

## **MEDEA O EL DESORDEN EN *MEDEA REDUX* DE NEIL LABUTE**

**Alicia Morales Ortiz**

Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Filología Clásica.  
Murcia. España

[amorales@um.es](mailto:amorales@um.es)

<https://orcid.org/0000-0003-3480-3568>

## **MEDEA OR THE DISORDEN IN NEIL LABUTE'S *MEDEA REDUX***

Fecha de recepción: 30.07.2020 / Fecha de aceptación: 18.02.2021

*Tonos Digital*, 40, 2021 (I)

### **RESUMEN:**

En el marco de las investigaciones sobre la recepción de Medea en la literatura y las artes, el presente artículo presenta un estudio de la obra teatral *Medea Redux*, reescritura de la *Medea* de Eurípides del controvertido dramaturgo norteamericano Neil Labute (1999). Mediante un análisis comparativo entre los textos de ambos autores se estudian los procedimientos mediante los cuales Labute se "apropia" del *mythos* antiguo, para concluir sobre qué aspectos interesan al dramaturgo contemporáneo y en qué ámbitos innova, tanto en lo que se refiere a la propia narración del relato mítico y a la caracterización de los personajes, como a la eliminación o conservación de ciertos aspectos formales presentes en la tragedia antigua. Igualmente se establece una conexión entre el teatro de Labute -en *Medea Redux* pero también en *Helter Skelter*, pieza de 2008 inspirada igualmente en Medea- y el trasfondo moral de la tragedia eurípidea.

**Palabras clave:** Medea; Neil Labute; Eurípides; Tragedia griega; Recepción clásica

### **ABSTRACT:**

Within the research on reception of Medea in Literature and Art, this paper studies the play *Medea Redux*, a recreation of Euripides' *Medea* by the controversial American playwright Neil Labute (1999). Through a comparative analysis between Labute's and Euripides' texts, the procedures followed by Labute to 'appropriate' the ancient *mythos* are studied, in order to conclude on the aspects that interest the modern author and on the areas in which he innovates. This is done both in terms of the mythical story itself and the characters, and in terms of the elimination or conservation of certain formal aspects of the ancient tragedy. A connection is also established between Labute's theatre (in *Medea Redux* but also in *Helter Skelter*, a 2008 play also inspired by the Greek *Medea*) and the moral background of the Euripidean Tragedy.

**Key words:** Medea; Neil Labute; Euripides; Greek Tragedy; Classical Reception

Entre las figuras femeninas que nos ha legado la tradición clásica, Medea -sobre todo en la versión trágica de Eurípides- es una de las más arraigadas en la memoria occidental. La fuerza y complejidad con que el dramaturgo ateniense dotó a esta heroína y a su historia mítica ha ejercido una enorme fascinación a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Esta mujer indomeñable y terrorífica, cuya historia trágica inspira a la vez conmiseración y temor –los dos sentimientos que Aristóteles consideró necesarios para esa experiencia de purgación del alma operada en la contemplación de la tragedia que es la *κάθαρσις*- parece contener en el más alto grado en su carácter cualidades y sentimientos bien reconocibles en todas las épocas. En ella el amor, la ira, la pasión, el deseo de venganza, la traición, la inteligencia o la violencia adquieren una hondura y una energía sobresalientes que han repugnado y atraído por igual a los espectadores de todas las épocas.

Medea maga, extranjera y sabia; Medea asesina, víctima o culpable. Una Medea omnipresente que no ha bajado de los escenarios en la época moderna, como atestigua la ingente cantidad de representaciones documentadas desde 1540 en el *Archive of Performance of Greek and Roman Drama* de la Universidad de Oxford, recogidas en el volumen *Medea in Performance* (Hall & Macintosh & Taplin 2000, 231-274).

Mil y una Medeas en sus distintas facetas que han sido reinventadas una y otra vez a lo largo de la historia en el cine, el teatro, la narrativa, la poesía, la pintura o la danza, en una tradición de recreaciones y reescrituras que es, como bien se sabe, amplia y fértil. La bibliografía generada en las últimas décadas al respecto es también

amplísima, de modo que casi podría hablarse de un subgénero dentro de los estudios de recepción clásica dedicado a la investigación del influjo de esta tragedia y de su heroína en la literatura y las artes. Baste recordar algunos volúmenes colectivos y estudios generales imprescindibles como los de Mimoso Ruiz (1983), Clauss (1997), Gentili y Perusino (2000), Rubino (2000) o, en nuestro país, Pociña y López (2002 y 2007).

El propósito de estas páginas es realizar un análisis de la obra teatral *Medea Redux* de Neil Labute, una Medea contemporánea poco estudiada y no muy conocida en nuestro país que presenta, a mi juicio, gran interés. Su examen permite extraer ciertas conclusiones interesantes para profundizar en los mecanismos de "adaptación" con que las recreaciones modernas se "apropian" del mito antiguo.

Neil Labute (Detroit, 1963) es un controvertido dramaturgo del off Broadway, director de cine y guionista. En España algunas de sus obras han sido llevadas a escena, aunque quizá es más conocido por películas de cierto éxito como *En compañía de hombres* (*In the company of Men*, de 1997, que fue su estreno como director de cine y está basada en su obra teatral de 1993), *Amigos y vecinos* (*Your Friends and Neighbors*, 1998) o *Por amor al arte* (*In the Shape of Things*, 2003).

La obra que centra este trabajo, *Medea Redux*, forma parte de la trilogía teatral *Bash. Latter Day Plays (Golpe. Obras de los últimos días)*<sup>1</sup> y se estrenó en 1999 con Calista Flockhart en el papel de Medea<sup>2</sup>. La trilogía la componen, además de *Medea*, *Iphigenia in orem* (*Ifigenia en Orem*)<sup>3</sup> y *A gaggle of saints* (*Una pandilla de santos*).

Formalmente se trata de tres piezas breves de un solo acto. *Ifigenia* y *Medea* tienen un personaje único y son monólogos en los que el protagonista narra a modo de confesión unos sucesos ocurridos en el pasado. En *A gaggle of Saints* -segunda obra en la trilogía pero primera en ser compuesta-, a pesar de que hay dos personajes, cada uno relata igualmente de forma individual y sin establecer diálogo

---

<sup>1</sup> El título hace referencia a la iglesia mormona *Church of Jesus Christ of Latter-day Saints*, a la que Labute perteneció y de la que, al parecer, fue expulsado debido a la polémica generada por su trilogía teatral, en la que todos los personajes tienen alguna relación con la iglesia mormona.

<sup>2</sup> La trilogía fue publicada en 2000 por la editorial *Faber and Faber*. Es la edición que he manejado para la redacción de estas páginas y para las traducciones, que han sido hechas directamente del original inglés. En España la trilogía se estrenó en el TNC de Barcelona en 2003 con el título *Excés* y bajo la dirección de Magda Puyo y obtuvo buenas críticas, cf. la de Belén Ginart (*El País* 19/01/2003) o la de Marcos Ordoñez (*El País*, 2/02/2003).

<sup>3</sup> El título hace referencia a Orem, la ciudad del estado de Utah, cuna de los mormones.

entre ellos una historia pasada. Las tres obras tienen como temática común la brutal violencia ejercida por personajes "normales" que son capaces de un terrible crimen en un inesperado giro final de la acción, como veremos más adelante.

Así, en *Ifigenia en Orem* un "young man" cuenta a un desconocido en un hotel la muerte accidental de su pequeña hija Enma de seis meses, en un momento en que está presionado por una agresiva competición laboral que hace peligrar su puesto de trabajo. Al final de la historia revela que fue él mismo quien asesinó a su hija para preservar el estatus social y económico que había conseguido para la familia.

En *Una pandilla de santos* John y Sue recuerdan, por separado y en un lugar y tiempo indeterminados, la reunión de aniversario con amigos mormones que hicieron tiempo atrás en un hotel de Nueva York. Por la noche, tras la celebración y cuando las mujeres se han acostado, los chicos salen a la calle y la fiesta deriva en una sangrienta paliza de muerte a un homosexual en unos aseos públicos.

Por su parte, *Medea Redux* presenta a una mujer sola grabando en un radiocasete su declaración en un espacio institucional del que no se dan más detalles, que bien podría ser una comisaría de policía. La mujer recuerda que con trece años fue violada por un profesor de su instituto al que admiraba. Inician a partir de ese momento una desigual relación amorosa que acaba cuando ella descubre que está embarazada. El profesor la convence para que guarde en secreto la identidad del padre, y, a pesar de las promesas de un futuro en común, la abandona sin siquiera despedirse. Años después, cuando el niño tiene catorce años y el profesor está casado con otra mujer, se citan para que el padre conozca al hijo. Tras el encuentro en la habitación de un hotel y ya a solas con el muchacho, la madre comete el infanticidio electrocutando a su hijo en la bañera.

El propio título, *Medea Redux*, es toda una declaración de intenciones: es una Medea "retornada" (¿una alusión irónica a la *Fortuna Redux*?), una Medea "traída de vuelta" desde la Grecia antigua y desde Eurípides para aplicarla a un contexto moderno. Efectivamente, estamos ante lo que tradicionalmente se podría considerar una adaptación muy libre de la obra de Eurípides que, no obstante, comparte con ella más elementos de lo que a primera vista podría parecer. Es interesante, por lo demás, señalar que *Medea Redux* no es la única obra en la que Labute se inspira en Medea. También lo hace en la pieza del año 2008 *Helter Skelter* (Labute 2008).

Es evidente que el formato de trilogía debe mucho al teatro griego, por el que Labute, según él mismo manifiesta, siente gran interés desde sus tiempos de

estudiante, no sólo por sus historias y personajes, sino también por sus convenciones teatrales y sus procedimientos narrativos<sup>4</sup>. En el caso de *Bash* reconoce como referentes para su *Ifigenia* y su *Medea* a Esquilo y a Eurípides, mientras que para *A gaggle of Saints* menciona como posible paralelo antiguo el personaje de Ajax<sup>5</sup>.

En su "apropiación" de *Medea* Labute opera despojando a la historia antigua de importantes episodios y elementos estructurales: en concreto, las partes corales, el asesinato de Creusa y Creonte, el episodio de Egeo, el final *ex machina* y todo el aparato divino. Este procedimiento de "poda" de ciertos elementos de la tragedia antigua que pueden resultar "problemáticos" de adaptar o "superfluos" y extraños a la sensibilidad moderna es, como se sabe, habitual en las recreaciones contemporáneas. De este modo, Labute estiliza y reduce el *mythos* de *Medea* -tomado el término en su sentido aristotélico- a sus mitemas esenciales y universales: la seducción amorosa (el profesor seduce y abusa de la joven alumna dejándola embarazada), la traición (el profesor se fuga de la ciudad y abandona a la menor, continuando su vida y casándose años después con otra mujer) y la venganza mediante el infanticidio (que en este caso se produce catorce años después).

Idéntico esquema encontramos en *Helter Skelter*, la otra obra de Labute inspirada en la historia de *Medea*, si bien en este caso el *mythos* está inserto en una historia completamente distinta, lo que muestra, una vez más, la versatilidad y capacidad de adaptación del relato mítico. También en esta ocasión se trata de una obra breve de un acto, pero ahora se pone en escena la, en principio, banal conversación de un hombre y una mujer que han quedado a comer en un restaurante.

---

<sup>4</sup> Cf. La entrevista concedida a Rosalynde Welch en 2005: "Part of it, the *Iphigenia* ["*Iphigenia in Orem*"], comes from that trilogy, but *Medea* ["*Medea Redux*"] really doesn't. And there isn't really any Greek root, necessarily, to the third piece, "*A Gaggle of Saints*," except perhaps someone like Ajax. But I didn't originally see it as a classical trilogy in that way. When I wrote the first one I wasn't thinking, "I'm going to write three one-acts that will make up an evening." The first one that I wrote was, in fact, "*A Gaggle of Saints*," and that was just a stand-alone piece until I had written the other two. Thematically they seemed to work together: there was a confessional tone to each, there was a violent act that triggers each story. I left it open as to whether the man who was beaten so badly in "*A Gaggle of Saints*" dies or not; some will assume he did, but I don't think there's anything overtly in the text that suggests that he does. That's different from the other two, in which we're quite certain that there's been a death. That said, they still seemed to work together thematically; they made collectively a strong evening, I thought. Since being a student, I've had an interest in the Greek theater: I love not just the stories but also the conventions of offstage violence. Much of the Greek storytelling technique employs extensive dialogue to tell the story, to move it along, so I tried to apply that to some kind of modern context".

<sup>5</sup> Sin embargo, algunos críticos han visto una relación directa de esta pieza con *Bacantes* de Eurípides, cf. por ejemplo, Saal 2008, 328.

En esta obra la relación amorosa es la de esta pareja que espera un hijo y forma un matrimonio aparentemente normal y la traición se manifiesta cuando la esposa desvela que sabe que su marido le está siendo infiel con su propia hermana. Finalmente, en un desenlace inopinado, se produce la venganza por medio del infanticidio cuando la esposa engañada se apuñala repetidas veces el vientre en pleno restaurante y ante el estupor del horrorizado marido. Aquí Labute se aparta de la convención teatral griega, que nunca muestra los crímenes en escena, convención que sí respeta en *Medea Redux*, donde el infanticidio ocurre fuera de la vista del público y es relatado por uno de los personajes-en este caso la joven protagonista-, como era norma en la tragedia antigua.

Volviendo a *Medea Redux*, la innovación de Labute en su forma de abordar el *mythos* estriba en la decisión radical de convertir la obra en un monólogo y de situar la acción en el pasado y fuera de escena. En Eurípides, como bien se sabe, la personalidad poliédrica de Medea se va construyendo y desvelando a lo largo de la obra gracias a las perspectivas de los distintos personajes y, a través de ellos -de la nodriza, el coro, Egeo y el antagonista Jasón- escuchamos diferentes puntos de vista sobre el personaje y la historia. Además, el tragediógrafo ateniense utiliza a la nodriza para, desde el mismo comienzo de la obra, poner sobre aviso del fiero carácter de la heroína y del estado de postración y cólera en que se encuentra y para advertir de que algo horrible puede suceder, creando así una tensión narrativa que va *in crescendo* hasta el desenlace trágico.

En Labute, sin embargo, al tratarse de una historia "narrada" que ocurre en un tiempo fuera de la vista del público y al ser suprimidos el resto de personajes, sólo conocemos la versión de Medea. Así, el relato es construido únicamente a través de la joven y de lo que ella quiere revelar a la audiencia, en una suerte de flujo de conciencia que presenta una narración de los hechos fracturada e interrumpida por las confusas reflexiones de la protagonista. A ello se une, además, el enorme vacío temporal de catorce años existente entre el pasado en el que comenzó la historia y el presente del infanticidio, que hurta al espectador la posibilidad de tener más información sobre la evolución y motivaciones de los personajes.

Con este proceder el dramaturgo norteamericano consigue una eficaz manipulación de la audiencia, que siente simpatía y complicidad hacia la joven víctima (English 2006, 32), del mismo modo que el coro de mujeres corintias en Eurípides la siente hacia Medea. En este sentido, el papel que el drama antiguo reserva al coro es

desempeñado en la recreación moderna por los espectadores<sup>6</sup>. La tensión dramática, sin embargo, no decrece en la obra de Labute. El autor maneja a la perfección el horizonte de expectativas de la audiencia que sabe por el título que la joven sin nombre es una Medea y, por tanto -porque conoce la materia mítica tradicional-, sabe también que llegará algún tipo de desenlace trágico.

En la presentación que la joven protagonista hace de sí misma no hay rastro de los rasgos y emociones que caracterizan a la Medea antigua: inteligencia y capacidad para tramar la venganza, fiera y poderosa determinación, cólera ante la traición y la τιμή deshonrada. En este sentido, el personaje de Labute está muy lejos de la Medea μεγαλόσπλαχνος de Eurípides<sup>7</sup>. Además, como indica muy acertadamente English (2006, 33), Labute elimina toda referencia a la situación injusta de las mujeres a la que la Medea antigua atribuye sus padecimientos y que, en muchas recreaciones modernas, ha contribuido a una lectura de la obra en clave feminista. Significativamente, tampoco deja entrever ninguna huella del vínculo madre-hijo ni de el célebre debate interior entre λόγος y θυμός ante el dilema de ejecutar la venganza o salvar a sus hijos que caracteriza al personaje euripideo. La psicopática frialdad y falta de remordimientos con que la joven describe al final de la obra el infanticidio -comunes a *Ifigenia en Orem* y a *Una pandilla de santos*- resultan, en consecuencia, especialmente impactantes y aterradoras.

En cierta manera la protagonista de Labute sí comparte con la Medea antigua su condición de extranjera: al igual que en Eurípides la heroína queda ἔρημος 'sola' y ἄπολις 'sin ciudad' tras la traición de Jasón (E. *Med.* 255), la actuación del profesor condena a la adolescente al exilio, pues al revelar su embarazo es repudiada y se ve obligada a abandonar a sus padres y su ciudad para ir a vivir a Utah con un familiar<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> No obstante, es interesante señalar que el autor mantiene de algún modo el papel que las partes corales tenían en el drama antiguo. Y lo hace con las repetidas alusiones a las canciones de Billie Holliday, la favorita del profesor y por la que la protagonista llama a su hijo Billie. Significativamente es la canción *Stormy Weather* de esta cantante la que está sonando, como un presagio, cuando la madre comete el infanticidio.

<sup>7</sup> Cf. E. *Med.* 109. El vocablo griego procede del léxico médico y significa 'con las vísceras o el abdomen hinchado'. En su sentido figurado, aplicado a ψυχή, es un *hapax* en este pasaje de Eurípides y suele ser traducido como 'de carácter poderoso'. Sobre este término para describir el temperamento de Medea cf. Morales 2002.

<sup>8</sup> También es una reminiscencia de la Medea "sabia" euripidea el afán por estudiar de la joven: recuerda que de adolescente "quería aprender, necesitaba comprender el universo" (Labute 2000, 79) y deseaba seguir sus estudios, aunque todo se va al traste al ser expulsada de la escuela.

En lo que al profesor/Jasón se refiere, también a él lo conocemos solo a través de los ojos de la alumna, una infantil adolescente que siente hacia él una admiración rayana en la adoración. Según su relato, es inteligente, tiene varias carreras, se preocupa por sus alumnos y los lleva de excursión (irónicamente es en una de esas excursiones donde se produce la relación sexual). A diferencia de Medea, la protagonista de Labute lo protege, no le echa nada en cara y lo sigue amando años después. Por otra parte, la venganza del infanticidio tiene el mismo objeto en el autor norteamericano que en la obra de Eurípides: acabar con la única descendencia del profesor, ya que su actual esposa es estéril y no puede tener más hijos<sup>9</sup>.

En relación con este personaje, Labute hace algunos guiños cargados de ironía al mundo griego antiguo. El profesor regala a la joven un libro de mitos e historias griegas, en especial de Eurípides, que -le dice- es su preferido, pues es quien muestra *the most humanity of Greek writers* (Labute 2000, 82-83)<sup>10</sup>. Sus besos, dice la joven, eran como en los "días de los mitos", cuando "los hombres eran héroes" y "podías estar toda la vida esperando su regreso" (Labute 2000, 80-81). Sin embargo, el mundo de los héroes ya no existe y este Jasón contemporáneo no es un heroico Ulises, por mucho que ella asuma ingenuamente el papel de la paciente Penélope. El contraste entre la imagen que nos ofrece la joven y la realidad del comportamiento del profesor queda de manifiesto; como el Jasón antiguo, el actual se nos antoja un cínico oportunista que utiliza a la menor y, cuando ya no le conviene, se despreocupa de ella y la abandona.

Como se ha indicado más arriba, las tres obras que conforman *Bash* tienen como núcleo temático central un crimen llevado a cabo por personas ordinarias en un giro imprevisto de la acción que deja al espectador desconcertado y horrorizado. Es un tema habitual en Labute, no sólo en la presente trilogía sino en toda su producción. La crítica lo ha interpretado como una indagación sobre la violencia que subyace a una sociedad aparentemente normal, representada en el ciudadano norteamericano convencional, blanco y de clase media (cf. Saal 2008). Sus personajes son capaces de actuar mal, pero ello no los hace intrínsecamente malos; lo que

---

<sup>9</sup> El profesor, según se dice al comienzo, considera que tener hijos es la máxima felicidad a la que un hombre puede aspirar (cf. Labute 2000, 83).

<sup>10</sup> Significativamente será también un libro de mitos griegos el regalo que hará a su hijo catorce años después cuando lo conozca.

interesa al autor es el desajuste entre su normalidad y la capacidad para cometer el acto brutal:

*Me encanta explorar personajes que se sienten presionados, que se obligan a sí mismos, que obligan a otros... a hacer cosas (a veces horribles) que no encajan con su vida normal (Vilar 2009).*

Desde este punto de vista, la caracterización de su Medea es sumamente eficaz: una muchacha absolutamente ordinaria y normal, inocente e ingenua, ni siquiera especialmente lista, a la que se ha despojado de todos los rasgos que hacen del personaje mítico una heroína *extraordinaria* (sabia, maga, reina, de alma poderosa etc.).

Lo mismo ocurre en *Helter Skelter*. En el seno de un matrimonio convencional se esconde la amenaza de la violencia, una posibilidad que, como ocurre en *Medea Redux*, presagia el propio título de la obra. *Helter Skelter* se refiere en inglés a un 'tobogán en espiral' y, en sentido figurado, alude a algo desordenado y fuera de control. Además, es el título de un tema de los Beatles del año 1968 que apareció escrito con sangre en la escena del crimen cometido por los adeptos de Charles Manson, quien vio en esta canción un mensaje del apocalipsis y del fin del mundo. La referencia de Labute al crimen más célebre y oscuro de la historia reciente de los EEUU es casi una declaración programática sobre qué aspectos del alma humana le interesa explorar al dramaturgo: los mecanismos que se activan en el interior de personas normales que las hace capaces de ejecutar un crimen tan sanguinario, brutal y desmedido.

Muy esclarecedor sobre el enfoque de Labute al respecto es el parlamento que la Medea de *Helter Skelter* dirige a su marido momentos antes de apuñalarse el vientre:

*El mundo se ha detenido. Estamos fuera de control, completamente locos, pero seguimos cojeando, actuando como si todo estuviera bien y nada fuera de lo común pudiera estar sucediendo (...). Así que seguimos creyendo que nuestros hijos crecerán fuertes y genuinos y que nuestros maridos serán fieles, y planeamos morir pacíficamente mientras dormimos, y así es como nos engañamos para dar el siguiente paso y el siguiente, y después todos los demás... Pero ya no creo ese tipo de mentiras. Creo que somos extraordinarios... cada uno de nosotros, capaces de cosas absolutamente increíbles y de alturas excepcionales (...). No hay nada que te gustaría más que*

*me vaya en silencio ahora, que abandone este lugar y acepte un divorcio rápido; y tal vez nadie en tu trabajo se entere nunca de que ha habido un cambio en tu vida (...). Como niños, no hacemos más que leer todas estas historias... cuentos de ficción y de mitos. Leyendas. Y nunca cuestionamos si son reales o imaginarias -simplemente creemos. Medea y Juana de Arco y las muchachas que siguieron a Charles Manson colina arriba una fatídica noche ... todas eran sólo personas... como tú, yo y cualquier otro. Y entonces algo sucede, algo sucede en su interior, o algo les ocurre ... Se despiertan, o son empujados al borde del precipicio; una luz se apaga o se enciende y se rompe. Ya no vuelven a ser los mismos nunca más (...). Gente como yo, real y normal; nada fascinante ni nada especial... (Labute 2008, 48-50).*

Creo que es en este punto en donde se produce la conexión más profunda entre Labute y el universo moral de la tragedia antigua, un género que, en definitiva, indaga sobre las consecuencias trágicas de que los humanos caigan en el exceso y traspasen con obcecación los límites de lo "normal". Así lo dice la nodriza en la *Medea* de Eurípides respecto a los funestos acontecimientos que está presenciando: el exceso (τὰ δ' ὑπερβάλλοντ'), opuesto a la moderación y la medida (τα μέτρια, καιρός), sólo acarrea a los mortales ἄτη: "ofuscación", "extravío", "ruina" (cf. E. *Med.* 125-130).

Labute mantiene este anclaje con la tragedia griega, y en concreto con Eurípides, mediante el inteligente recurso de aludir a un concepto griego que la protagonista aprendió en clase de su profesor y que trata de recordar a lo largo de toda la obra. Es una palabra griega a la que hace referencia en el comienzo mismo de la pieza:

*Pero quieres saber lo que siento; creo que solo estamos dando vueltas por aquí, totalmente fuera de control, y no hay forma de volver a hacerlo bien, quiero decir, de encarrilar las cosas o lo que sea... simplemente no puedo hacerlo. Mira, hemos estado haciendo las cosas mal desde hace tanto que todo empieza a parecer bien tras un tiempo, ya sabes, como si debiera ser así... Hay una palabra griega para esto...la aprendí en la escuela, él me la enseñó (...); Tenía algo que ver con el mundo, todo entero, fuera de su eje o algo así, marchando en la dirección equivocada de como se supone que debe ser todo. Y es culpa de la gente. O de los 'mortales', eso es lo que dijo mi profesor, 'los mortales son culpables'. Ves, él dijo que era simplemente ese hecho -yo nunca pude entenderlo, puede que no lo escuchara bien, eso me pasaba mucho- pero dijo que todo se debía simplemente a que somos mortales, ¿de acuerdo? Así*

*que todos los problemas que tenemos es por ser mortales... o humanos, eso es lo que significa 'mortales'... y simplemente porque somos lo que somos, ese 'mortales' es como nuestra culpa (Labute 2000, 74-75).*

Más adelante, vuelve a aludir a esta palabra que no recuerda, esta vez en relación con el propio Eurípides:

*Dijo que él [Eurípides] era el que más en guerra estaba con.... mierda, todavía no puedo acordarme de esa palabra... pero era él un tipo que estaba muy enojado porque el mundo estaba todo jodido simplemente porque resulta que somos mortales ... (Labute 2000, 83).*

Será, sin embargo, sólo al final de la obra y una vez cometido el infanticidio cuando la muchacha, mientras contempla a su hijo muerto en la bañera, se acuerde por fin del término griego:

*Después, me quedé sentada allí, en el linóleo, y lo miré, yaciendo en esa bañera de agua turbia. Sus ojos abiertos y tan quietos. Pensé que casi podía ver; quiero decir, si entrecerraba los ojos, casi podría entenderlo... adakia, esa es la palabra. La palabra que estaba buscando, ya sabes, esa es. 'El mundo sin equilibrio'. Puedes buscarla en un diccionario, pero estoy segura de que es esa... sabía que me vendría a la cabeza si esperaba lo suficiente (Labute 2000, 89).*

El término *adakia*, que se define en la obra como "el mundo sin equilibrio" (*the world out of balance*) se ha interpretado alternativamente como una corrupción de *ἀδικία* (Roeske 2007, 167) o de *ἀταξία* (Stephan 2006, 256). O quizá, en un nuevo guiño irónico de Labute, sea una mezcla de los dos. En cualquier caso ambos términos griegos aluden a las mismas ideas y remiten a una visión del universo y sus reglas morales profundamente arraigada en el pensamiento griego: la *ἀταξία* es la falta de *τάξις*, 'orden'; es el caos opuesto al orden cósmico y, en sentido moral, hace referencia a una conducta desenfrenada, sin medida y fuera de control. Del mismo modo, la *ἀδικία* se opone a *δίκη*, que es el curso normal de las cosas, el equilibrio y el orden establecido y, de ahí, la 'retribución debida' y la 'justicia'. Son nociones que componen el trasfondo moral de la tragedia antigua cuyo objetivo es poner en escena las dolorosas consecuencias de que los seres humanos abandonen la *σωφροσύνη* o 'moderación' y se dejen llevar por la *ὑβρις*. Los mortales culpan a los dioses de sus sufrimientos (*ἄλγεα*), cuando es su propia *ἀτασθαλία* ('arrogancia', 'insensatez') la que los provoca, se queja Zeus en unos conocidos versos de la *Odisea* (1, 31-34). *Mortals*

*are to blame* ('los mortales son culpables') decía el profesor de Labute en sus clases en lo que parece una evocación del célebre pasaje homérico.

En esta línea, Medea es, por excelencia, la "encarnación del desorden" según reza el título de la monografía de McDermott (1989): qué es más excesivo y transgresor del equilibrio y del κόσμος moral que una madre que asesina a sus propios hijos para vengar los pactos y la τιμή traicionados por Jasón (rompiendo así el vínculo de la maternidad, natural y sagrado por antonomasia tanto en el mundo antiguo como en el actual). En este sentido, el texto de Eurípides está repleto de alusiones al desorden, a la δίκη traicionada y al tópico del "mundo al revés"<sup>11</sup>.

También en Labute son continuas las referencias a esta dimensión cósmica y moral de los acontecimientos, como se ha visto en los pasajes citados anteriormente. Su protagonista se desenvuelve, pues, en estas coordenadas, las de su mundo presidido por el desorden y el desequilibrio que marcha "en la dirección equivocada". Simbólicamente, según cuenta al comienzo de la obra, cuando se enteró por una tercera persona de que el profesor había abandonado la ciudad sin decirle nada, sólo pudo escuchar *the howl of the cosmos*:

*Todo lo que podía escuchar era el universo. ... y pude distinguir el aullido del cosmos ... ¿y sabes qué? Se estaba riendo. Sí. Toda su atención se giró repentinamente y se estaba riendo, riéndose de mí* (Labute 2000, 85).

En los mismos términos interpreta la protagonista la reacción del profesor en el momento del reencuentro catorce años después; tiene la impresión de que éste cree que ha vencido al destino (y, suponemos, considera que todo ha vuelto a su sitio y se ha recuperado el orden y el equilibrio) y, por tanto, ya no es culpable:

*Apenas se le veía mayor, lo que me pareció una mierda, pensé, porque yo sí había cambiado (...) y fue un gran momento para Billie, estaba muy emocionado; nosotros incluso nos abrazamos, y fue en ese segundo, cuando se inclinó para besarme en la mejilla, su cabeza se volvió hacia mí y tal vez fue solo la luz, el sol entrando en la habitación, pero vi algo allí, en sus ojos ... amaba a este chico; toda esa mierda sobre los niños que me contó años atrás, era cierta, los amaba. Pero además... estaba satisfecho. Pude verlo, satisfacción en su cara ... porque se había salido con la suya. Eso es lo que vi, brillando en*

---

<sup>11</sup> Cf. los famosos versos del coro en E. *Med.* 410 y ss: "las aguas de los ríos corren hacia arriba y la justicia y todo esta revuelto". Sobre este pasaje y el tópico del mundo al revés en Medea, véase Morales 2000.

*sus ojos, mientras avanzaba para besarme. Había vencido al destino ... y se había salido con la suya (...). La última vez que lo vi, allí en la puerta, mencionó esa palabra, que ... bueno, la que sea, la dijo y sonrió. Mientras salía hacia la puerta, me sonrió y susurró: 'Tal vez no es nuestra culpa después de todo. Quiero decir, somos humanos ¿verdad?'* (Labute 2000, 88).

Sin embargo, como en la Medea antigua, tampoco en la contemporánea es posible ya restaurar el orden. Medea siempre será Medea y la traición ha de ser castigada. La metamorfosis de la protagonista en la heroína mítica queda inexorablemente cumplida al tiempo que se revela ante la audiencia la verdad sobre la venganza en ese giro final tan propio del proceder de Labute. Así acaba la joven su confesión y así se cierra la obra:

*Ahora ya lo sabes...sí, lo planeé, sí. Pero... puede que antes de lo que crees, mucho antes... (...) Te lo voy a decir, te diré qué es lo que me hace superar este día, la próxima hora... es él. Casi puedo verlo, sabes, allí en Phoenix, seguramente caminando alrededor de algún patio en la escuela, tropezando cerca de los juegos infantiles. Sin consuelo, ahora la verdad se ha mostrado tal cual es, y todas esas lágrimas cayendo, gritando al cielo, estos torrentes de lágrimas, gritando a pleno pulmón, llamando al universo ¿por qué? ¿por qué? una y otra vez.... ¿Pero sabes qué? En mi imaginación no hay nunca una respuesta, nunca la hay... (Labute 2000, 90)*

Es sabido que la tragedia griega versa sobre la condición humana y explora sus conflictos en el seno de la *pólis*, pero no ofrece respuestas ni juzga los comportamientos que pone en escena; simplemente expone sus (trágicas) consecuencias. Tampoco lo hace Labute. En su opinión,

*[la labor del dramaturgo] es hacer preguntas. No saber siempre las respuestas, pero preguntar siempre. Las grandes preguntas y también las pequeñas. Una y otra vez. A partir de aquí, debería entretener al público contándole una historia que lo transporte a un lugar nuevo. También tiene la oportunidad de educar e iluminar; no creo que esto sea obligatorio, simplemente es una opción que puede aprovecharse o no. Un buen texto cumple todas estas funciones; su propia naturaleza las incorpora (Vilar, 2009).*

Desde este punto de vista su teatro es incisivo y provocador, como lo era *mutatis mutandis* la tragedia griega. Y en ello pocos personajes como Medea para

sacudir la conciencia del espectador y llevarlo a un lugar desconocido e incómodo, que es, según manifiesta el propio Labute, la aspiración de su dramaturgia:

*De todos modos, no suelo anteponer al público; valoro más qué quiero decir o crear que sus expectativas (mi ilusión es que, a estas alturas, todo lo que mi público espere de mí sea lo inesperado). No estoy aquí para colmar sus deseos, sino para llevarlos a un lugar en donde nunca hayan estado. Lo único que les pido es que se abrochen los cinturones y se sujeten bien durante el viaje (Vilar 2009).*

En conclusión, el análisis de la pieza de Labute ha arrojado alguna luz sobre los mecanismos de "adaptación" con que el dramaturgo norteamericano se "apropia" del *mythos* antiguo, que resultan muy ilustrativos del modo en que abordan la tragedia griega sus lectores modernos. El cotejo de la obra con el texto de Eurípides permite extraer conclusiones sobre qué aspectos interesan al dramaturgo contemporáneo y en qué ámbitos innova, tanto en lo que se refiere a la propia narración del relato mítico y a la caracterización de los personajes, como a la eliminación o conservación de ciertos aspectos formales presentes en la tragedia antigua.

Entre las innovaciones más radicales desde el punto de vista formal se encuentra la adopción del monólogo como forma dramática, que supone la eliminación del resto de los personajes y de otros elementos estructurales característicos del drama griego, dando como resultado lo que he denominado una "estilización" del *mythos* que conserva sólo sus mitemas esenciales. Esto, como ya se ha indicado, concede el protagonismo absoluto de la pieza al personaje de Medea, que impone su relato único a la audiencia. Además, como también se ha visto, su Medea ha sido despojada (al menos en un primer momento) de todos los rasgos que en Eurípides hacen del personaje una heroína *extraordinaria* y poderosa. Labute logra con ello dos objetivos. Por una parte, profundizar en la presentación de la joven como una *víctima* del profesor, con lo que su conversión al final en ejecutora de la venganza y en impasible infanticida -es decir, su metamorfosis definitiva en *Medea*- resulta especialmente inesperada y terrorífica. Por otra parte, presentar, de forma descarnada y sin ambages, la violencia excesiva y sin control que subyace *in nuce* bajo una sociedad bien pensante y convencional y unos personajes ordinarios y *normales*.

A este respecto y por último, una lectura detenida del texto ha permitido entrever una íntima conexión entre la pieza de Labute y el universo moral de la tragedia griega y, en concreto, de Eurípides: en ambos estamos ante una historia y

unos personajes irremisiblemente abocados al desenlace trágico en un cosmos en el que reinan el desorden y el exceso, la falta de control y la *hybris*.

En definitiva, *Medea Redux* compone un nuevo eslabón en la larga cadena de la recepción de Medea desde la Antigüedad hasta nuestros días y es un ejemplo más de esa versatilidad y universalidad del mito y la tragedia antiguos, capaces aún hoy de provocar al espectador y hacer que se interrogue sobre los conflictos en la *pólis* del siglo XXI.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Clauss, J. J. & Johnston, S. I. (1997). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton.
- English, M. (2016). A Modern Euripides. En G. C. Wood (ed.). *Neil Labute. A Casebook* (pp. 23-37). New York.
- Gentili, B. & Perusino, F. (2000). *Medea nella letteratura e nell' arte*. Venezia.
- Hall, E. & Macintosh, F. & Taplin, O. (2000). *Medea in performance 1500-2000*. Oxford.
- Labute, N. (2000). *Bash. Latterday plays*. London.
- Labute, N. (2008). *Land of the Dead. Helter Skelter*. London
- López, A. & Pociña, A. (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada.
- McDermott, E. (1989). *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*. Pennsylvania.
- Mimoso-Ruiz, D. (1983). *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris.
- Morales Ortiz A. (2000). Αἰδώς, Νέμεσις y el mundo al revés en Eurípides, *Med.* 410-445. *Emerita* 78.2, 291-306.
- Morales Ortiz, A. (2002). Medea, su temperamento. En Durán, M. A. & Calero, I. M. (eds). *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*. (pp. 107-128). Málaga.
- Pociña, A & López, A. (2007). *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada.

- Roeske, K. (2007). *Die verratene Liebe der Medea*. Würzburg.
- Rubino, M. (2000). *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova.
- Saal, I. (2008). Let's hurt someone: Violence and Cultural Memory in the Plays of Neil Labute. *New Theatre Quarterly* 24.4, 322-336.
- Stephan, I. (2006). *Medea: multimediale Karriere einer mythologischer Figur*. Köln.
- Vilar, R. (2009). Neil Labute: entrevista. *Quimera: Revista de literatura*. 306, 58-63, consultado online en <http://cosdelletra.blogspot.com/2011/08/neil-labute-entrevista.html>
- Welch, R. (2005). An Interview with Neil Labute. *Times and Seasons*, consultado online en <https://www.timesandseasons.org/harchive/2005/01/an-interview-with-neil-labute/>