

Medea ronda el cuerpo y la palabra

MANTELLI, Nora / CEDRAM-FH-UNCOMA – nora_mantelli@yahoo.com.ar

Eje: Artes Performativas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Dramaturgia '(s) de la Norpatagonia Argentina-Neuquén- expectación-performance-género/historia de las mujeres*

» **Resumen**

La dramaturgia de la Norpatagonia Argentina: Neuquén teatra un corpus resonante desde la Cólquide a la llanura Pampeana, desde la cordillera chilena a la argentina, el dominio de un personaje inquietante, temible y conmovedor, Medea.

El territorio Medeaico como espacio y dimensión subjetiva en relación con la zona de experiencia cartografía horizontes en capas. Este acontecimiento Medeaico, sometido a procesos de producción actualizados en la tecnoversión *Medea, las otras*, 2021 (Alba Burgos, Martín Sepúlveda, Cristian Berdejo, Andrés Bar, Denise Valdez) inscribe y expulsa otros productos dramaturgícos emergentes del laboratorio de percepción de la expectadora: a) la carta/territorio mítico, b) la carta/territorio personaje trágico, c) la carta/territorio cuerpo: actoral, físico, simbólico, d) la carta/territorio palabra: rumiada, inaudible, estentórea, e) la carta/territorio ritual, ancestral. El recorrido incluye *Como Medea*, 2005 versión teatral (Córdoba), *Medea, las otras, dramaturgia en protoversión* 2015 (UNComahue), *Medea, las otras*, versión video 2016 por Liam Boggan (con posibilidad de ver en realidad virtual youtube a través de un cardboard), *Medea, las otras*, 2017 (Cipolletti), *Medea, las otras*, soporte libro 2018 hasta o desde *Medea, los restos*, *Medea, las otras*, 2021 y *Medea Performance 8M*, 2021.

La expansión de este territorio pluriforme nos permite palpar su praxis teatral en sus rugosidades, accidentes, continuidades, mundos poéticos que recorre (Dubatti, 2018: 237), rueda, hace ronda, deviene ritual. Ronda cuerpo y palabra, circula en apertura, sospecha y vigilia.

En esta instancia, observamos la ronda en el cuerpo y la palabra.

› **Corro ser cuerpo corro ser palabra¹**

El lenguaje mismo tiene la capacidad de transformarse en cuerpo. El lenguaje “sabe” que nosotros somos cuerpo. (Solorza, 2014)

La dramaturgia de la Norpatagonia Argentina: Neuquén teatra un corpus resonante desde la Cólquide a la llanura Pampeana, desde la cordillera chilena a la argentina, ese corpus resonante es el dominio de un personaje temible, incómodo, inquietante y conmovedor, Medea. Sabemos que Medea (madre) deviene un “constructo congelado en arquetipo por la cultura hegemónica para controlar las transformaciones sociales en cuanto al posicionamiento de la mujer” (Mabel Gondin, 2008:1) y su vigencia revela el propósito del cuerpo dramático de “servir de altavoz para dignificar a aquellas mujeres que se vieron y ven sepultadas por el discurso histórico oficial” (Bárcena Carbajales, 2020:2).

La expansión de ese acontecimiento llamado Medea nos permite palpar en esta pulsión del teatro perdido “su praxis teatral” y decimos: rueda, hace ronda, deviene ritual. Ronda cuerpo y palabra, circula en apertura, sospecha y vigilia.

Por una parte, este corpus está sometido a procesos de producción propios de las prácticas artísticas del grupo Nous-É desde el 2005 a la fecha y por otra, expulsa otros productos dramáticos emergentes del laboratorio de percepción de esta espectadora, embarcada en su propio viaje. Debo decir que mi perspectiva es bifronte, -como Jano-, desde mi experiencia convivial de 2017 (TeNeAs, Teatristas Neuquinos Asociados) miro hacia atrás o hacia adentro, el acontecimiento de 2015 (UNCo, Universidad Nacional del Comahue), de 2011 (III Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia, Argentina: Neuquén, y hacia afuera, o en dirección opuesta, experiencias conviviales y mediadas en 2016, 2018, 2019, 2021.

Esos productos dramáticos incluyen Como Medea, 2005 versión teatral (Córdoba), el Monólogo, *Como Medea*, 2012 (Río Negro), *Medea, las otras*, dramaturgia en protoversión 2015 (UNComahue), cuando el Centro Interdisciplinario de Estudios de Géneros (CIEG) de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, ciudad de Neuquén, organizó durante los días 5 al 7 de marzo del 2015, las “XII Jornadas de Historia de las Mujeres y VII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género” y se presentó esta dramaturgia como cierre del evento. Siguen *Medea, las otras*, versión video 2016 por Lám Boggan (con posibilidad de ver en realidad virtual *youtube* a través de un *cardboard*). *Medea, las otras*, soporte libro 2018, *Medea, las otras*, 2019, hoy actualizados en la tecnoversión *Medea, los restos* 2021 (con Alba Burgos en actuación, dramaturgia y dirección general y Martín Sepúlveda como

¹ Elsa Drucaroff (2020) al interpretar el concepto de Luisa Murano como ‘corro ser cuerpo corro ser palabra’ explica que *corro* en italiano es ronda, sin embargo, en español –más certera aunque menos usada–, la palabra ‘corro’ también tiene su entrada en DRAE.

asistente de dirección y realización audiovisual) y la insurgente *Medea performance 8M-2021*, que acentúa sus características de ejecución.

Este territorio Medeaico como espacio y dimensión subjetiva en relación con la zona de experiencia cartografía horizontes en capas que son mapeados desde mi expectativa: a) la carta mítica, b) la carta personaje trágico, c) la carta cuerpo: actoral, físico, simbólico, d) la carta palabra: rumiada, inaudible, estentórea, e) la carta/territorio ritual, ancestral.

En esta instancia, detenemos la mirada de esa ronda en el cuerpo y la palabra.

Pero, antes de describir la escena y concepto que nos convoca, como son incontables las obras existentes sobre Medea en nuestro país y Abya Yala, tal como lo atestiguan Aurora López y Andrés Pociña (2002), que dedican 1312 páginas en dos tomos a las reinterpretaciones de Medea en general; Elina Miranda Cancela (2005) que circunda su trabajo a las versiones latinoamericanas, Perla Zayas de Lima (2010) a las propuestas en Argentina, y en la Nortapatagonia, la presencia de cuatro (4) dramaturgias: Garrido-Musotto (2007), *Medea, la trama*, Visnevetzky (2010), *Medea*, Sarlinga (2014), *Medea Liberada*, Burgos (2018), *Medea, las otras*, sin contar el origen mítico del personaje y la tragedia de Eurípides (-431), que por una parte, se aparta de las versiones míticas y por otra, es cantera de la producción posterior², por todo esto, transcribimos la “Síntesis de la obra” propuesta por su dramaturga, Alba Burgos en la presentación gráfica 2020:

Algo viene de las profundidades: el dolor de una mujer ante el engaño de su marido crece como su deseo de venganza. La memoria habla de un pasado en el que ella le dio todo lo que era, su lugar de hija privilegiada, la vida de su hermano, su tierra.

Pero además ella dejó todo, creciendo su recuerdo envenenado lleno de invocaciones y conjuros a su ancestrala Hécate, la hechicera.

Tras este dolor, Medea expresa su condición de extraña, de extranjera en la tierra a la que la llevó su marido y los hechos de sangre que compartieron. Tuvieron dos hijos, fruto de la unión y de la traición de Medea a su patria. Ellos serán el medio y el fin con los que Jasón pagará su deuda.

Pero la voz de Medea despierta la memoria de otras destrucciones, de la guerra, del fondo del mar, sepulcro de otras vencidas.

² “Los espectadores del 431 antes de Cristo contaban con elementos que no tenemos hoy, sabían distinguir las partes de la pieza que pertenecían al mito y cuáles eran creación del poeta o dramaturgo. En tiempos de teatrocracia, el teatro, la máscara de Dionisios, permitía la representación de lo otro, de lo alienante, lo desconocido, sea irracionalmente, con inversiones, la aparición de mujeres poderosas y peligrosas o gobernantes débiles o racionalmente como imaginarios debates de argumentos al estilo sofístico. Muerte de los hijos de Medea según versiones del mito: 1) los mata sin intención, al fallar la fórmula que los haría inmortales; 2) los niños son asesinados por los corintios en venganza de la muerte de Creonte y Glauce; 3) Medea mató a Creonte y abandonó a sus hijos en el templo de Hera y allí los encuentran los corintios y los matan, y acusan a Medea del asesinato. Eurípides no toma ninguna, hace la propia, mucho más brutal y violenta, cruel e imborrable para los espectadores en su tiempo y fuera de tiempo.” (Guelerman, 2008: 13, 25). Para debatir la tensión entre espectadores del siglo –V y el actual en el área clásica, ver Burgos, A., Mantelli, N., Sardiello, N. (2019). *Las griegas patagónicas: entre el gesto ajeno y la voz propia. El caso del CEDRAM*. (En prensa).

Todo está teñido por el dolor como los vestidos que tiñen otras mujeres en diversas ocasiones: nacimientos, casamientos, muertes... rituales cotidianos que integran pasajes entre uno y otro.

Las mujeres enredan los hilos de sus orígenes, destejen y vuelven a tejer las pequeñas historias de la niñez, otras, que siguen evocando nuestras fronteras.

Hasta aquí la hermenéutica del arquetipo y nuestra mirada se detiene en la acción actoral circular ilimitada, en apertura, en esa ronda de/en el cuerpo y la palabra generadora del ritual. Por qué hablamos de ronda. Nos captura un concepto de Luisa Muraro revisitado por Elsa Drucaroff (2020) y con anterioridad por Paola Solorza (2014) en entrevistas con la filósofa y desarrollado en un libro que pertenece a la colección *La cosecha de nuestras madres*. Allí dice la autora: “Existe una preocupación por la coincidencia entre el cuerpo y la palabra, entre el cuerpo (femenino) y el lenguaje, la verdad y la lengua.” (Muraro, 1995: VII). “El fuerte convencimiento de la importancia de la experiencia vivida en la infancia, contrasta con el hecho de no saber servirnos de ella.” (37) Reconoce que no es la primera en constatarlo. Ya Adrienne Rich escribe en la introducción de *Nacida de mujer*: "Llevamos la señal de esta experiencia durante toda la vida, hasta la muerte. Sin embargo, una rara falta de elementos nos ha impedido comprenderla y utilizarla". Luisa Muraro (38) Cita también a Julia Kristeva con quien acuerda parcialmente en las relaciones entre lo semiótico y lo simbólico de la producción poética, diríamos aquí específicamente dramaturgía. Esto iría más allá de la visión científica semiótica que escinde el lenguaje del actor. Por tal motivo, encuentro en esta idea o planteo una posible categoría para cartografiar el hacer poético de la actriz en correspondencia con el acontecimiento de ser y hacer, ser cuerpo y ser palabra en ronda inacabada y siempre puesta al día.

La percepción de la relación cuerpo-palabra para Luisa Muraro “es el lenguaje mismo que tiene la capacidad de transformarse en cuerpo, el lenguaje “sabe” que nosotros somos cuerpo. Y Elsa Drucarof agrega:

El cuerpo tiene hoy un lugar protagónico y conflictivo en la literatura (arte-expectación-dramaturgia-teatro) actual. Siempre ha estado presente pero hoy hay una conciencia de que el goce lo arrastra, no el goce sexual sino el goce en sentido psicoanalítico, esa especie de fuerza desesperada, insistente, mortífera por lograr una plenitud imposible, un encuentro, una fusión con lo real. Hoy se encuentra en esa zona del cuerpo que emerge como exceso, como *thánatos*, a reclamar sus exigencias: arcadas bulímicas, ebriedad inconsciente. Se ha hecho más evidente en esta cultura expuesta por el goce de acumulación a costa de todo (Drucarof, 2015: 176)

Otra focalización complementaria es:

La corporeidad como espacios donde las sobras del esfuerzo ordenador dan paso a la imaginación creadora, que rompe y abre espacio hacia caminos inexplorados, hacia brechas e incertidumbres, caminos donde lo radical se inscribe en la espontaneidad, la experimentación, la vivencia y la autodeterminación (Hurtado Herrera, 2008).

El trazado cartográfico del cuerpo actoral, físico, simbólico y de la palabra rumiada, inaudible, estentórea restituye así aquella experiencia preverbal integrándola en la expresión dramatúrgica. Esa experiencia es la de un sujeto con la matriz de la vida, sujeto diferenciable de ella pero no de su relación con ella. “Es una relación dinámica, ni tautológica ni autorreflexiva sino una relación creativa con el ser-ser” (Muraro, 1995: 42). Esta verdad potencial que para nada se relaciona con una visión romántica ni esencialista de la relación madre/hijo “ni quien por ella” se pierde o se niega al hacernos incapaces de recurrir a esa instancia infantil para los objetivos y problemas humanos en su conjunto. “La independencia simbólica se paga con la pérdida de esta perspectiva creadora inicial. No puede separarse la matriz de la vida del origen de la palabra ni el cuerpo de la mente.” (43) Consiste en profundizar un cambio de epistemología que sostenga el principio materno para que no sea sustituido por la síntesis social del poder constituido. Es imperiosa una exégesis de la potencia materna para evitar su oclusión y por el contrario mantenerla abierta a todo lo que se quiera decir, en el cuerpo-palabra por anómalo que parezca. El despliegue de *Medea performance 8M 2021* revela un ejercicio eficaz en la búsqueda de una interacción significativa entre la experiencia femenina y la cultura codificada.

Una manifestación expresiva de esta expectación es la de Martín “Tincho” Sepúlveda, asistente de dirección en *Medea performance 8M*, el 8 de marzo de 2021:

¡Un fuerte grito! Por las que no están y por las que están. Ayer hicimos *Medea, performance 8M*... en un sitio muy simbólico. Nos miramos a los ojos y no hizo falta más. Gracias Alba Burgos Almaráz por esta experiencia. Gracias Guille Álvarez por acompañarnos. Y todas las personas que permitieron abrir ese espacio enrejado para que podamos alzar la voz y mirarnos de frente³. Gran día a todas las mujeres 8M. Mi respeto y acompañamiento. ¡Ni una menos!

En respuesta a una entrevista a su directora: -¿Qué teatré el cuerpo en esta ocasión? escuchamos:

Alba Burgos: -Lo que teatra el cuerpo en esta ocasión: para la actriz fue la oportunidad de probarse en un espacio no preparado para una obra de teatro aunque lleno de teatralidad. Significó una exigencia al cuerpo cotidiano, un entrenamiento fuerte en cinco días para el 7M. Voz y cuerpo en un límite sin el cuidado para el teatro: no hubo ensayos en el lugar, hubo que adecuar rápidamente la puesta que es oscura y llevarla a plena luz del día: 18 hs., en medio de los ruidos de la calle circundante.

La pregunta era hasta dónde llegaría con un cuerpo sobreexigido. Ahora conocemos el límite y la potencia en ese tipo de espacios. Otros interrogantes: ¿Era la oportunidad para intervenir el espacio público que no está disponible en la actualidad? ¿La oportunidad para este personaje-extranjera permanecer un día en medio de una construcción tipo Imperio Romano?

³ La *performance* se llevó a cabo en el Parque Rosauer de la ciudad de Cipolletti, Río Negro. Es el más grande de la ciudad y allí se encuentra el Monumento a los Inmigrantes Italianos. Consta de un pequeño Coliseo que a su vez, conforma un Anfiteatro con una fuente en el centro donde están las esculturas de la loba con Rómulo y Remo, símbolo de la cultura italiana.

Las condiciones eran similares a las de otras oportunidades: llamado una semana antes, no sabíamos qué equipo técnico había hasta el día anterior, no había posibilidad de ensayo en el lugar que es al aire libre; ningún pago ni colaboración ni autorización a “pasar la boina” ya que era un acto (¿político? ¿De organizaciones de mujeres?). Las coordenadas siguen coincidiendo: política, investigación, militancia, educación de/para /por/entre/con mujeres: gratis. Se encontraba presente la concejala Victoria Alfonso que representa al Frente para la Victoria en la Municipalidad de Cipolletti, las agrupaciones de mujeres feministas y disidencias de esta ciudad y también la representante del Quehacer teatral Nacional Marina García Barros.⁴

Entrevistadora: -¿Qué dijo y no dijo la voz/palabra/sonido/mudez?

Alba Burgos: -La *poíesis*, sabemos es producto, cuerpo en la función con la elaboración a la que llegó y es proceso, un cuerpo/personaje afectado por una presencialidad espectral. Un personaje afectando a los/la espectadores/as “¿Este cuerpo no significa nada para vos?”. Es ese personaje dirigiéndose a todo grito al símbolo del imperio romano: “¡Hoy es día de pago, Medea cobra sus deudas!”.

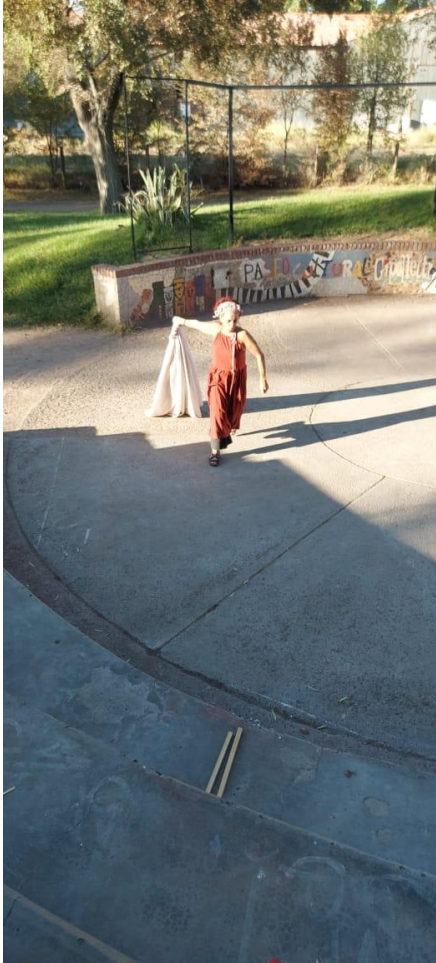
La palabra puede llegar a perderse, no así un grito, una mano señalando al lugar de un imperio, una mirada desde este personaje a los ojos de los hombres y una mirada desde este personaje a los ojos de las mujeres. Es necesario indagar más en la relación de miradas entre performer y concejala y performer/militante, saber cuál es el pensamiento que se genera, cuál el conocimiento y su implicancia en el arte y lo político.

En esta ronda, este corro entre rondo ser cuerpo y ser palabra, como círculo no acabado pero siempre renovado, particularmente aquí se produce también un acuerpamiento o acuerpar que es la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Lorena Cabnal, defensora comunitaria del pueblo Xinca-maya de Guatemala, señala con singularidad: “Recupero la alegría sin perder la indignación”.

Semiosis y no semiosis, materia y símbolo, experiencia preverbal creador, acuerpando, Medea ronda el cuerpo y la palabra.

⁴ Las organizadoras: Frente de mujeres Eva Duarte. Juventud Peronista. Aluvión estudiantil. Eva no está sola. Descamisadxs. Las Victorias. Frente Grande. Nuevo Encuentro. Corriente Lohana Berkins. Partido Comunista. Espacio Popular Pocho Lepratti. Mujeres del frente de todxs. Mujeres Evita Cipolletti. Feminismos Comunitarios y Territoriales.

Anexo 1. Fotografías de *Medea performance 8M*.





Anexo 2. Para interesados/as en conocer las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia Argentina: Neuquén.



Bibliografía

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa.
- Cancela, E. M. (2005). Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo. En *La Ventana*, Vol. 3, N° 22, 69-90. Guadalajara, CUCSH. <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/issue/view/84>
- Drucaroff, E. (2020). ¿Luchar contra el patriarcado es como tomar La Bastilla? Autonomía simbólica y feminismo. Conferencia ILH, 23/10/2020. <http://investigacion.filo.uba.ar/novedades/conferencia-%C2%BF%luchar-contra-el-patriarcado-es-como-tomar-la-bastilla-autonom%C3%ADa-simb%C3%B3lica-y-feminismo>
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. CABA: Atuel.
- Dubatti, J. (2018). Hacia la praxis del espectador histórico-real desde una filosofía del teatro. En *IX Jornadas de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia argentina: Neuquén*; dirigido por Margarita Garrido. 1a. Ed. Neuquén: EDUCO.
- Durán, A. (2010). ¿Qué significa formar espectadores? En *cuadernos de picadero*. Año V, n° 21, diciembre de 2010. CABA: Inteatro. S.C.P.de la N, INT, CICRIT.
- Guelerman, C. (2008). Traducción, estudio preliminar y notas. En Eurípides (2008). *Medea*. Buenos Aires: Biblos.
- Gondin, M. (2008). "Mujer mito y poder en la ficcionalización literaria". En *Primeras Jornadas de Filosofía Política. Democracia, tolerancia y libertad*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Hurtado Herrera, D. R. (2008). Corporeidad y motricidad: Una forma de mirar los saberes del cuerpo. *Educação & Sociedade*, 29(102), 119-136. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000100007>
- Koss, M. N. (2010). ¿Para qué sirve la crítica hoy? Sensaciones de un crítico sobre los reclamos de los teatristas. En *cuadernos de picadero*. Año V, n° 21, diciembre de 2010. CABA: Inteatro. S.C.P.de la N, INT, CICRIT.
- López, A. y Pociña, A. (eds.) (2002). *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada.
- Mora Toral, G. (2010). Tensión entre teatralidad y discurso crítico. En *cuadernos de picadero*. Año V, n° 21, diciembre de 2010. CABA: Inteatro. S.C.P.de la N, INT, CICRIT.
- Muraro, L. (1995). *El orden simbólico de la madre*. Cuadernos inacabados 15. Madrid: Horas y horas.
- Pozzi, R. y Fit, R. (2015). Género y revisión del campo literario. Conversación con Elsa Drucaroff. En *La Aljaba, Segunda Época, Volumen XIX*.
- Proaño Gómez, L. – Geirola, G. (2010). *Antología de teatro latinoamericano. Tomo 3. (1950-2007)*. Buenos Aires, INT, 2010.-
- Rajneri, E. (2018). Feminismo, género y poder: el teatro según Alba Burgos. Entrevista con *Río Negro*, 27/11/2018.
- Santagada, M. Á. (2004). La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual. Quebec, Faculté des Lettres Laval.
- Santagada, M. Á. (1998). Los estudios de comunicación y la etnografía de audiencias. En *Revista Latina de Comunicación Social*, 10. Recuperado el x de xxxx de 200x de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/27santagada.htm>
- Seoane, A. (Comp.) (2010). *Dramaturgos argentinos en el exterior*. Buenos Aires: INT.
- Solorza, P. S. (2014). Entrevista a Luisa Muraro: La condición humana femenina. Lenguaje, cuerpo y práctica de la autoconciencia. En *Argus. Arte y humanidades*. Vol. III. N° 11.

<https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Luisa%20Muraro%20-%20Entrevista.pdf>

Zayas de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena. Tomo 1. Tomo 2.* Buenos Aires, INT.