

## DE LA *MEDEA* DE EURÍPIDES A LA DE FRANCA RAME Y DARIO FO: LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL CONTEXTO HISTÓRICO ITALIANO DE FINES DE LOS '70

**Laura Martín**

Universidad Nacional de Cuyo

En el presente estudio, realizaremos una comparación entre dos textos literarios que llevan como título *Medea*, uno es la tragedia de Eurípides y el otro, un monólogo de Franca Rame y Dario Fo.

Abordaremos este análisis desde la noción de “transtextualidad” planteada por Gérard Genette en su libro *Palimpsestos*. El autor allí propone cinco tipos de relaciones entre textos que enumera “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989: 10). Menciona en primer lugar la “intertextualidad”, un concepto que ya había introducido Julia Kristeva, y la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). En segundo lugar, la “paratextualidad”, que es la relación que el texto mantiene con el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.” (11). En tercer lugar, la “metatextualidad”, que “es la relación (...) que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). En cuarto lugar, la noción de “hipertextualidad”, de la que se va a ocupar puntualmente en su libro y a la cual define como “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (14). Por último, la “architextualidad”, que “se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una

mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica” (13). Sin embargo, más adelante aclara que estos cinco tipos de transtextualidad no deben considerarse como "clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (17).

En este estudio, analizaremos de qué manera el texto de Franca Rame y Dario Fo (hipertexto) se relaciona con el de Eurípides (hipotexto), cuáles son las variantes que presentan y de qué forma el texto B actualiza aquel texto anterior en relación al contexto histórico y a la ideología política de los autores.

### **La *Medea* de Eurípides**

Eurípides compuso su obra en el 431 a.n.e. y la representó en el Certamen Euforión, donde obtuvo el tercer premio. En ella, retoma una antigua historia narrada en diversos poemas épicos, que cuenta las aventuras de Jasón y los argonautas para obtener el vello cino de oro, y la ayuda brindada a estos por Medea.

Se trata de una tragedia, que coincide con la definición que Aristóteles expone de ella en la *Poética*:

Reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza. (Aristóteles, 1946: 9)

El autor coloca como protagonista de su obra a Medea y se centra en el momento en que Jasón la abandona para casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, lugar al que habían llegado huyendo de Yolcos, tras haber matado a Pelias. Jasón, seducido por el poder, deja a su esposa para contraer un nuevo matrimonio y

concebir nuevos hijos para que los propios, según él, "siendo hermanos de reyes, tuvieran la protección debida" (Eurípides, 2006: 79). Sin embargo, el rey exige a Medea que abandone la ciudad junto a sus pequeños hijos.

CREÓN.- A ti, mujer tétrica, a ti esposa enloquecida, a ti hablo. Medea: sal de esta tierra, vete lejos, llévate a tus hijos. Y cuanto más pronto, mejor. Estoy aquí para intimarte esta orden, pero no entraré a la casa real antes que tú hayas cumplido mi mandato. Tengo que verte salir de los dominios de este reino.

MEDEA.- ¡Ah, muerta soy. Se cumple mi destino. Se han quitado la venda los que me aborrecen...! ¿Qué refugio me queda? Pero, oh Creón, dime: ¿Qué delito cometo, para que así me expulses? (Eurípides, 2006: 72)

Medea, perturbada por el dolor, enceguecida por la situación y presa de ira, planea una venganza. Jasón pagará a un precio muy alto su traición. Ella le quitará toda posibilidad de felicidad futura: matará a su joven prometida y con esa muerte lo privará del acceso al trono, y lo dejará sin descendencia; al matar a sus hijos lo empuja a la soledad completa, a una tristeza sin límites que lo acompañará hasta el final de sus días.

Medea ama sin medida, es capaz de dejar todo para unirse al hombre que le promete fidelidad: traiciona a su progenitor, mata a su hermano, huye de su tierra, induce a unas hijas al asesinato del padre; todo con el fin de tener el amor de su compañero. Pero, de la misma manera, odia. Es una mujer absolutamente apasionada y, sus pasiones son tan extremas, que todo lo lleva al límite. No puede controlar sus sentimientos y, abandonada por la razón, actúa como por instinto.

MEDEA.- ¡Cuánto decir pudiera a tus palabras! Pero, bien sabe Zeus, el padre universal, lo que por ti hice y

cómo tú me has pagado. No era posible que tú y tu consorte - esa por quien me dejas - disfrutaran de dicha, con irrisión de mí.

No era posible que Creón, tampoco, el que te dio a la hija y a mí me desterraba, quedara sin castigo. Y ahora, di cuanto quieras: llámame leona, llámame Escila del Tirreno... ¡yo di a tu corazón golpe por golpe! (Eurípides, 2006: 94).

El autor va preparando al lector hacia el desenlace funesto, va guiando a la protagonista en un *in crescendo* fatal. El resto de los personajes, siete en total, y el coro de mujeres intentan persuadir a Medea para que cambie de postura, para que no concrete su implacable decisión. Sin embargo, ella llevará a cabo sus deseos hasta las últimas consecuencias, justificando su accionar en el error cometido por Jasón.

El lenguaje utilizado por los personajes posee gran fuerza dramática, la belleza expresiva de sus parlamentos hace aún más atractiva la trama. Los diálogos son intensas discusiones cargadas de pasión, de furia y de tormento:

MEDEA.- (...) En cuanto a ti [Jasón], justo es que perezcas con desastrosa muerte relativa a tu maldad. Una astilla de la nave Argo herirá tu cabeza. ¡Ese sea el fin de tus nefandas bodas!

JASÓN.- ¡La Erina vengadora de tus hijos y la Justicia tu vida destruyan!

MEDEA.- ¿Hay dios que te oiga? ¿Hay funesto numen, a ti perjuro, huésped sin recato?

JASÓN.- ¡Fuera, maldita, verdugo de tus hijos!

MEDEA.- Entra a tu casa. sepulta a tu esposa.

JASÓN.- Voy allá. mas sin hijos. ¡mis dos hijos!

MEDEA.- Aún no has llorado lo que es justo. ¡Espera la vejez!

JASÓN.- ¡Amadísimos hijos!

MEDEA.- ¡Fueron para su madre, no para ti!

JASÓN.- ¿Por eso los mataste?

MEDEA.- ¡Para hacerte infeliz! (Eurípides, 2006: 95)

La intervención del coro de mujeres puede sentirse como una música armoniosa y sollozante que acompaña a la protagonista en su angustia. Sus palabras son abrazos protectores que cobijan la desolación de esta mujer. Sus cantos sugieren un ritmo acompasado de intervenciones breves pero certeras.

Si bien es una obra antigua, compuesta hace más de dos mil años, presenta un tema de gran vigencia en distintas épocas, por lo que innumerables autores la han retomado y actualizado. Séneca, Corneille, Lope de Vega, Jeffers, Anouilh y Rame-Fo, entre otros, llevaron a escena este personaje.

Las palabras que Eurípides coloca en boca de la protagonista son relevantes aún hoy, sus planteos sobre la condición social de la mujer siguen siendo pertinentes en la actualidad y, por esta razón, ha sido reelaborada una y otra vez:

MEDEA.- (...) De cuantos seres tienen alma y pensamiento somos las mujeres los más desdichados. Primero hay que gastar grandes caudales por lograr un marido. Ya lo tenemos. Hay que hacer de él un déspota de nuestro cuerpo. De los males quizá el mal más duro. Y el punto más difícil: ¿será bueno o malo? No se concede a las mujeres repudiar al esposo, ni desatar el vínculo nupcial. Y vengamos a las novedades de ahora. Es preciso ser adivino para saber, sin que nadie nos lo haya enseñado, cómo ha de tratarse al que comparte nuestro lecho. Bien puede ajustarse a nuestra manera de ser: es la dicha de las dichas. Llevará el yugo conyugal de buen grado. Pero, si no. ¡mejor la muerte! Cuando un varón se hastía de la vida hogareña, se sale fuera a disipar su enfado. Va con algún amigo, va

con sus camaradas. Y, ¿nosotras qué? ¡Un solo ser hay en quien tenemos que poner los ojos!

Sí, lo sé. Dicen que nosotras pasamos la vida segura en el hogar, sin pena, sin peligro... y ellos, van a la guerra, combaten con la muerte a la vista. ¡Mal piensan! ¡Tres veces en el frente de batalla, y no parir un hijo! (Eurípides, 2006: 71-72).

### **La Medea de Franca Rame y Dario Fo**

La obra forma parte del espectáculo teatral *Tutta casa, letto e chiesa* que se estrenó en 1977; en ese entonces, contaba con cinco cuadros: *El despertar, Una mujer sola, La madre bohemia, Tenemos todas la misma historia y Medea*. Los cuatro primeros tienen tratamiento de farsa, son de gran comicidad, y analizan el entorno familiar y laboral de la mujer de su época. El último, del que nos ocuparemos ahora, es una adaptación de la homónima obra de Eurípides en dialecto del centro sud, utilizando el *grammelof*, un recurso propio de la *Commedia dell'arte*, al que ya había recurrido Fo en otras ocasiones.

La obra es un monólogo<sup>6 7</sup> que la actriz utilizaba como cierre del espectáculo. En él se muestra una Medea popular que retoma la tragedia clásica de Eurípides pero que presenta singulares cambios.

Mientras que en el texto de Eurípides podríamos decir que —parafraseando a Marx— Medea ha asumido solo conciencia *en sí* de su situación de opresión, es decir, que ella solamente ha reconocido su condición de subalteridad y su acción no representa más que una venganza hacia su marido; en la *Medea* de Rame y Fo, la protagonista ha alcanzado un grado superior de conciencia (conciencia *en* pero también *para sí*), ya que no solo es consciente de su

<sup>6</sup> Lenguaje onomatopéyico utilizado por los cómicos de la Comedia del Arte.

<sup>7</sup> Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* define al monólogo como: “Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (soliloquio). El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conflictual y dialógico” (p. 319).

realidad, sino que actúa para transformarla. A través de la acción concreta de matar a sus hijos, podemos interpretar que el verdadero objetivo del personaje es dar muerte simbólica al patriarcado y, con él, al mandato de maternidad como única posibilidad de realización de la mujer. Ella busca liberarse del yugo que la mantiene presa, intenta escapar al dominio absoluto del hombre y construir un proyecto autónomo.

MEDEA.- Desgraziate che altro non siete! Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo é d'averve ben allevate alia soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate! (...) Ma, migliore é, esser recordata come bestia ferroce, che dementecata come cavra mansueta. che se pole mungere. e tosare, e desprezzare, e poi venderé al mercato senza che de bocca soa n'esca un figlioli!<sup>8</sup> (Fo-Rame, 1989: pos. 1000-1010).

Es un monólogo netamente feminista, a través del cual los autores hacen manifiesta su postura política frente a la situación de la mujer de la Italia de su época. Como ya dijimos, el sentido original se ha desplazado: esta es una mujer que ha tomado conciencia de su situación de opresión y que con total lucidez quiere liberarse y comenzar una nueva vida.

MEDEA.- No, che nun disraggiono sorelle... penzato e repenzato e poi discacciato agg'io 'sto penzamento.

<sup>8</sup> “¡Desgraciadas, que otra cosa no son! Ahora veo con claridad, mujeres mías. Lo que mejor ha hecho el hombre, para su beneficio, es habernos instruido bien en su propia doctrina. ¡A la escuela las ha enviado, ustedes repiten la lección y quedan contentas, de rodillas están, no se rebelan! (...) Pero, mejor es ser recordada como bestia feroz que olvidada como cabra mansa, que se puede ordeñar y esquilarse y despedazar y después vender en el mercado sin que de su boca salga un hijo” (La traducción es mía).

(...)

Ma l'ommo non l'é gimmai traditore, se scambia donna!  
E donna, abbisogna che se contenta d'essere matre,  
che é già gran premio! (...) E penzavo che 'sta gabbia  
derentro la quale ci avvete imprigionato, con aMigati,  
incatenati al collo li figlioli (...)... penzavo fosse lo peggio  
recatto de codestra vostra infame società d'ommi.

Necessità é, che 'sti figlioli a mia abbino a moriré perché  
tu, Giasone, e tue leggi infami abbiate a schiattare!<sup>9</sup>  
(Fo-Rame, 1989: pos. 1010-1034-1039).

Desde la teoría de Genette, esta obra es el hipertexto de aquel texto anterior compuesto en Grecia; la relación paratextual dada desde el título las vincula inmediatamente. Durante las funciones, antes de comenzar con este momento del espectáculo, la actriz anticipaba que este último monólogo era totalmente diferente a los anteriores; que en él se retomaba la obra del dramaturgo griego pero con una motivación diferente. Narraba el argumento de aquella obra y comenzaba a representar esta nueva.

La relación entre ambos textos es una relación pragmática que implica una nueva lectura, una nueva interpretación y la generación de un nuevo sentido. En este nuevo texto, los autores han retomado la figura mitológica de Medea pero la han traído a un nuevo contexto. Si bien la historia transcurre también en Corintos, era perfectamente posible, para el espectador, identificar esta ciudad con la de la época en la que los movimientos feministas están en plena eclosión.

<sup>9</sup> “No, que no desvarío, hermanas. He pensado y vuelto a pensar y luego he alejado de mí este pensamiento. (...) ¡Pero, el hombre no será jamás traidor, si cambia de mujer! ¡Y para la mujer, necesario es que se conforme con ser madre, que es ya un gran premio! Y pensaba que esta jaula dentro de la que nos han puesto prisioneras, con cadenas, amarrándonos al cuello los hijos. pensaba, fuese el peor chantaje de esta infame sociedad de hombres. Es necesario que estos hijos míos mueran, para que tú, Jasón, y tus leyes infames mueran” (La traducción es mía).



En Italia, la emergencia del movimiento de liberación de las mujeres se presenta públicamente en tanto grupo diferente de las organizaciones políticas mixtas en 1970. (...) Procede tanto de la difusión de artículos de mujeres intelectuales y periodistas críticas, desde una perspectiva de izquierdas, con el Partido Comunista Italiano, como de un contexto más amplio donde la cuestión femenina es omnipresente en el discurso político sobre la modernización de la sociedad. (...)

El movimiento italiano, cuya capacidad espectacular para movilizar a las mujeres en las manifestaciones de masas de las principales ciudades italianas suele citarse como ejemplo, se caracteriza por la confluencia de una práctica teórica importante y un compromiso práctico igualmente marcado, por la confluencia de las capas intelectuales y el movimiento obrero. Las feministas son el testimonio más amplio de la afinidad y la colaboración efectiva entre intelectuales de izquierda y organizaciones sindicales. (Fougeyrollas-Schwebel, 2010: 709-710)

Esta Medea también vive en una sociedad en la que los deberes conyugales, las labores domésticas y la maternidad son los roles sociales destinados a la mujer; y, como tales, representan un deber-ser para su misma condición de mujer. Ella debería resignarse al abandono por parte de su marido y seguir siendo una madre dedicada y generosa; sin embargo, comprende que el ser madre no es lo que le da sentido a su vida, por lo que decide matar a sus hijos para que pueda nacer una nueva mujer. Dice: "I figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per

questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!”<sup>10</sup>  
(Fo-Rame, 1989: pos. 966).

Ya Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* de 1949 había sostenido que:

[...] la inferioridad de la mujer procedía originariamente de que, en principio, se ha limitado a repetir la vida, mientras el hombre inventaba razones para vivir, más esenciales a sus ojos que la pura ficción de la existencia; encerrar a la mujer en la maternidad sería perpetuar esa situación.

Hoy reclama ella participar en el movimiento a través del cual la Humanidad intenta sin cesar justificarse superándose; no puede consentir en dar la vida más que en el caso de que la vida tenga un sentido; no podría ser madre sin tratar de representar un papel en la vida económica, política y social. No es lo mismo engendrar carne de cañón, esclavos o víctimas que engendrar hombres libres. En una sociedad convenientemente organizada, en la que el niño fuese tomado en gran parte a su cargo por la colectividad y la madre fuese cuidada y ayudada, la maternidad no sería inconciliable en absoluto con el trabajo femenino (De Beauvoir, 2008: 511).

El texto, como se proponían sus autores, incide en el contexto sociocultural de la Italia de los años setenta; pretende llegar a un público masivo con un mensaje claro y contundente, y articular las demandas feministas en boga. A través de él, sus autores manifiestan su compromiso social y hacen evidente su postura ante la situación de opresión que vivía la mujer en aquel entonces.

Con todo, podemos afirmar que entre ambas obras

<sup>10</sup> “Los hijos son como el yugo de madera dura de la vaca, que ustedes, hombres, nos ponen al cuello para mantenemos abajo, mansas, para mejor podernos ordeñar, para mejor podernos montar. ¡Por esto los mato, para que pueda nacer un mujer nueva!” (La traducción es mía).

literarias se da una clara relación hipertextual; la obra B -la de Franca Rame y Dario Fo- deriva de forma total y declarada de la obra A -la *Medea* de Eurípides- con singulares cambios. Rame-Fo reelaboran la tragedia clásica pero con fines bien diversos: lejos de presentar a una Medea obcecada por sus pasiones irrefrenables, que a pesar de ser consciente de su situación solo busca venganza; muestran a una mujer que ha tomado plena conciencia de su realidad, una mujer que entiende que esos deberes que tiene que cumplir son imposiciones de una sociedad machista que pretende tenerla subyugada impidiéndole realizarse como persona, y que, en consecuencia, decide acabar con todo, eliminar todo vestigio de su vida pasada para que pueda nacer una mujer nueva.

**Bibliografía**

- Aristóteles (1946). *Poética*. México, Universidad Autónoma de México.
- De Beauvoir, Simone (2008). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Eurípides (2006). *Las diecinueve tragedias*. México, Editorial Porrúa.
- Fo, Dario (2006). *Teatro*. Traducción: Carla Matteini. La Habana, Ediciones Alarcos.
- Fo, Dario. & Rame, Franca (1989). *Le commedie di Dario Fo*. Venticinque monologhi per una donna. Torino, Einaudi (Libro electrónico).
- Fougeyrollas.Schebel, Dominique (2010). "El feminismo en la década de los setenta". En: *Enciclopedia histórica y política de las mujeres*. Europa y América. Madrid, Ediciones Akal.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Traducción: Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Rame, Franca y Fo, Dario (1990). *Ocho monólogos*. Madrid, Ediciones Jucar (Libro electrónico).
- (2007). *Una vita alla improvisa*. Parma, Ugo Guanda Editore (Libro electrónico).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). "¿Puede hablar el subalterno?" En: *Revista Colombiana de Antropología*. Volumen 39, Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.