

De la antigua Grecia a la actual Costa Rica: *Medea* de Alexandra Latishev

Por Lía Noguera*

*Al tanto o no de sus puntos de vista, las madres de varias generaciones
se modernizan o se aceptan anacrónicas por rechazar
o imitar a sus correspondientes en la pantalla,
bañadas en lágrimas y reproches mudos.
De seguro, la primera mamá moderna no tuvo hijos.
(Carlos Monsiváis, Misógino feminista)*

La productividad del intertexto trágico, tanto en el teatro como en el cine, es innegable. Las formas en las que diferentes dramaturgos y cineastas se han apropiado de la textualidad helénica produciendo nuevas texturas significantes y arrojando así otras maneras de ver los conflictos originarios presentes en tal mitología con el fin de actualizarlas y hacerlas hablar de nuestras propias cotidianidades y de nuestras propias coyunturas políticas y sociales es otro hecho que tampoco es cuestionado. Porque el ideario helénico ha seducido a lo largo de la historia y ha provocado nuevas escrituras que permiten entrever un horizonte diferente, a la vez que contemporáneo, sobre nuestras propias configuraciones intelectuales, generando así un modo de identificación entre esos sujetos trágicos, en el caso de la tragedia ática, que permiten rehistorizar nuestro pasado y pensar nuestro presente. Porque, y tal como lo señala Bauzá (2002: 312): “La tragedia griega nos advierte que la sociedad no es un *habeas* homogéneo del que todos participan de manera armoniosa [...] es una suerte de revés de la trama del orden social, toda vez que pone de manifiesto las tensiones –muchas veces agónicas– que subyacen en el interior de esa urdiembre cívica.”

Ahora bien, si el teatro griego erigió sus conflictos en torno a la oposición entre hombres y dioses y la tragedia renacentista y moderna los cimentó en el interior mismo de los sujetos, encontramos que un texto como *Medea* se encabalga

entre estas dos conflictividades. Por tal motivo, nos interesa volver sobre los pasos de esta mujer pero, sobre todo, a partir del modo en el cual su conflicto es retomado y resignificado por el cine contemporáneo latinoamericano a partir de una Medea costarricense, filmada durante 2016 y estrenada en el año 2017 por Alexandra Latishev. Con este filme titulado *Medea*, su primer largometraje, ella continuó representando a mujeres que escapan al estereotipo de la clase media acomodada de ese país, tal como lo hizo en sus dos cortos anteriores: *L'enfant fatale* y *Sin aviso*, a fin de reflexionar sobre el lugar de decisión de la mujer y la maternidad en la actualidad. De esta manera, la directora costarricense nos presenta una lejana Medea de Eurípides, que sólo hacia el final del filme podremos identificar con su antecesora trágica. A diferencia de Medea la hechicera, María José, la protagonista del filme, es una joven universitaria, jugadora de rugby, hija de unos padres distantes de la clase media alta de San José, amiga de Carlos, con quien comparte fiestas, salidas, drogas y alcohol, y que un día se encuentra con Javier, con quien inicia una relación supuestamente "amorosa". Sin embargo, y ante esta normalidad, María José y la cámara de Latishev (a modo de metáfora para no mostrar lo que una sociedad no quiere ver) esconden un secreto: el avanzado embarazo de esta mujer. En este ocultamiento que juegan la protagonista y la cineasta se concentra la crítica social que la directora propone. Porque, y tal como lo afirma Latishev en la entrevista realizada por Andrés Rodríguez (2017): "En Costa Rica el entorno político está bastante polarizado, existen grupos fundamentalistas religiosos que están en este momento luchando en contra de la educación sexual en los colegios, el matrimonio entre personas del mismo sexo y el aborto pues ni se diga. Creo que es mi pequeño aporte en reacción a un momento histórico que estoy viviendo".

Ahora bien, sin respetar las tres unidades trágicas y los procedimientos de anagnórisis y metabolé, el filme conserva de su intertexto trágico la idea de viaje y cambios que experimenta Medea en cada nueva geografía (de Yolcos a Corintios, de princesa e hija, a extranjera, madre, esposa y asesina) pero

proponiendo una resignificación de los espacios. El filme se articula a partir de micro viajes que la protagonista realiza por un recortado espacio de la capital de Costa Rica, San José, en los cuales se incluyen, por un lado, los espacios cerrados: la casa familiar, la de su novio, la de los amigos del padre, el vestuario de la cancha de rugby, el salón de una fiesta de casamiento; por otro lado, los espacios abiertos: los pasillos de la universidad, el afuera de un boliche, la cancha de rugby, el exterior de la casa de María José, estaciones de ómnibus, el parque en donde se desarrolla una fiesta de casamiento, una plaza y, por último, el centro de San José. Consideramos que si en los espacios cerrados María José es ignorada, una especie de fantasma que se desliza entre cosas y personas; en los espacios abiertos ella se vuelve cuerpo percibido y alcanza su liberación. Sin embargo, un solo espacio cerrado es aquel que nos permitirá conocer en profundidad a María José, su baño y su espejo en el cual se refleja, a través de planos medios y americanos, el incipiente embarazo de la protagonista y su desenlace: el infanticidio, al cual accedemos mediante un plano medio que muestra el rostro sufriente de la protagonista y que se acentúa con sus gemidos y llantos ante tanto dolor de parto en el inodoro de ese baño. Cabe destacar la acertada y precisa actuación de la protagonista, Liliana Biamonte que, respondiendo a la idea de negación del cuerpo como lugar de dominio del otro en sociedades patriarcales, se impone mediante los silencios y la relegación del gesto a fin de provocar su extrañamiento. Asimismo, nos presenta un cuerpo rígido, que pareciera querer investir a quien se le cruce, que evita el desparpajo y acentúa su planificación, descartando la afectación, en los traslados que realiza.

Por último, y retomando la idea de vertebración de ese único espacio privado por excelencia, el baño, con los recorridos que señalamos previamente, encontramos que en ese peregrinaje María José deviene en no madre (o en la madre moderna que no tuvo hijos, como señala Monsiváis en nuestro epígrafe), y en ese oxímoron consolida su identidad, adquiere la soberanía sobre su cuerpo y se opone a los paradigmas sociales conservadores. Nuevamente en

ese espacio, y casi hacia el final del film, la escena de María José bañándose, y luego de haberse rapado el pelo, clausura el relato sobre la no maternidad a través de una imagen afección, que acompañada de los colores fríos y por momentos en blanco y negro que caracterizan al film, sintetiza la propuesta estética e ideológica de Latishev (2017): “pues evita recurrir a elementos como el guion, por ejemplo, como principal medio para manifestar el encarcelamiento psicológico al que se somete el personaje.” En el final, María José se lanza al espacio de la ciudad, dejando atrás aquello que no se desea y ganado su cuerpo y su deseo como patrimonios innegociables.



De esta manera, y sólo dejando el nombre de la heroína trágica, Medea, como símbolo de libertad y ya no como el de mujer asesina, el universo de este film se propone como un grito desesperado ante un entorno social y político que silencia a la mujer y desoye el reclamo que atraviesa a gran parte de las sociedades latinoamericanas en la actualidad y que se puede sintetizar con el

lema: “Educación sexual para decidir, Anticonceptivos para no abortar y Aborto legal para no morir”. Y que esperamos que más temprano que tarde, sea ley.

Bibliografía

Bauza, Hugo (2004). “A propósito de Antígona” en O. Pelletieri (comp). *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Eurípides (2004). *Medea*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Rinsesi, Eduardo (2015). “Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres” en *Revista Anacronismo e Irrupción*, volume 5, número 8, mayo-noviembre.

Rodríguez, Andrés (2017). “Medea, una mirada crítica a la Costa Rica ultraconservadora” en *El país*, 17 de febrero. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/02/16/actualidad/1518739330_073430.html.

* Lía Noguera es Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas, doctora en Historia y Teoría de la Artes y licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha realizado la Maestría en Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano (UBA) y es especialista en teatro argentino del siglo XIX. Es investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Es docente de la Universidad Nacional de las Artes y de la Universidad de Buenos Aires. Dicta seminarios de posgrados en las maestrías de Dramaturgia (UNA) y de Estudios en Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano (UBA). Publicó numerosos artículos en diversas revistas científicas y los libros: *Escenas federales. Antología de teatro de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2015) y *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)* (Buenos Aires: EUDEBA, 2017).
E-mail: lianoguera@yahoo.com.ar