidas “precarizadas” –es decir, todos nosotros– por temor a que el otro haga daño, se ejercerán formas de dominación que, en contextos bélicos contemporáneos adoptará la condición de precariedad compartida que:

no al reconocimiento recíproco, sino a una explicación específica de poblaciones marcadas, de vidas que no son del todo vidas, que están modeladas como «destructibles» y «no merecedoras de ser lloradas». Tales poblaciones son «perdibles», o pueden ser desposeídas, precisamente por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas; están modeladas como amenazas a la vida humana tal y como nosotros la conocemos, en vez de como poblaciones vivas necesitadas de protección contra la ilegítima violencia estatal, el hambre o las pandemias. Por eso, cuando tales vidas se pierden no son objeto de duelo, pues en la retorcida lógica que racionaliza su muerte la pérdida de tales poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de «los vivos» (*Marcos de Guerra* 53-54)

Esta vida “desechable”, “destructible”, que no es llorada y es fácilmente dejada de lado como un objeto, como algo que nunca existió ni se reconoció, en pos de salvar ciertas “vidas” que se consideran “mejores” en esta sociedad mercantil –en este caso Jasón y la familia que formará con Claire que servirá para el bienestar del negocio–; donde a este “otro”, en este caso a Medea, se le reduce y fetichiza completamente por su condición de mujer migrante, refugiada, profundamente deshumanizada que estará habitando la ilegalidad

durante toda la obra. Esto se representa, primeramente, por la posición escénica en la que se halla –no entrando nunca a la mansión de Sweatshop-boss, siempre ocupará el lugar de “fuera”–; por otro lado, estará marcado por la ilegalidad en la que habita durante toda su vida junto a Jasón, condición que se verá reforzada por el posterior abandono, privándola de una fuente para sustentar el hogar que ambos compartían.

Medea, quién es refugiada al igual que Jasón, compartía cierto lugar en Manhattan junto a él, a pesar de las condiciones deplorables en las que habitaban. Un espacio en el que las condiciones materiales eran paupérrimas, donde inclusive: “el ácido olor a desinfección / te corta los pulmones” (13), ácido similar al deshecho de las curtiembres provocadas por la empresa que Sweatshop-boss manejaba. Lugar en el que debían colocar una silla bajo el picaporte por el miedo constante a ser violentados físicamente –por lo peligroso del lugar en el que habitaban– o institucionalmente por las redadas que realizaban las *raizzas*.

Esta era una vida que, a pesar de aquellas condiciones, Medea deseaba y compartía junto a él: “Durante siete años nosotros / compartimos la cama y la vida / Y tuvimos los mismos derechos / Fuimos iguales” (13-14). Todo ello le es arrebatado cuando él, en busca de un “destino mejor”, decide abandonarla y casarse con Claire. Al igual que Medea de Eurípides esta Medea no tiene un lugar donde retornar tras traicionar a su padre y asesinar a su hermano, enfatizado en el hecho que volver a su país es económicamente imposible e inimaginable bajo todos los ámbitos, al igual que su estancia Estados Unidos. Ya no está Jasón, por tanto el habitar de ella también se ve afectado económicamente; a pesar de que este le haya ofrecido vivir juntos, para Medea es imposible, primeramente, porque ella no lo desea y, en segundo lugar, porque Sweatshop-boss conoce su crimen y amenaza con denunciarla si es que no deja el país. A diferencia de *Medea* de Eurípides quien está despojada de su *oikos* que le proveía cierta condición política y económica que después carece, esta Medea vive desde el comienzo en los márgenes de la ilegalidad, marginalidad que no solo responde a un “lugar otro” sino a un “no-lugar”.

Estos “lugares otros” a los cuales están relegados estos personajes marginales, especialmente refugiados, son provocados por las condiciones materiales que necesita el

sistema capitalista para el funcionamiento del mismo, donde al fetichizarse²⁰ a la persona y verla únicamente en términos mercantiles, como objeto, será considerada dispensable y reemplazable como piezas del engranaje productivo, mano de obra barata y anónima que puede llegar a ser confundida con otra: no identificable. Como sucede al inicio de la obra cuando Velázquez no es capaz de reconocer a Medea entre la niebla:

VELÁZQUEZ Usted está parada en esta esquina hace tantas horas. Ayer de noche su sombra apareció lentamente bajo la luz del farol. Hasta altas horas de la noche, todo lo que vi, fue su figura oscura, inmóvil. Hasta que me dormí. Me merezco un castigo, porque olvidé mis obligaciones. Ya la tendría que haber denunciado. A lo mejor, una espía, un peligro para esta casa.

MEDEA Una ladrona, una vendedora de drogas. Quizá solamente una puta, nada peligroso.

VELÁZQUEZ Cuando abrí los ojos al alba, creí ver un fantasma. Su silueta en el mismo lugar. Será de carne y hueso. La puedo tocar. (3)

Medea sugiere que la no distinción puede deberse a que ella –su contorno– puede ser en realidad cualquier mujer que esté dentro del submundo, una cáscara que no se rellena con ninguna característica esencial. A ello igualmente referirá Jasón cuando discute con Medea acerca de las condiciones de vida que compartían juntos en Chinatown: “JASÓN: Sí, iguales. Iguales entre iguales. Camareros cocineros limpiadoras” (3). Condiciones de vida que, en conjunto con toda la violencia que viven, lo supeditan a un hastío que lo fetichiza, carente de una identidad propia, decide torcer su destino traicionando a su ser más cercano, Medea.

Esta otredad se enfatiza espacialmente en la obra, desalojándola de aquel espacio. Para Wogenstein:

La obra se basa en las tres unidades clasicistas de lugar, tiempo y acontecimiento y nos muestra a Medea en una "situación de fuera" en varios aspectos: excluida en una sociedad en la que es una refugiada ilegal, rechazada por Jasón en vísperas

²⁰ Ello lo entendemos en términos marxistas, desde lo que Bauman sostiene en su libro *Vida de Consumo*: “Cuando la sociedad de productores se encontraba en ciernes, Karl Marx reprobaba a los economistas de su época por la falacia del “fetichismo de la mercancía”: su costumbre de soslayar o esconder, por acción u omisión, la interacción humana detrás del movimiento de mercancías. Como si las mercancías por sí mismas se relacionaran unas con otras sin mediación humana. El descubrimiento de que la fuerza de trabajo comprable y vendible está en la esencia de las “relaciones industriales” ocultas en el fenómeno de la “circulación de mercancías”, insistía Marx, era no sólo desconcertante sino revolucionario: un primer paso hacia la reinstauración de la esencia humana en la cada vez más deshumanizada realidad de explotación capitalista” (16)

de su nueva boda y, por último, también físicamente fuera de la puerta del patrón de la fábrica de explotación, donde Velázquez, el *portero*, tiene que asegurar el acceso al edificio palaciego. Sin embargo, en lo que respecta al elemento decisivo de la integración cultural, el idioma, ella no aparece excluida. Al contrario, es ella quien habla la lengua extranjera antes de entrar en el mundo extranjero. Como profesora de idiomas de Jason, hace posible que éste entre en la sociedad del país extranjero (303²¹)

Por ello, el académico señalará que este será un espacio “umbral” en el que el mundo de la *Medea* de Eurípides se solapa con la sociedad capitalista que precisa de estas mismas cualidades. Esta Medea, miles de años después, estará igualmente enfrentada, con transformaciones, a similares problemáticas que aquejan al migrante y la mujer, sujetos carentes de derechos, antes y ahora. En la contemporaneidad se les privará de las condiciones necesarias iguales entre la comunidad para que puedan habitar un mundo que no sea profundamente doloroso.

De acuerdo a Wogensetin, el campo semántico de la obra utiliza las retóricas del capital, cuando los personajes dialogan sobre sus relaciones con otros siempre refieren a un carácter mercantil, reduciendo al otro a un simple objeto de mercancía del cual deben aprovecharse; algunos de los conceptos que se ocupan son: “carga”, “conquistar”, “fraude” “presa”, “cambiarla”, “compraste en mí”, entre otros. Este mismo lenguaje será el que permita a Medea adentrarse hasta cierto espacio en la comunidad neoyorkina, sin embargo, no será suficiente:

El lenguaje también sigue siendo un "punto intermedio", un umbral cuyo dominio no puede garantizar a Medea una estancia permanente en su mundo físicamente real. Sólo el acto violento que transforma su discurso ambiguo en la univocidad del acto conduce a Medea a una seguridad en sí misma a través de la cual llega a un acuerdo con el borrado de posibles líneas de dominación (el asesinato de la

²¹ Texto original: “In einer Strenge wie kaum ein anderes Stück folgt Manhattan Medea den klassizistischen drei Einheiten des Ortes, der Zeit und des Geschehens und zeigt uns Medea in einer "Situation des Draußen" in mehrfacher Hinsicht: ausgeschlossen in einer Gesellschaft, in der sie illegaler Flüchtling ist, verstoßen von Jason am Vorabend seiner erneuten Hochzeit und schließlich auch physisch draußen vor der Tür des Sweatshop-Bosses, an der Velazquez, der doorman den Zugang zum palastartigen Gebäude zu sichern hat. Mit Blick auf das entscheidende Element kultureller Integration, die Sprache, scheint sie jedoch nicht Ausgeschlossene zu sein. Vielmehr ist sie diejenige, die noch vor dem Eintritt in die fremde Welt der fremden Sprache mächtig ist. Als Jasons Sprachlehrerin ermöglicht sie diesem erst den Zutritt zur Gesellschaft des fremden Landes”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

hija del jefe del taller clandestino y del hijo de Jasón) en la historia de la dominación, aunque sea a costa de la autodestrucción (Wogenstein 303-304²²)

La escena final de la obra cuando Medea actúa decidiendo asesinar a su propio hijo, supone –como señala la cita– un auto aniquilamiento pues con el asfixiamiento de su hijo, acaba con su propia esperanza, otorgándole la razón a su hermano:

MEDEA: abraza al niño / Hermano. Tú tenías razón. No es suficiente para cuatro / Ni siquiera para tres. / Yo te devuelvo / Y entonces habrá paz / Y yo al fin / estaré sola conmigo / Sola para mí / Por mí / Por mí / Silencio / Te amo (42)

Tras asesinar a su hijo señalará que ella misma será una “muerta en vida”, es así como a diferencia de *Medea* de Eurípides, quien adolorida tras el asesinato de sus hijos logra exiliarse triunfante en Atenas, esta Medea fracasa en el mundo moderno donde ni ella ni los suyos tiene un lugar donde ir ni donde estar.

Butler nos señalará que todo ser vivo es precario en tanto la vida puede ser fácilmente arrebatada, por ello es que es necesario una «red social de manos» para sobrevivir, desde la ayuda de nuestro entorno hasta de las instituciones, pues: “afirmar que la vida es precaria equivale a afirmar que la posibilidad de ser sostenidos se apoya, fundamentalmente, en unas condiciones sociales y políticas, y no sólo en un postulado impulso interno a vivir” (*Marcos de Guerra* 40). En la pieza dramática no existirá ninguna «red social de manos» que se encargue de cuidar a un otro, inclusive la propia Medea asesina a su hijo, las redes de cuidados primarias y fundamentales se rompen completamente. Es por ello que, en esta obra, la disolución del concepto de comunidad tendrá relación con la misma incapacidad de formar una dentro de esta sociedad que está sumida en la individualización producto de la desvalorización de las relaciones afectivas, subordinadas a la sobrevivencia económica: desde la fetichización de los trabajadores que produce el sistema capitalista hasta la transformación de las dinámicas sociales en este nuevo contexto donde al otro se le únicamente como objeto. Ello se verá profundamente enfatizado en la condición migrante, donde producto de la ilegalidad a nadie le importarán estas muertes ni estas vidas. No se

²² Texto original: “Auch die Sprache bleibt ein "Zwischen," eine Schwelle, deren Beherrschung für Medea keinen dauerhaften Aufenthalt in ihrer physisch wirklichen Welt garantieren kann. Erst die gewaltsame Tat, die ihr mehrdeutiges Sprechen in die Eindeutigkeit der Tat umsetzt, führt Medea zu einer Selbst-Vergewisserung und Jasons Sohn) in die Geschichte der Herrschaft einschreibt–allerdings um den Preis ihrer Selbst-Zerstörung”. Traducción obtenida de inteligencia artificial deepl.com

puede hablar de una comunidad en la medida que no se puede hablar de vínculos orgánicos que se puedan realizar en esta sociedad, como se verá representado en los personajes: nadie vela por nadie más que por sí mismo.

Este sistema capitalista fracasa en la medida que los vínculos sociales lo hacen y por ello la comunidad en la que se hayan insertos también. Todos los sujetos son profundamente miserables y ninguno de ellos obtiene lo que desea: Claire no podrá casarse y será asesinada, irónicamente, por el vestido envenenado por los desechos de la fábrica de su padre; Sweatshop-boss quién desea descendencia no la obtendrá; Jasón ya no se casará con Claire y sus posibilidades de ascenso social se verán truncadas; por último, Medea, obtendrá su venganza pero ello no la satisface como a Medea de Eurípides, se halla miserable después de cometido el acto, sin ninguna esperanza por el futuro.

Conclusión

Como observamos tanto *Manhattan Medea* de Dea Loher y *Medea* de Eurípides se hallan en una clara relación intertextual, con el fin de problematizar desde la figura de Medea temáticas que siguen persistiendo en nuestra contemporaneidad. Mediante la reelaboración notamos cómo la dramaturga, a través del foro social que crea ella en su teatro, expone y critica los engranajes que sostienen la estructura capitalista, la cual modela en nosotros ciertos comportamientos que oprimen al “otro” mediante la reproducción de la metafísica del capital propia de la “sociedad de consumidores” que conforma nuestra contemporaneidad. Misma lógica que deshumaniza, especialmente, a quienes viven en los márgenes de la sociedad, tales como los migrantes, los pobres y las mujeres.

En el primer capítulo, observamos cómo el teatro de Dea Loher y su herencia brechtiana tiene una fuerte influencia en cómo ella concibe y realiza su teatro. Las temáticas, la función social, las estrategias dramáticas y su oposición a la corriente posmodernista de sus contemporáneos serán todos elementos que ella retoma y reelabora de Bertolt Brecht, con el fin de exponer y problematizar los “grandes temas” que interpelan y expondrá un espacio de discusión, nuevamente, en el teatro. Todo ello a través de estrategias transpersonales que logren “doler y horrorizar” a quienes asisten en el teatro, donde se reconozcan, pero no del todo.

En el segundo capítulo expusimos la figura y posición de los extranjeros y la mujer en la *polis* de la Grecia Antigua, y la forma en que la Guerra del Peloponeso afectó a esas comunidades. En relación con aquello, en el tercer capítulo analizamos la figura de esta nueva Medea, también extranjera, inmigrante en Manhattan, con el fin de conseguir “un destino diferente” escapando de otra guerra.

En el tercer capítulo analizamos la figura de esta nueva Medea, en este momento, inserta en un contexto completamente diferente: emigra a Estados Unidos junto a su hermano y Jasón con el objetivo de conseguir “un destino diferente”, persiguiendo el gran “sueño americano”. Bajo este nuevo contexto, será que Medea y Jasón actuarán de manera similar a la tragedia griega; sin embargo, como notamos esto se elabora de manera diferente, principalmente, porque en esta reescritura la causa de la migración difiere, pues, se hallan

escapando de las condiciones sociales y económicas que origina la Guerra. Por estas migraciones, producidas por el capital, será que desde el inicio se vean inmersos en una dinámica relacional que les exija actuar deshumanizadamente, tales como los asesinatos que se ven obligados a cometer por la sobrevivencia, el hambre y las condiciones sociales que posteriormente se hallarán en Estados Unidos. Como observamos, la dramaturga mediante la reelaboración del argumento griego será que exponga y problematice esta nueva forma de relacionarse, en la sociedad contemporánea, donde el sujeto prima por sobre los lazos comunitarios, al ver al otro como un simple “producto”: desechable, reutilizable. Este carácter del sistema capitalista se verá enfatizado, como planteará Butler, en los sujetos marginalizados, quienes vivan en este umbral entre la vida y la muerte, donde sus vidas, por tanto sus muertes, se encontrarán más precarizadas: aquello producto del tratamiento que opera dentro de las dinámicas del capital, donde ciertas vidas serán más importantes que otras, pues, sobre algunas se podrá ejercer violencia material y económica a gran escala, aquello se ve materializado, específicamente, en el caso de las guerras.

Examinando esta relación intertextual entre *Medea* de Eurípides y *Manhattan Medea*, a partir de la problematización de la extranjería, pusimos de relieve el individualismo contemporáneo que deviene en la crisis de los vínculos y el concepto de comunidad. Realizado el trayecto por estos tres capítulos, planteamos que la crisis de los vínculos y del concepto de comunidad que sacude a la sociedad contemporánea, pone de relieve el entramado del sistema capitalista, donde las relaciones están supeditadas al régimen del capital, cuestión que deshumaniza y fetichiza a los sujetos, provocando que ciertos acontecimientos como los naufragios sean indiferentes al espectador de los medios de comunicación, pues, como plantea Butler serán vidas que no son “dignas de ser lloradas”. Estas “tragedias contemporáneas” tratadas insensiblemente por parte de los medios de comunicación y, en general, por la estética posmoderna será aquello que el teatro de Dea Loher retomará, expondrá y problematizará de manera diferente con el fin de volver a poner sobre las tablas a estos sujetos y estas problemáticas que nos afectan y nos involucran a todos como sujetos del mundo.

Bibliografía

Aristóteles. *Política*. Madrid: Alianza, 1986.

Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Benjamin, Walter. *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca, 1970.

—. *Tentativas sobre Brecht: iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. España: Alba, 2004.

Butler, Judith. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2010.

—. *Vida precaria El poder del duelo y la violencia*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2006.

Cannon, Reeve Vanneman and Lynn Weber. «The American Dream.» Cannon, Reeve Vanneman and Lynn Weber. *The American Perception of Class*. Philadelphia: Temple University Press, 1987. 257-278.

Catani, Stephanie. «Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher.» *Monatshefte* (2007): 316-332.

Clark, William A. V. *Inmigrants and the American Dream*. New York; London: The Guilford Press, 2003.

DiNapoli, T y Bleiwas K. *The Role of Immigrants in the New York City Economy*. State of New York Comptroller, 2010.

Dubrowska, Małgorzata. «Paradise Lost: Janusz Głowackis Antigone in New York und Dea Lohers Manhattan Medea.» *Roczniki Humanistyczne* (2013): 225-237.

Eurípides. *Medea*. España: Gredos, 2020.

—. *Medea*. Santiago de Chile: Penguin Random House, 2015.

Foner, Nancy. "1. Introduction: New Immigrants in a New New York". *New Immigrants in New York*, edited by Nancy Foner, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2001, pp. 1-32.

Flory, Stewart. «Medea's Right Hand: Promises and Revenge.» *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* (1978): 69-74.

García, José Antonio Aranda. «Diosas y hechiceras: la visión de la magia y la mujer en la Antigüedad greco-romana.» *Raudem* (2016): 130-154.

González Ochoa, César E. «La polis. Ensayo sobre el concepto de ciudad en Grecia antigua». México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Colección de bolsillo, 2004. 108p.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 1997.

Haas, Birgit. «Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Drama.» *Monatshefte* (2007): 280-297.

—. «Dea Loher: Vorstellung» *Monatshefte* (2007): 269-279.

Hooks, Bell. «Choosing the margin as a space of radical openness.» *Framework: The Journal of Cinema and Media* (1989): 15-23.

Iriarte, Ana. «La institución de la Xenía: pactos y acogidas en la antigua Grecia.» *Gerión* (2007): 197-206.

Kagan, Donald. *La guerra del Peloponeso*. Barcelona: Edhasa, 2009.

Krstic, Anika. «Los desplazados internos de Kosovo siguen esperando soluciones duraderas». Universidad de Alicante. Instituto Universitario de Desarrollo Social y Paz, 2007.

Künzel, Christine. «"Vielleicht kommt die Gewalt von innen": Dea Loher's Poet(h)ik der Gewalt.» *Monatshefte* (2007): 360-372.

Lloyd, Charles. «The Polis in Medea: Urban Attitudes and Euripides' Characterization in "Medea" 214-224.» *The Classical World* (2006): 115-130.

Loher, Dea. *Manhattan Medea*. Montevideo: Goethe Institut, 2002.

Mastrorarde, Donald J. *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Mehretu, A., Pigozzi, B.W. and Sommers, L.M. (2000), *Concepts in Social and Spatial Marginality*. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 82: 89-101.

Miguel, Júlia Mara Moscardini. «Dea Loher e a Arte de Costurar Histórias .» *Pandaemonium* (2016): 27-47.

—. «Intertextualidade e discurso no teatro de Dea Loher.» *Signo* (2016): 97-110.

Pérez, María Dolores Mirón. «"Oikos y oikonomia": el análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua.» *Gerión* (2004): 61-79.

Pomeroy, Sarah B. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books, 1975.

Ginestí, Anna. «V.1. Próxenos, métoikos, isotelés. La integración de extranjeros en Atenas.» *Faventia* (2013): 287-302.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de gato, 2013.

Štědroň, Petr. «Dea Loher - die elf glücklosen Stücke.» *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* (2004): 265-279.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

Verdugo, Paulina Pavez. «Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna.» *Revista Punto Género* (2012): 183-198.

Viviescas, Víctor. «La crisis de la representación.» *Centro de investigaciones y desarrollo científico* (2005): 437-465.

Wogenstein, Sebastian. «"Meine Nachahmung eine Neuerschaffung": Aneignung und Ent-Stellung in Dea Lohers "Manhattan Medea".» *Monatshefte* (2007): 298-315.