

Mitos e intermedialidad en la escena porteña: relatos expansivos

Silvina Díaz
CONICET - UBA
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Resumen: A la luz de cada circunstancia histórica y social, las obras teatrales basadas en mitos clásicos generan nuevos textos y se constituyen en fuente inagotable de nuevas significaciones, interpretaciones y sentidos. En tanto un texto clásico “absorbe de un golpe todo nuestro tiempo contemporáneo” (Kott, 1969, p. 83), su reescritura desde diversos contextos sociohistóricos habla de nuevas realidades a partir de una mirada subjetiva dirigida, en muchos casos, a desarticular la narración convencional.

Los procesos de reescritura a los que aludimos aquí dejan en evidencia la noción de teatro entendido como fenómeno lúdico y como hecho festivo pero, al mismo tiempo, lo consideran un instrumento idóneo para conformar un pensamiento crítico e indagar poéticamente en nuestra realidad, en nuestra cultura y en el imaginario colectivo. En cada caso, las posibilidades expresivas de los medios artísticos y tecnológicos exploran el mito y sus lecturas, modifican la producción e intensifican la comunicación teatral.

Palabras clave: teatro; mitos clásicos; tragedia; relectura; intermedialidad.

Resumo: À luz de cada circunstância histórica e social, as obras teatrais baseadas em mitos clássicos geram novos textos e constituem uma fonte inesgotável de novos significados, interpretações e significados. Enquanto um texto clássico “absorve de uma só vez todo o nosso tempo contemporâneo” (Kott, 1969, p. 83), sua reescrita a partir de diferentes contextos de produção fala de novas realidades do ponto de vista subjetivo que visa, em muitos casos, produzir uma ruptura com a narração convencional.

Os processos de reescrita a que aqui aludimos revelam a noção de teatro entendido como fenômeno lúdico e como evento festivo, mas, ao mesmo tempo, o consideram um instrumento ideal para formar pensamento crítico, como um instrumento ideal para investigar poeticamente em nossa realidade, em nossa cultura e no imaginário coletivo. Em cada caso, as possibilidades expressivas dos meios artísticos e tecnológicos exploram o mito e suas leituras, modificam a produção e intensificam a comunicação teatral.

Palavras-chave: teatro; mitos clássicos; tragédia; releitura; intermedialidade.

Abstract: In each historical and social circumstance, theatrical works based on classical myths generate new texts and constitute an inexhaustible source of new meanings, interpretations and meanings. While a classic text “absorbs all our contemporary time at a stroke” (Kott, 1969, p. 83), its rewriting from different contexts of production speaks of new realities from a subjective point of view gaze, in most cases, at producing a break with conventional narration.

The processes of rewriting to which we allude here reveal the notion of theatre understood as a playful phenomenon and as a festive event but, at the same time, they consider it an ideal instrument to form critical thinking and investigate poetically in our reality, in our culture and in the collective imaginary. In each case, the expressive possibilities of artistic and technological media explore myth and its readings, modify production and intensify theatrical communication.

Key words: theatre; classical myths; tragedy; rereading; intermediality.

La disolución de la atmósfera trágica: *Electra Shock*

Tal como expresa Diana de Paco Serrano (2003, p. 10), a partir del siglo XX el teatro

se enfrenta al mito para reinterpretarlo en su totalidad o en parte, para darle un nuevo enfoque y para hacer libre uso de sus arquetipos o significados; ya no se trata de versiones, adaptaciones o refundiciones más o menos fieles al texto clásico que, como se sabe, primaban en los siglos precedentes, sino que nos encontramos con reinterpretaciones libres y obras de inspiración en las que, en ocasiones, se hace incluso difícil encontrar la relación con la historia tradicional.

En *Electra Shock. Tragedia, show y alto voltaje* (2005)¹, José María Muscari deconstruye el mito de Sófocles proponiendo una nueva interpretación de algunos conflictos y situaciones dramáticas que se presentan aquí en la piel de nuevos personajes: una *cowgirl* y su tío- padrastra. La estructura y los principios compositivos de la tragedia clásica se hallan transgredidos por el agregado de una serie de parlamentos y acciones físicas, y de las nuevas funciones de un coro que se asume como director escénico, como portavoz de normas y principios teatrales. Pero es especialmente la disolución de las fronteras entre el teatro y otras prácticas artísticas lo que desestructura el relato clásico, al proveer “un gigantesco y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes, donde el mundo de las mercancías culturales, el mundo de las noticias y el mundo de la política se encuentran profundamente mezclados.” (Appadurai, 2001, p. 49).

La reescritura de la tragedia se exhibe como un gesto paródico² que se apropia de las convenciones del texto original y las recrea, dando lugar a una multiplicidad de significaciones heterogéneas y dispersas. La parodia, que roza por momentos el absurdo satírico, alcanza tanto al personaje mítico como a las convenciones del género trágico, a los mandatos sociales y a la institución familiar como emergente de una sociedad caótica³, en una propuesta lúdica que alterna irónicamente la atmósfera trágica con su propia disolución.

El mito se presenta descontextualizado y recontextualizado en nuestra época por medio de un vestuario moderno, música electrónica, fragmentos fílmicos y videos musicales que resignifican los núcleos dramáticos, configurando un espectáculo performativo que el mismo director define como “ópera- rock”. La escena se convierte entonces en un ámbito sobrecargado, atravesado por el signo de lo *kitsch*, por situaciones y

¹La obra se estrenó en 2005 como parte del ciclo Grandes Tragedias Griegas, organizado por la Fundación Konex. Dramaturgia y Dirección: José María Muscari. Elenco: Carolina Fal, Mariela Asensio, Juliana Muras, Stella Gallazi, Luciano Suardi, Martín Urbaneja, Guillermo Arengo, Emiliano Figueredo, Horacio Acosta, Mercedes Scápola, Dolores Fernández, Federico Amador, Pablo Kovacks, Analía Núñez, Laura Espínola, Natalia Giardinieri, Hernán Muñoz, Alejandro Molina, Gabriel Zucarini. Vestuario y escenografía: Cristian Morales. Diseño de luces: Marcelo Álvarez. Música: Mauro García Barbe. Coreografía: Luis Biasotto. Teatro Lorange.

²Tomamos la concepción de “parodia” de Mijail Bajtín, entendida como la apropiación de las convenciones de un género y su transformación hacia una orientación ajena que responde a propósitos diversos a los de la textualidad parodiada (Bajtín, 1986, pp. 270-272).

³Comparándola con Antígona, Luis Gil alude a la ambigüedad de la figura de Electra, “hierática y distante”, que se mueve entre “la descomunal grandeza de los héroes trágicos” y “la pequeñez de lo humano”, para reflexionar acerca de la progresiva desacralización del héroe o la heroína trágicos (1979, p. 191).

Por su parte, Pilar Hualde Pascual nota que ha sido una constante en la dramaturgia iberoamericana tomar la figura de Electra, humanizada y desacralizada, para debatir acerca de los roles y las relaciones familiares y denunciar los preceptos impuestos por la sociedad patriarcal (2012, p. 195).

personajes melodramáticos tratados desde una estética del exceso y de la mezcla, que pone en primer plano el artificio.

El rasgo distintivo de *Electra Shock* es, precisamente, la peculiar conjunción entre la poética trágica, con sus principios de decoro y moderación, y la escritura dramática y escénica del director, sustentada en la desmesura, la fragmentación y la heterogeneidad de estilos. Una poética en la que conviven el universo pop con registros de la cultura popular: el melodrama, la publicidad, los cortes saineteriles y grotescos, el cine y la televisión.

La *Electra* muscariana aparece como exponente del denominado “teatro posdramático” (Lehmann, 2013) que, ante el debilitamiento de la narración y la figuración en tanto elementos ordenadores del relato, privilegia el nivel poético, el gesto metateatral y la materialidad de la comunicación. La dimensión metateatral y autorreferencial emergen constantemente a lo largo de la obra, a partir de distintas variantes: en el cambio de código genérico que convierte a sus personajes en superhéroes, en las remisiones a piezas anteriores del director y en las referencias al entorno real. Esta condición se percibe, asimismo, en las múltiples alusiones irónicas al género clásico, como en la escena en que Egisto informa a Clitemnestra: “Un par de escenas y entro mi amor, soy un personaje pequeño” (Muscari, 2009, p. 142), o en el momento en que Clitemnestra asevera:

Tragedia, tragedia es un género que tenía sentido en un tiempo donde había reglas, hoy está todo desmembrado y es imposible pretender unir los fragmentos. Si ustedes quieren tragedia de verdad nos tendrían que haber puesto túnicas y coturnos y no todo este disparate posmoderno [...] (147).

En la primera didascalía del texto, en cambio, la metateatralidad favorece el desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción: “En la entrada de los espectadores se ve a los integrantes del Coro bailando una coreografía, mientras se proyectan diapositivas con una sinopsis de sus currículums como actores” (129).

Por otro lado, la incorporación de fragmentos fílmicos, videos musicales y sonorización técnica otorga nuevos sentidos a las condiciones de producción teatral -el carácter convivial del acontecimiento escénico, la particular semiótica del cuerpo, la proxemia entre actor y espectador, el proceso rítmico-. A diferencia de las artes de la comunicación mediata, la escena constituye el ámbito “de los cuerpos pesados”, de la “conurrencia real, donde sucede una singular intersección entre la vida organizada estéticamente y la vida real.” (Lehmann, 2013, p. 28). Así, mientras el teatro se caracteriza por el “considerable peso material de los medios y recursos”, por el carácter momentáneo e imprevisible de las situaciones, la presencia de la imagen electrónica y del lenguaje audiovisual promueven el efecto contrario: la desconexión entre la reproducción y lo reproducido, entre el receptor y el emisor de los signos, entre apelación y respuesta (28).

En este sentido, el atractivo visual, el culto a la exageración y el regodeo estético que aportan, en *Electra Shock*, los medios técnicos y audiovisuales, contribuyen a definir al teatro como una experiencia de intensificación de la percepción y a generar un impacto que refuerza su dimensión sensorial y material. Pero es

la “lógica de los cuerpos”, la presencia viva de los cuerpos sobre la escena, lo que estructura el espacio visual en el montaje de Muscari. Un cuerpo desbordante de expresividad, considerado como el instrumento de expresión dramática fundamental, independiente con respecto a la palabra y a los otros signos escénicos, que ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propia fisicidad.

Una reescritura desde nuevos paradigmas culturales: *Tiestes y Atreo*

La tragedia de *Tiestes* indaga en uno de los episodios más violentos de los mitos clásicos: el asesinato de los hijos de Tiestes a manos de Atreo, quien se los sirve como parte de un banquete a su propio hermano, padre de las víctimas. La versión de Emilio García Wehbi, *Tiestes y Atreo*⁴ (2018), explora los ejes temáticos más significativos sugeridos por Séneca: el odio fratricida, la venganza, la antropofagia, el filicidio y la ambición de poder llevada a sus últimas consecuencias.

Su versión del mito trágico propone una lectura desde la contemporaneidad que, por un lado, conserva los personajes y las situaciones dramáticas básicas de la tragedia, así como también fragmentos del texto de Séneca, al tiempo que añade nuevos textos y acciones que sitúan el relato en nuestro presente, actualizando así la doble vertiente de los clásicos: la local y la universal. Se trata, en este caso, de una adaptación o versión libre⁵ que indaga en la tragedia como género y refuncionaliza sus procedimientos en vistas a desarticular la lectura tradicional del mito.

A partir de una serie de operaciones estéticas e ideológicas, el autor y director asocia el universo mítico con nuevas significaciones y problemáticas vigentes en nuestras sociedades: la desigualdad económica y el empobrecimiento, la superpoblación de los centros urbanos, el trabajo infantil. Más allá de la presencia de un intertexto frecuente en las relecturas latinoamericanas de los mitos: la irrupción de las dictaduras militares y los traumas que acarrearán, a nivel colectivo e individual.

En este sentido, al analizar las actuales “teatralidades liminales”, Ileana Diéguez (2014) considera, no solo su “complejo hibridismo artístico” sino también “sus articulaciones con el tejido social en que se insertan” (25):

Cualquier intento por documentar o estudiar las contaminaciones en el arte desvinculadas de la relación con su entorno estaría reduciendo su complejidad y anulando una parte del espeso tejido ar-

4La puesta en escena se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes en 2018, con dirección de García Wehbi y un elenco compuesto por Analía Couceyro, Maricel Álvarez, Florencia Bergallo, Claudia Crespo, Érica D’Alessandro, Verónica Gerez, Cintia Hernández, Jazmín Salazar, Mercedes Queijeiro, Mía Savignano, Lola Seglin, Lucía Tomas.

5Por “adaptación” entendemos “una versión dramática y/o espectacular de un texto fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad” (Dubatti, 1999, p. 70). La versión o adaptación libre implica una serie de cambios importantes, estructurales, del texto base. Presenta, por lo tanto, un menor grado de “fidelidad” al texto base que la adaptación. Es una reescritura que da origen a una nueva obra en la que el texto original puede haber operado únicamente como una fuente de inspiración. Los cambios pueden darse en distintos niveles, además del texto: la estructura dramática, la atmósfera, los valores ideológicos.

te/sociedad o arte/ realidad. Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales (26).

García Wehbi se adentra en la ridiculización de las tradiciones y los preceptos que acallan las expresiones disidentes. La voz que se alza contra el patriarcado -comenzando por el gesto formal de presentar un elenco compuesto únicamente por mujeres- busca revisar y poner en primer plano la cuestión de la violencia de género. La misma voluntad crítica se manifiesta en la inclusión de parlamentos y situaciones que subrayan algunos tópicos de la tragedia aún vigentes: las nuevas generaciones son devoradas, fagocitados por sus mayores; las tradiciones conservadoras de lo establecido triunfan por sobre la rebeldía y lo nuevo. Adoptando el punto de vista de los hijos asesinados -que pueden asociarse en esta versión con los desaparecidos de la dictadura, pero también con las minorías y los desclasados sociales- se busca evidenciar las falacias del discurso canónico de la historia. Articulado desde la figura del padre, la Patria, Dios, el poder y el supuesto “sentido común”, el relato oficial tiende a disimular o justificar la crueldad y el despotismo: “Así, el padre le impone al hijo seguir sus huellas para regular sus potencialidades y abortar sus singularidades”, advierte el director, a propósito de esto, en el programa de mano del espectáculo.

La puesta de García Wehbi configura un espacio de cruce de lenguajes y de hibridaciones formales que establecen una mirada paródica y transgresora. Su potencia política no se encuentra entonces únicamente en el nivel semántico de la trama y en sus posicionamientos filosóficos, sino también y especialmente en el plano formal: en la construcción poética, en la organización de los signos escénicos y en la liminalidad.⁶

El mito de *Tiestes* se despliega en un “relato expansivo” (Scolari, 2013, p. 344), a través de diversos medios y soportes, compuesto tanto por los recursos teatrales como por el lenguaje audiovisual y la música electrónica. Se desencadenan de este modo percepciones múltiples, simultáneas y superpuestas que dan cuenta de las nuevas experiencias descentralizadas de comunicación y obligan al espectador a asumir un rol activo.

Su estructura formal esboza la temática del mito, por cuanto se encuentra dividido en dos actos mediados por una intervención musical: *Escila y Caribdis*, nombres que condensan simbólicamente el conflicto principal, al tiempo que aluden a las desventuras de Ulises en *La Odisea* al enfrentarse con esas islas rocosas devenidas en monstruos marinos, que devoran a los viajeros que se aproximan a sus costas.

El primer acto plantea una serie de situaciones que anticipan el surgimiento de la verdadera tragedia, insinuada desde todos los signos escénicos. Una escenografía derruida, sumida en una penumbra tenebrosa -autos abandonados, objetos quemados, mujeres animalizadas, criaturas extraordinarias- configura un

⁶En su estudio sobre la politicidad del “teatro performativo”, Joseph Danan indaga en las estrategias que adopta el teatro ante el debilitamiento del punto de vista político como organizador del hecho artístico, entre las que se refiere particularmente a la liminalidad. a las formas transdisciplinarias del “teatro performativo”, un “teatro de la frontera entre drama y performance” (2021, p. 58).

ambiente apocalíptico que constituye el escenario del juego inocente de los niños que pueblan la escena. Por su parte, el segundo acto se centra en el sanguinario enfrentamiento de los hermanos por el trono.

El despliegue de distintos medios expresivos y dispositivos tecnológicos conectan la trama con nuestro contexto cultural: la estética *gore*, una pantalla de televisión que reproduce la escena central, fragmentos fílmicos, fotos, videos, música en vivo. Si bien inicialmente estos elementos redundan en un clima festivo, dejan en evidencia luego un costado tenebroso, plasmado en un rap estridente cuyo estribillo repite: “No hay mayor muestra de cariño que comerse a sus propios hijos, porque no hay asunto más prolijo que devorarse a todos los hijos”.

Tiene lugar, entonces, un efecto de extrañamiento con respecto al universo trágico, que no hace más que exacerbar el horror del filicidio. Mientras que la tensión y la confrontación entre texto y acciones, entre sonidos e imágenes, desordena aún más el relato clásico y conforma un ámbito escénico hermético y denso. Sin embargo, más allá del desborde de las fronteras y de toda jerarquía posible entre los diversos medios artísticos -música, teatro, literatura, proyecciones, artes visuales, fotografía, medios digitales- cada uno de ellos mantiene su fuerza expresiva. De este modo, todos los lenguajes forman parte esencial del espectáculo constituyendo una verdadera “combinación medial”, en la que están presentes en su propia materialidad y “contribuyen a la constitución y significación de todo el producto en su propia forma específica” (Rajewski, 2005, p. 51)⁷

Las categorías estéticas de un “teatro cruel” que, en evidente alusión a la poética artaudiana, puso en práctica el Periférico de Objetos -creado y dirigido por García Wehbi, Daniel Veronese y Ana Alvarado- deviene finalmente en un “teatro del terror”, como el mismo director lo califica. Si, en el plano estético, la poética de El Periférico se basaba en un trabajo de deshumanización de los actores asimilándolos a los muñecos con los que interactuaban, podríamos decir que este teatro *del terror* exhibe descarnadamente lo siniestro y lo reprimido, generando una atmósfera lúgubre, de una violencia latente pero omnipresente. (Díaz, 2019: 181).

Aunque el concepto de *terror* alude también, como refiere Nicolás Prividera en el programa de mano del espectáculo, a un *teatro social* del terror, a una comunidad en la que muchos “dicen sus líneas prefijadas” (por los mandatos y preceptos imperantes, por el patriarcado y por las tradiciones que perduran aún si conllevan niveles de violencia extremos), pretendiendo acallar las diferencias, silenciar las diversas voces, las “irregularidades” y los gestos de rebeldía.

García Wehbi profundiza en una idea apenas sugerida por Séneca: Tiestes y Atreo son parte de un único entramado fatídico, víctimas y a la vez victimarios de una misma ambición engeguedora. Como observa

⁷Según Irina Rajewski, la cualidad intermedial en estos casos “está determinada por la constelación de medios que constituyen un determinado producto medial, es decir, el resultado o el mismo proceso de combinar al menos dos medios o formas de articulación medial convencionalmente distintos” (2005, p. 52).

el director, estos personajes “funcionan como opuestos complementarios y aparentan no tener ninguna relación, aunque ambos terminan siendo monstruos que se fagocitan a la misma obra y a los espectadores.” (Programa de mano de *Tiestes y Atreo*). A este respecto expresa Prividera:

No hay tanta distancia entre Atreo y Tiestes. Este no encarna el imperativo estoico sino que es parte necesaria del ritual del filicidio, inscripto en su propia historia y genealogía. [...] Si en cualquier contexto resulta fácil identificar a los Atreos, siempre es difícil reconocer (se) un Tiestes, esas figuras grises dispuestas a prohijar víctimas sacrificiales.

Y acaso esos Tiestes, esas “figuras grises” diseminadas en el campo social, comporten una mayor peligrosidad, en tanto su ideología aparece invisibilizada y disimulada, como se deja entrever en la lectura de García Wehbi.

Medea: la ruptura de los mandatos sociales

El mito griego describe a Medea como una mujer bárbara, hechicera, desterrada, sufriente, que no duda en sacrificar a su propia familia (padre, hermano, hijos) en pos de sus intereses personales. Se trata de un personaje complejo y controvertido, con una gran fuerza trágica, que, en constante rebeldía contra los preceptos sociales, toma decisiones extremas. Aunque también se muestra vacilante entre el enamoramiento, el odio y el deseo de venganza, entre el amor maternal y el instinto filicida, entre su rol de heroína y su figura de villana.

Si en la tragedia clásica el hombre es reconocido por la manera en que maneja el poder, la mujer es juzgada por su comportamiento en relación a ese poder. Se espera de ella que, lejos de infringir sus mandatos, adopte una actitud de obediencia, moderación y sentido común. Sin embargo, al igual que Antígona, Medea se aparta del modelo de comportamiento femenino propiciado por el imaginario mítico y épico, transgrediendo no solo las normas del género sino también los esquemas, estereotipos morales y marcos de pensamiento de la cultura de su época (Scodel, 2014, p. 175).

Lo mejor de mi está por llegar, versión libre de Jorge Acebo y Juan Carlos Rivera, con dirección del primero de ellos⁸, es el resultado de una deconstrucción y desacralización del mito, de una lectura contemporánea centrada en la degradación a la que es sometida una mujer en una sociedad organizada y gobernada por hombres. La obra expone, desde nuevos paradigmas históricos y sociales, problemáticas acuciantes en nuestros tiempos: la violencia de género en todas sus formas, los abusos de poder, el condicionamiento de las normas sociales sobre las elecciones individuales y el modo en que una mujer desafía los preceptos ins-

⁸*Lo mejor de mi está por llegar* se estrenó en 2019 en la sala El Arenal, de Buenos Aires. Dramaturgia: Jorge Acebo y Juan Carlos Rivera. Actriz: Florencia Galiñanes. Composición musical y música en vivo: Maximiliano Pugliese. Cámara en vivo: Nicolás Conditto. Realización audiovisual: Nicolás Teté y Fernando Fernández Ferreira. Iluminación: Paula Fraga. Dirección: Jorge Acebo. La obra fue declarada de interés social y cultural por la Confederación Parlamentaria de las Américas- Red de Mujeres Parlamentarias de las Américas y contó con el apoyo de «Mujeres sin miedo» y «Juntas y a la izquierda».

tituidos para asumir su propia identidad.

Medea nació y transitó los primeros años de su vida en La Limpia, un pueblo rural de Bragado, provincia de Buenos Aires, un territorio olvidado, que parece haberse detenido en el tiempo. El contexto en el que se desarrolla la trama acentúa su situación trágica: desamparada y repudiada por su entorno, alejada de sus hijos y de su padre, aislada en su pueblo, en su propio hogar, y luego en la clínica psiquiátrica en que es recluida.

La historia representa el pasaje desde una infancia feliz, entre las plantaciones de amapolas y las tareas del campo, al mundo sombrío en el que transcurre su adolescencia y su adultez. En una fiesta realizada en una ciudad cercana, conoce al prestigioso Doctor Jasón y, como todas las jóvenes del pueblo, se enamora de él. La protagonista expone en primera persona los hechos más significativos de su vida en una narración que va incrementando su dramaticidad: la muerte de su madre durante el parto, el vínculo afectivo que la une a su padre, los juegos de la niñez, su matrimonio con Jasón, su primer embarazo fruto de la violencia de su marido, su maternidad y la relación con sus hijos.

A diferencia del personaje eurípideano, que da muestras de una constante tensión entre el odio, los celos y los resabios de un amor que parece no haberse extinguido del todo, el enamoramiento de la Medea de Bragado se acaba prontamente, ante los primeros maltratos de Jasón, dando lugar a una profunda frustración e impotencia. Los agravios, los engaños y el desprecio que debe tolerar diluyen el conflicto de los celos y el dolor que el personaje trágico experimenta cuando su marido la abandona por la hija de Creonte. En esta versión, la intriga se centra justamente en la escalada de violencia que su marido ejerce sobre ella, referida por momentos en todos sus detalles o bien apenas sugerida por una Medea ultrajada, humillada, despojada de todo, incluso de su dignidad. Sus problemáticas provienen de la vida cotidiana y su devenir dramático aparece desmitificado en tanto los conflictos entre hombres y dioses aparecen eclipsados por los dilemas psicológicos que condicionan las relaciones interpersonales.

Si el hombre, en este caso un afamado médico de pueblo, representa en un comienzo la idea de racionalidad y honorabilidad, y Medea arrastra en su nombre la carga mítica de la mujer bárbara, se asiste luego a un proceso de degradación del personaje masculino. Sus propias acciones y sus palabras no hacen más que dejar al descubierto sus despiadadas estrategias de dominación.

La obra cuestiona la idea de una víctima considerada como un ser pasivo, que no logra comprender lo trágico de su situación. Si bien Medea parece asumir los preceptos sociales, su determinación y su coraje no sucumben ni siquiera en los peores momentos. Finalmente, desafiando los estereotipos culturales y los roles impuestos según las diferencias genéricas, la protagonista de *Lo mejor de mí está por llegar* se atreve a enfrentar a Jasón: “Le sostuve la mirada y a partir de ahí todo cambió”. En este punto resulta evidente que su discurso se dirige también al espectador, sobre quien hace recaer la incómoda responsabilidad de ver,

de saber, y a quien se advierte acerca del rol que desempeña cada uno en la perpetuación de las conductas de sometimiento. Pero interpela además a otras víctimas, invitándolas a tomar la palabra, a rebelarse, a adueñarse de su poder.

Por otro lado, mientras en la tragedia griega Medea se convierte en filicida con el único propósito de vengarse de su marido, en la lectura de Acebo la muerte de sus hijos adquiere la entidad de un acto redentor, aun cuando constituya un inmenso dolor para ella. Se deja en claro, de tal forma, que esa liberación implica, no únicamente resguardarse a sí misma de un marido abusador y golpeador sino también liberar a los niños de una vida condenada al sufrimiento en una sociedad extremadamente conservadora. El crimen emerge entonces como el resultado de la violencia que Jasón mismo provocó, como un acto que Medea ejecuta en tanto reacción inevitable a la injusticia que padeció y que no puede hacer más que reproducir.

Ligada al naturalismo en lo actoral y a una dimensión intermedial en lo que respecta a la escenificación, la puesta reúne una serie de “acciones performativas” que reelaboran procedimientos artísticos provenientes de diversas artes en un marco teatral (Diéguez, 113) y que convergen en la mostración del proceso constructivo, de los artificios y las convenciones escénicas, generando la idea de una obra que se construye delante del espectador.

El universo escénico articula de distintas maneras lo antiguo -el mito y la narración oral- con lo moderno, representado por el registro audiovisual y la utilización de la voz en *off* de la protagonista. Es precisamente el recurso de la voz en *off*, disociado de su cuerpo y de sus movimientos, tanto como los planos cinematográficos que irrumpen súbitamente, los elementos que fragmentan la integridad del universo teatral y contribuyen a la desmitificación y a la consiguiente humanización de los personajes. Señala, a propósito de esto, Diana de Paco Serrano (2003, p. 17):

Si, por una parte, el hecho de que el mito tenga existencia propia como símbolo fuera del contexto de una historia particular es lo que le aporta ese carácter universal, por otra, paradójicamente, el alejamiento que se produce fuera del entorno de la mitología en que éste se inserta produciría la desmitificación [...].

De este modo, mientras la imagen de sus hijos, proyectada en la pared del fondo de la sala, y los primeros planos de la actriz registrados con una cámara en mano acentúan la dramaticidad del relato e intensifican la percepción emotiva, la filmación de los paisajes idílicos de su infancia abren nuevos universos ficcionales que operan como contrapunto de lo trágico. Los videos y recursos cinematográficos desempeñan, además, una función concreta: situar temporalmente al espectador y dar cuenta del paso del tiempo en la vida de la protagonista y en el contexto sociohistórico argentino.

En este sentido, el texto y su escenificación se muestran en total consonancia con las coyunturas sociopolíticas que atraviesan la vida de la protagonista: en primer lugar, el pueblo de su infancia, devenido en un ámbito agobiante, sin escapatoria, en la realidad de un país sumido en las prácticas autoritarias y

represivas del terrorismo de Estado. Luego, en un contexto social de concientización y visibilización de la lucha y la emancipación de las mujeres contra los mandatos patriarcales.

A modo de conclusión

Las relecturas de los mitos de Electra, Tiestes y Medea a las que nos referimos aquí, dejan entrever nuevas significaciones vinculadas con nuestra sociedad: las desigualdades y la violencia de género, los abusos de poder, el deterioro de las instituciones sociales, la degradación de la comunicación social y los costados más oscuros de la cultura de consumo.

Si acordamos con Geoffrey S. Kirk cuando afirma que los mitos “no son uniformes, lógicos ni internamente consistentes; son multiformes, imaginativos y libres en sus detalles”, y permiten, con sus áreas de ambigüedad, examinar problemáticas actuales a través de una situación mítica tradicional⁹ (1992, p. 24), será posible comprender que la enorme variedad de relatos y estrategias compositivas con que se los aborda confluyan en un proceso de “desmitificación”.

En los casos a los que aludimos, los elementos que propician la desmitificación y la humanización de los personajes son, por un lado, su anclaje en el contexto argentino, que desliza el mito por el tamiz de las coyunturas locales y, por otro, la transgresión de las convenciones de la tragedia clásica a partir de la inclusión de diversos medios artísticos y audiovisuales que sumen al mito en nuestra contemporaneidad.

Los diversos lenguajes expresivos generan un impacto que refuerza la dimensión sensorial y material del teatro, complementando el lenguaje escénico o bien funcionando como contrapunto. El placer estético del espectador radica entonces en su capacidad de situarse en ese mundo y en dejarse “atravesar” por la dimensión física, sensorial y concreta de la escena.

⁹Sostiene Kirk, a propósito de esto, que los mitos son alusivos por naturaleza y su modo de referencia es tangencial, por lo cual “no pretenden ser algo completo, acabado” (1992, p. 12).

Bibliografía

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Danan, J. (2021). *Politicidad del teatro performativo*. Artes del Sur, Buenos Aires.
- Diéguez, I. (2014). I. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, Paso de Gato, México.
- Díaz, S. (2019). Lecturas políticas y situadas: el mito clásico en la escena argentina actual”, en M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Bilaro, M. de F. Sousa (Coord.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Universidad de Coimbra, 177- 189.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro Laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Atuel, Buenos Aires.
- Gil, L. (1979). “Estudio Preliminar”, en Sófocles, *Antígona. Edipo Rey. Electra*. Guadarrama, Madrid, 5-25.
- Hualde Pascual, P. (2012). “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”. Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos, 22, 185–222.
- Kirk, G.S. (1992 [1974]). *La naturaleza de los mitos griegos*, Argos Vergara, Barcelona.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona.
- Lehmann, H.- T. (2013). *Teatro posdramático*, Paso de Gato, México.
- Muscari, J. M. (2009). “Electra Shock. Tragedia, show y alto voltaje”, en J. Dubatti (Dir.), *Teatro*, Colihue, Buenos Aires.
- Paco Serrano, D. (2003): *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Universidad de Murcia.
- Rajewsky, Irina O. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* (6), 43–64.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona Deusto.
- Scodel, R., (2014). *La tragedia griega. Una introducción*, Fondo de Cultura Económica, México.