

El misterio de Medea: el sentido primigenio del personaje en la literatura y en el cine

Encarnación Fernández Gómez
Universidad Rey Juan Carlos  

<https://dx.doi.org/10.5209/amal.91856>

Recibido: 09/10/2023 • Revisado: 15/05/2024 • Aceptado: 04/06/2024

^{ES} **Resumen.** Dentro del arte cinematográfico –a diferencia del literario– el personaje de Medea ha sido llevado a la pantalla desde la ausencia de significaciones condenatorias de carácter moral. La esencia primigenia del mito de Medea en el cine se presenta desvinculada del punto de vista filosófico, científico y racional, pues su sentido último escapa, incluso, al propio lenguaje literario. Ciertamente, los más sobresalientes creadores cinematográficos han dado vida a esta figura mitológica en relación con lo inefable, esto es, como arquetipo imaginario productor de sentido: unido a lo simbólico, al silencio, al misterio y al arte.

Palabras clave: Medea; teatro; cine; genealogía; religión; mito; espiritualidad; mujer.

^{EN} The mystery of Medea: the original meaning of the character in literature and cinema

^{EN} **Abstract.** Within cinematographic art – unlike literary art – the character of Medea has been brought to the screen in the absence of condemnatory meanings of a moral nature. The primordial essence of the myth of Medea in the cinema is presented unrelated to the philosophical, scientific and rational point of view, since its ultimate meaning escapes even the literary language itself. Certainly, the most outstanding cinematographic creators have given life to this mythological figure in relation to the ineffable, that is, as an imaginary archetype that produces meaning: united with the symbolic, the silence, mystery and art.

Keywords: Medea; theater; cinema; genealogy; religion; myth; spirituality; woman.

Sumario: Introducción. 1. Los antecedentes literarios del mito de Medea: genealogía ficcional. 2. El sentido primigenio preliterario del mito de Medea en el cine. 3. Elementos artísticos utilizados para comunicar el sentido de lo inefable en las Medeas de cine. 4. La intemporalidad de la idea de mujer.

Cómo citar: Fernández Gómez, E. El misterio de Medea: el sentido primigenio del personaje en la literatura y en el cine. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 16, 2024, e91856

Introducción

La extraordinaria cantidad de espacios imaginarios representados por la figura de Medea dentro de la creación literaria, teatral, operística, iconográfica¹ y cinematográfica, da buena cuenta por sí sola de la enorme influencia que este personaje ha ejercido a lo largo de toda su historia ficcional, desde todas las disciplinas artísticas. Efectivamente, el mito de Medea, uno de los argumentos dramático-trágicos más estremecedores de la mitología griega, ha sido también uno de los que mayor recepción², promoción y recorrido ha tenido no sólo en la literatura sino en la música, en el cine, y en las artes figurativas e iconográficas de todo tiempo y lugar. Pero, ¿por qué Medea ha sido y sigue siendo una personalidad tan influyente? ¿Dónde radica su poder de fascinación? ¿Dónde su misterio? ¿Por qué su identidad se expande hacia lo inefable? ¿Qué hay en ella de cercano y a la vez de indescifrable? ¿Por qué nos atrae tanto como nos espanta? ¿Por qué escapa Medea a la definición unívoca? ¿Es la contradicción múltiple su única definición posible? ¿Cuál es el significado profundo de su íntima y radical unión con la violencia? Los interrogantes no acaban aquí, pues ciertamente Medea –como toda gran creación artística y filosófica– plantea más preguntas que respuestas. A la complejidad de la Medea «humana», hay que añadir los rasgos de carácter divino que le son propios al personaje, y que sólo adquieren pleno sentido dentro de un contexto mítico arcaico religioso: marco necesario para reconocer la figura de la Medea –diosa, sacerdotisa y maga– así como la vinculación del personaje a una magia ritual religiosa que deviene en radical subversión y transformación de lo real, ya que Medea simboliza, además, la legitimación de la violencia como estructura fundante de la cultura a través del sacrificio ritual de sus hijos.

Por este motivo subyace a esta investigación el intento por rastrear de dónde y cómo se origina aquello que llamamos personaje de Medea atendiendo a la genealogía ficcional que han generado sus antecedentes literarios, con el objetivo de poner de manifiesto la significación del personaje en relación a su origen mítico, etnológico, antropológico y religioso. Asimismo, demostraremos cómo dentro del arte cinematográfico, los más sobresalientes creadores han dado vida a esta figura mitológica en relación a lo inefable, esto es, como arquetipo imaginario productor de sentido: unido a lo simbólico, al silencio, al misterio y al arte.

1. Los antecedentes literarios del mito de Medea: genealogía ficcional

No conocemos las connotaciones atribuidas a Medea cuando ésta formaba parte de la fábula que dio

origen a una leyenda oral de orígenes remotos, pero sí se constata a través del recorrido efectuado por los principales textos de la literatura grecorromana, que a medida que el personaje se aleja de su origen mítico original, mayor es la significación negativa que se le atribuye: cuanto más cercana en el tiempo se halla la obra literaria al origen mítico primigenio del personaje, más benévolo es el autor a la hora de conferir a Medea cualidades de carácter positivo y mayor es la ausencia de juicio moral con respecto a los crímenes atribuidos a la diosa.

Efectivamente, tomando en consideración la cadena de creación literaria recorrida por el personaje en su largo recorrido histórico y partiendo de los antecedentes grecorromanos más relevantes que le son propios y que han sobrevivido hasta nuestros días, esto es: La *Teogonía* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, la cuarta *Pítica* de Píndaro, la tragedia *Medea* escrita por Eurípides y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en época helenística; continuando dentro del ámbito romano con las versiones del mito escritas por Ovidio en el Canto XII de las *Heroidas*, así como en el capítulo VII de su *Metamorfosis*, para desembocar con la tragedia *Medea* escrita por Séneca; se constata cómo los distintos segmentos de esta historia mítica tienen su correspondencia con las diferentes etapas vitales de su protagonista: muy distinta es la joven enamorada habitante de la Cólquide que nos presenta Apolonio de Rodas de la mujer adulta exiliada en Corinto por la que se interesan Eurípides y Séneca. Hesíodo se refiere a Medea como «la joven de ojos vivos»³ haciendo alusión a su descendencia divina, mientras que Píndaro amplía sus virtudes como salvadora de la nave Argo y de sus tripulantes «la hija animosa de Eetes con hálito dio de su boca inmortal, ella, princesa de los colcos. Y de esta suerte dijo a los semidioses tripulantes del lancero Jasón»⁴, además de su consideración de extranjera experta en magia, de lo añadido de un hecho esencial: es la asesina de Pelias. «Si, con argucias mató Jasón a la sierpe de ojos verdes, de lomo irisante, oh Arcesilao, y raptó a Medea, porque ella lo quiso, la asesina de Pelias»⁵. Por contra, Apolonio perfila una Medea mucho más humana, con rasgos de inocente ternura. Pero será Eurípides el que cree el acontecimiento teatral del filicidio dentro de la trama con la consiguiente responsabilidad moral de Medea por el asesinato de sus hijos. Ovidio y posteriormente Séneca serán deudores de esta Medea, aunque cada uno de estos autores potenciará de diferente manera estos rasgos. Ovidio pincela una mujer vengativa pero sin abandonar nunca el substrato del amor que sintió y sigue sintiendo por Jasón. En la *Medea* de Séneca el dolor es arrastrado por su ira, conduciendo al personaje hacia una frialdad alucinada sin límites en el ejercicio de su maldad donde el

¹ A través de la obra de Francesco de Martino asistimos al recorrido de la representación iconográfica de Medea a lo largo de la historia desde época alejandrina hasta la Alta Edad Media en la cual han sido plasmados los principales elementos del carácter divino que definen al personaje. Estos iconos, cuya escenificación visual secuencian las múltiples características y peripecias vitales del mito, serán los antecedentes del negativo fotográfico y del fotograma filmico modernos. F. De Martino (ed.), *Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni*, Levante Editori, Kleos, 18, Bari, 2008.

² Sobre la recepción de Medea, mito, personaje y tragedia, la bibliografía es considerable. Recogen importantes trabajos sobre este aspecto A. Pociña & A. López (eds.), *Medeas; versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 2002, y *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, 2007. F. De Martino (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Levante Editori, Kleos II, Bari, 2006.

³ Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (trads.), Editorial Gredos, Madrid, 2000, p.112

⁴ Píndaro, *Píticas*, Alfonso Ortega (trad.), Editorial Gredos, Madrid, 2011, p. 97

⁵ *Ibid*, p.110.

tratamiento negativo que el dramaturgo hace de sus poderes como adivina categorizará a la diosa como bruja con poderes devastadores, cuyas primeras invocaciones –ya desde el inicio de la obra– estarán dirigidas al dios infernal: Hades. Medea es múltiple y como tal escapa a una definición unívoca.

Pero no sólo la etapa mitológica escogida por cada autor resulta decisiva a la configuración atribuida al personaje, pues si atendemos a su genealogía –no en el sentido nietzscheano del término sino en el de la acepción ordinaria que lo relaciona con el origen y lo que precede a una cosa– también se evidencia la evolución negativa sufrida por esta emblemática figura en función del género literario desde el que ha sido interpretado el mito: es decir, según que su consideración haya sido épica, poética o trágica.

A partir de este acercamiento se derivan dos consecuencias principales a tener en cuenta: de un lado, Medea es múltiple, pues en tanto que cada autor ha creado «su Medea», a partir de cada una de estas creaciones se derivan personajes distintos, mujeres desiguales e incluso opuestas entre sí. Por otro lado, si el recorrido por las diferentes Medeas literarias se establece como cordón umbilical con el cual trazar la trayectoria de un «único» personaje en permanente cambio, rápidamente apreciamos que esta versatilidad confiere al personaje una vitalidad que resulta ser uno de los descubrimientos más fascinantes cuando nos enfrentamos a él. En este sentido, la figura de Medea se torna alegórica a la hora de entender la condición humana por cuanto en ella tienen cabida una red infinita de significados y correlaciones: desde el amor más sublime pasando por el odio más devastador.

Mención aparte merece la conceptualización moral atribuida a los actos de Medea, que, como se ha señalado anteriormente, se acentúa cuando el personaje se encuentra más alejado en el tiempo de su origen mítico primigenio y cuando, además, es abordado desde el género trágico, como ocurre con las tragedias escritas por Eurípides y por Séneca, a lo que habría que sumar la gran influencia ejercida por la filosofía dentro de la creación literaria: por un lado, el auge de la filosofía moral socrática⁶ coetánea a Eurípides, y por otro, el duro corsé que supone la filosofía estoica en el caso del autor romano. Tomar en consideración estos elementos nos lleva a comprender con mayor rigor el tratamiento que estos dramaturgos otorgan al personaje de Medea dentro de sendas tragedias. Eurípides se enfrenta al mito sometiendo a la diosa a las leyes morales creadas por los hombres, leyes de las que Medea finalmente escapa –precisamente haciendo uso de sus poderes como diosa– cuando huye en el carro alado

enviado por su abuelo Helios. Lo que Eurípides plantea como una de las ideas esenciales a la obra es la antítesis que resulta a partir de la confrontación entre la conceptualización de la justicia humana –que más adelante Aristóteles sistematizará en su *Ética a Nicómaco*– y la justicia divina⁷, cuya protección solicita Medea en sus invocaciones⁸.

Conviene señalar que Eurípides se posiciona en defensa del personaje cuando se refiere a los poderes mágicos de Medea, confiriendo a la diosa una sabiduría de carácter profético. Giorgio Colli⁹ señala que el proceso de fractura metafísica se produjo en tanto el dios en primer lugar, inspiraba una respuesta en forma de oráculo que el profeta debía interpretar, pero luego el problema se humaniza y son los hombres los que han de luchar por acceder al conocimiento, con lo que interviene el agonismo humano y desaparece cualquier trasfondo religioso. Pero la sabiduría se encuentra oculta. El alma, la unidad, lo no velado, escapan al conocimiento sensible y, además, el enigma se formula contradictoriamente¹⁰. En un momento histórico, con la guerra del Peloponeso (431- 404 a. C.), en el que el universo griego asiste al resquebrajamiento de los ideales que lo habían sostenido, Eurípides nos ofrece dolorida cuenta de esta fractura metafísica en su tragedia. Ciertamente, Medea es presentada por su autor dentro de la obra como epicentro de sabiduría, vértice imposible que simboliza la oquedad del espacio fracturado entre el realismo sacralizado y mítico del mundo antiguo y la racionalidad del hombre moderno.

Si bien Séneca comparte con Eurípides la etapa mítica escogida, así como el género literario en el que se vierten sendas tragedias, es mucho lo que separa a ambos autores en lo que se refiere a la creación que cada uno de estos dramaturgos hace del personaje de Medea. Séneca deja sola a Medea, sometida al juicio implacable del resto de personajes. Así, la Nodriza la describe como: «ménade en trance, frenética al ser poseída por la divinidad»¹¹. Jasón dice de Medea: «está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro»¹². Creonte la llama: «monstruo cruel y horripilante»¹³. Y por último, un Coro, formado únicamente por hombres, la juzga como ménade cruenta, rechazándola, como si la pusieran contra la pared para después lapidarla. Los varones del Coro ejecutan un linchamiento hacia Medea en defensa de una moral estoica, pero también en base al sexo de la heroína, esto es, por su condición de mujer. El Coro habla aquí al dictado del propio Séneca, cuando como dramaturgo construye un personaje de Medea al que dota de un tipo de maldad que nos presenta como inherente al sexo femenino: graduación en el mal que sólo una Mé-

⁶ De este hecho se deduce que el nacimiento de la filosofía moral griega –como pensamiento racional en torno al cual se articula el primer intento teórico de sistematizar la conducta humana– resulta determinante en la configuración del punto de vista adoptado por el autor en su tratamiento del personaje. Tanto es así que la dialéctica antitética entre la ley de los hombres y las antiguas leyes de los dioses constituye uno de los conflictos esenciales planteados en esta tragedia.

⁷ Temis es la personificación de la justicia divina. Tal vez fuera una divinidad prehelénica incorporada a la concepción griega.

⁸ MEDEA: «¡Oh gran Temis, y venerable Ártemis!, ¿contempláis lo que estoy sufriendo, atada con solemnes juramentos a mi maldito esposo?». Eurípides, *Medea*, Clásicos de Grecia y Roma, Antonio Guzmán Guerra (trad.), Alianza Editorial, Madrid, 2009. p. 111.

⁹ Cfr. Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Carlos Manzano (trad.), Tusquets Editores, Barcelona, 2009, p. 17.

¹⁰ De aquí que Eurípides confiera al personaje un tipo de sabiduría asociada a una de las cuatro especies de locura –la profética–, catalogadas por Platón en *Fedro*, donde afirma que la locura es la matriz de la sabiduría. Digamos que, si bien una investigación de los orígenes de la sabiduría en la Grecia arcaica nos conduce en dirección del oráculo délfico, la «manía» se nos presenta como todavía más primordial, como fondo del fenómeno de la adivinación.

¹¹ Séneca, *Medea*, ed. cit., p. 46.

¹² *Ibid*, p. 50.

¹³ *Ibid*, p. 35.

nade puede alcanzar. Construida como tal, Medea responde a las expectativas de su creador literario cuando después de haber asesinado a sus hijos, lanza sus cuerpos inertes a los pies de Jasón, como quien arroja carne a un perro para que la devore. A la mente humana le es difícil concebir una crueldad mayor.

Por consiguiente, aquellos rasgos de carácter diferenciadores con los que cada autor ha creado «su Medea»: aquello que conforma al personaje en su particularidad e individualidad, deja en evidencia cómo las similitudes y divergencias entre las múltiples Medeas literarias alumbran mujeres tan distintas entre sí como sus creadores literarios han querido que sean. Pero también, si se toma como personaje en su totalidad, podemos afirmar que Medea es una personalidad poliédrica y, como tal, escapa a una definición unívoca.

2. El sentido primigenio preliterario del mito de Medea en el cine

Dentro del ámbito cinematográfico el personaje de Medea ha sido escogido como materia argumental de manera recurrente por cineastas de gran talento. El espacio temporal que abarca el presente estudio comprende una selección de las principales obras entre el total de las veintidós películas que se han realizado sobre Medea desde el nacimiento cinematográfico del mito hasta nuestros días: desde 1920, con la primera *Medea* rodada por K. Teme, hasta llegar al 2014, año en el que se presenta *Fluch der Medea* de la directora Branwen Okpako. A las que debemos añadir seis títulos hasta la última y más reciente cinta rodada por el director Andrés Duque, de título *Medea*, en 2023. En primer lugar, se aborda la adaptación cinematográfica de la *Medea* de Pier Paolo Pasolini, basada en la *Medea* de Eurípides y en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Como adaptaciones al cine inspiradas en la tragedia de Eurípides, en la que se incluye algún elemento de la *Medea* de Séneca, se analiza la *Medea* de Lars Von Trier y la *Medea* de Mark Cullingham. Finalmente, como adaptaciones cinematográficas basadas en la *Medea* de Séneca, este ensayo se introduce en *Así es la vida...*, de Arturo Ripstein, y en *Medea 2*, de Javier Aguirre. Pero si bien la motivación que ha llevado a cada director a hacer una película sobre Medea se encuentra ligada al universo creativo propio, conviene subrayar el rigor con el que los realizadores estudiados han encarado los textos literarios en su adaptación al género cinematográfico: se trata de Medeas cinematográficas en las cuales prevalece la fidelidad a los pretextos literarios originales –entendiendo por fidelidad la profunda intelección del substrato esencial a la obra–, pero en las que también se investiga sobre el sentido inenarrable arquetípico primordial y preliterario del mito a través de la música, el silencio, los espacios vacíos, el tiempo, lo simbólico y los sueños.

Los realizadores mencionados aparecen unidos en su afán por captar este sentido primigenio del mito de Medea que lo vincula con lo inefable, con lo impronunciado y con lo maravilloso, a partir del cual cada uno de ellos ha desplegado su particular

universo creativo en la recreación fílmica del mundo imaginario mítico en el que ha enmarcado al personaje. Como ya se ha señalado, Medea comenzó siendo una fábula de carácter oral cuyo significado desconocemos, y al que la palabra tal vez no ha logrado apresar en su totalidad, como si la palabra evocara y sugiriera imágenes que la sobrepasan, que la desbordan, por ser imágenes que remiten al misterio de lo divino, pero también a la imposibilidad de conocer la divinidad, de nombrarla. En este sentido, estos directores toman la palabra como plataforma hacia imágenes que denotan significaciones más complejas coincidiendo con Antonin Artaud en la idea de que «todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Traducirlo es traicionarlo. Por esto todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío, y por esto una imagen, una alegoría, o una figura significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra»¹⁴.

3. Elementos artísticos utilizados para comunicar el sentido de lo inefable en las Medeas de cine

Se ha constatado que los principales directores estudiados prescinden del contenido filosófico racional implícito en los textos literarios que toman como referentes en la realización de sus respectivas adaptaciones cinematográficas; es decir, abandonan la generalidad conceptual por estar más interesados en formular preguntas acerca de la universalidad de las grandes pasiones humanas, así como por captar el alma inscrita en las obras literarias: espejo atemporal de la condición humana. Para llevar a cabo su trabajo, estos cineastas son conscientes de que la razón presenta sus límites: no puede demostrar indudablemente la existencia de lo inefable porque no tiene ni extensión ni límite.

Lo que persiguen nuestros creadores al traducir a imágenes las palabras contenidas en los textos literarios es acceder al conocimiento de la naturaleza humana a través del retrato visual de las grandes pasiones que siempre han aislado al hombre y cuya naturaleza se mantiene inalterable a lo largo de la historia, ya que las grandes preguntas acerca del ser humano siguen arrojando oscuridad por ser a-históricas, manteniéndose en el tiempo como enigmas irresolubles. Por consiguiente, las respuestas arrojadas desde la filosofía acerca de esta cuestión no son tenidas en cuenta por nuestros creadores como no convienen tampoco al arte: a éste le conviene un lenguaje artístico que pueda extenderse hacia lo parábólico, nunca ser expresión conceptual directa. De aquí que el lenguaje visual cinematográfico incluya su propio sistema de signos que quizás convienen mejor a este tipo de cuestiones: conceptos icónico-visuales de los cuales hacen uso los principales directores con el fin de acceder desde el punto de vista artístico al conocimiento de aquello que incluso la literatura encuentra grandes dificultades para expresar. El símbolo significado en Medea, tal como indica Gershom Scholem, «es la representación expresable de algo que se encuentra más allá de la esfera de la expresión y de la comunicación, algo que proviene de una esfera cuyo rostro está, por así decirlo,

¹⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Enrique Alonso y Francisco Abelenda (trads.), Editorial Edhasa, Barcelona, 2011, p. 95.

vuelto hacia dentro y alejado de nosotros: una realidad oculta e inexpresable»¹⁵. Llegados a este punto, nuestros creadores prescinden incluso de lo literario, pues en su búsqueda del origen primigenio del mito que precedió a su narración literaria, trascienden la literatura, en la creencia de que el sentido que persiguen excede la capacidad expresiva literaria que le es propia, por expandirse su contenido hacia límites inenarrables, hacia territorios cuya aprehensión cognitiva requiere un sistema de signos perteneciente a un código artístico distinto. Entramos pues en el ámbito de lo trascendente, del misterio, de lo poético, de la música, del silencio y de la espiritualidad y religiosidad místicas.

Esto es así en el caso de las principales adaptaciones cinematográficas basadas total o parcialmente en la tragedia de Eurípides, como ocurre con la *Medea* rodada por Pier Paolo Pasolini (1969), donde los principales estímulos creativos que nutren al realizador italiano no son literarios –el guión cinematográfico incluye sólo unas cuantas citas de la tragedia de Eurípides–, sino los grandes autores de la antropología moderna y la historia de las religiones. En la entrevista que el autor concede a Jean Duflot, Pasolini confiesa estar fascinado por el concepto de barbarie como estado que precede a nuestra civilización y admite que la palabra barbarie es la que más le gusta del mundo: «Sencillamente, está en la lógica de mi ética, porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro. Es simplemente la expresión de un rechazo, de la angustia ante la verdadera decadencia surgida del binomio Razón-pragma, divinidad bifronte de la burguesía»¹⁶.

Adquiere solidez a partir de aquí el concepto de barbarie –como estado que precede a nuestra civilización– que tanto fascina a Pasolini, pues en la mente de este realizador el contenido religioso arcaico pre-mitológico constituye la esencia misma del mito: rastrear el sentido de la religiosidad arcaica violenta del mito inscrito en la sociedad primitiva de la Cólquide es por tanto su principal objetivo en esta película. Para ello, Pasolini se vale de un lenguaje artístico propio: el lenguaje de lo eterno y lo sagrado. Icónica visual y auditiva en la cual el silencio, la música, la naturaleza, el sol, la luna, el espacio vacío, lo simbólico, el tiempo y lo onírico se articulan como semiótica de lo inefable. Esta semiótica sirve especialmente al

propósito de plasmar el concepto de una religiosidad hierática vivida íntimamente como sagrada a través de la cual la naturaleza en su totalidad se revela como sacralidad cósmica: el cosmos transmuta en hierofanía donde lo sagrado constituye un modo de estar en el mundo. Concepto que el director expresa a través del silencio, los grandes espacios vacíos en los que sumerge a Medea, una naturaleza abierta a la inmensidad que conecta a la diosa con su origen mítico o los sueños en los que Medea se comunica con su abuelo Helios a través de los cuales retorna a su pasado y recupera su verdadera identidad. Así, en la escena octava de la película, Medea, tras haber asesinado a su hermano, en su viaje de huida, es víctima de una crisis espiritual provocada por su desconexión del origen mítico del que forma parte. Desfallecida, se deja caer en el suelo. La cámara nos muestra el lugar que Medea como diosa profética ha escogido para conectarse a la tierra: un círculo tallado por la erosión como parábola del centro que tanto ansía recuperar¹⁷. El guión de esta escena se corresponde con el Canto IV de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas¹⁸.

El tiempo de la película es el tiempo circular de la tragedia, pero también y sobre todo es el tiempo mítico preliterario: el tiempo del origen que se expande hacia la quietud, lo inabarcable, el silencio y el misterio de lo inefable: Medea adquiere de súbito la fuerza de símbolo religioso y nos hace intuir lo eterno.

También la *Medea* rodada por Mark Cullingham (1983) se caracteriza por el intento de su director por apresar el sentido primario salvajemente violento inherente al personaje. En este caso, buscado a través de escenas impregnadas de misterio en las cuales la inmensidad vacía, una música arcana materializada con el rasgar lento y sordo del sonido de un tambor, las alucinaciones auditivas y un inquietante silencio adquieren un protagonismo absoluto. La luna¹⁹ constituye asimismo un elemento artístico evocador de lo inefable dentro de la película por su sujeción a la ley universal del devenir: del nacimiento y la muerte. Pero Cullingham también busca capturar el sentido primigenio del mito, fundamentalmente, a través de la caracterización de una Medea «animal-serpiente» violenta, primaria e indomable, palpitante de pasión y de lujuria. Pero, además, el director está especialmente interesado en mostrar el poder misterioso y cósmico de Medea mediante escenas de un silencio estremecedor, en las cuales conecta el personaje

¹⁵ Cfr. Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Beatriz Oberländer (trad.), Siruela, Madrid, 2006, p. 47.

¹⁶ Cfr. Jean Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Joaquín Jordá. (trad.) Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, pp. 107-108.

¹⁷ «Se ve, pues, en qué medida el descubrimiento, es decir, la revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el “Centro del mundo”. Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano, –el Centro– equivale a la Creación del mundo». Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Luis Gil (trad.), Barcelona, 1985, p. 26.

¹⁸ «Por vosotros, ¡oh con mucho los más arrojados!, y por vuestra empresa me veo así de atribulada, siendo gracias a mí que un-cisteis los toros y segasteis la siniestra cosecha de los hombres nacidos de la tierra, y gracias a mí que a Hemonia llevaréis bien pronto en el retorno el vellocino de oro. Yo soy la que he perdido mi patria y mis padres, la que he perdido mi casa y los gozos todos de la vida, y he logrado en cambio que volváis a habitar vuestra patria y vuestras casas y que volváis a ver a vuestros padres con ojos compadecidos. A mí me ha arrancado la dicha un sino gravoso y con unos extraños ando errabunda y blanco de odios. [...] ¡Miserables sin sensibilidad ni compasión!, ni aun se avergüencian vuestro ánimo de verme, desvalida, tender mis manos a las rodillas de una reina extranjera». Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Canto III, Máximo Briosio Sánchez (trad.), Editorial Cátedra, Madrid, 2015, p. 211.

¹⁹ Mircea Eliade se refiere a la sujeción en las culturas primitivas a la ley universal del devenir, del nacimiento y la muerte, donde «el sol es siempre igual a sí mismo, no cambia, no tiene “devenir”. La luna, por el contrario, crece y decrece, desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir; del nacimiento y la muerte. La luna, como el hombre, tiene una “historia” patética, porque su decrepitud, como la del hombre, desemboca en la muerte. Durante tres noches no hay luna en el cielo estrellado. Pero a esta “muerte” sigue un renacimiento: la “Luna nueva”». Cfr. Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, A. Medinaveitia (trad.), Editorial Circulo de lectores, Barcelona, 1990, p. 192.

al mundo sobrenatural con invocaciones en las que Medea aparece ensamblada a una columna de energía cósmica vertical que la pone en comunicación con los dioses²⁰.

Recurrente es también en la *Medea* filmada por Lars Von Trier en 1982 la búsqueda del misterioso sentido velado del mito, que en esta película el director trata de captar a través de la visualidad del relieve de imágenes en las cuales la naturaleza transmuta como elemento transcendente aunándose con lo sagrado místico: idea que subyace al romanticismo, y donde las referencias al papel del sueño, la imaginación y la ensoñación como elementos de creación de lo inefable son recurrentes. Como ejemplo, en la escena con la que el director inicia la película: escuchamos el canto de un pájaro, y Medea –como roca o marina ola– aprisiona la arena entre sus manos en una comunión íntima con la tierra a la que se aferra, entregándole su dolor: espectáculo de la unión entre Medea y la naturaleza con la que se funde. Con esta primera secuencia Von Trier traduce las imágenes el primer monólogo de la Nodriza y el lamento de Medea en el Acto primero de la obra de Eurípides: «Yace ella sin probar bocado, abandonando su cuerpo a los dolores, consumiéndose en lágrimas todo el tiempo, desde que se ha sabido injuriada por su esposo; ni alza su mirada, ni aparta de la tierra su rostro. Y como roca o marina ola oye las advertencias que le hacen sus amigos»²¹. La identificación entre la naturaleza y el personaje de Medea es de tal plenitud que ambas se confunden en un profundo lamento. No oímos un grito, lo que escuchamos es la queja ahogada de alguien a quien estuviesen desgarrando las entrañas, pero a quien no le estuviera permitido gritar, sino tan solo comunicar mediante el silencio. El cuerpo de Medea se tensa y arquea hasta el paroxismo del dolor, la cámara comienza a girar incrementando gradualmente la velocidad por lo que aumenta la sensación de vértigo hasta que la imagen de esta expiración queda concentrada en un solo punto. Comenzamos entonces a escuchar la inquietante y pausada música de Joachim Holbek: sin disonancias, tímida incluso, emula los sonidos de la naturaleza integrándose en ella al igual que la protagonista de este relato. Son acordes que provienen de instrumentos de cuerda y evocan el agua, el viento. Mientras, el agua del mar se acerca de forma lenta hasta cubrir a Medea por completo, purificándola y arrastrándola a sus profundidades, para resurgir acto seguido más poderosa, como aquél canto de pájaro.

El arco iris constituye, asimismo, un elemento visual dentro de la película que viene a simbolizar el poder destructor de Medea como rayo de luz divino, y es utilizado junto al telar como elemento artístico en un doble sentido: por un lado, el telar es el símil por el cual Medea –cual Moira– personifica y teje el destino²²: el hilo de una vida trágica para Jasón. Pero además el telar se interpone entre la pareja como

representación de la antítesis entre razón y pasión, ante la imposibilidad de una futura reconciliación entre los esposos.

Elementos de creación artística que Medea utiliza para reencontrarse a sí misma, para conectar con su origen primigenio, para re-crearse y volver a ser quien era: fotogramas en los que se impone el vacío, la distancia y la ausencia como componentes de angustiosa búsqueda. Especial mención requiere el papel que el silencio cumple dentro de la película, así como el tratamiento visual que este creador otorga a la sabiduría profética oracular de Medea con imágenes de oscuridad y niebla: un paisaje misterioso, velado e inquietante. Lars von Trier construye una tragedia de lo inevitable con la que nos enfrenta al caos inaccesible de paisajes vacíos que se agrandan hasta el infinito, en los que el espectador queda empujado ante la belleza de un origen misterioso y primordial impronunciable: fundador también del sacrificio aniquilador que se cierne sobre él.

En lo que se refiere a las Medeas de cine basadas en la tragedia de Séneca, éstas aparecen unidas por la defensa que los creadores cinematográficos hacen del personaje senecano, dado que los directores estudiados no juzgan a Medea, no la condenan, la entienden y la salvan. Séneca instrumentaliza el mito de Medea como ejemplificación en su defensa de la filosofía estoica, connotando también negativamente el sentido originario del mito ligado a lo religioso transcendente.

Este argumento se constata en la película *Así es la vida...*, (2000) de Arturo Ripstein, en la cual el destino como fatalidad cósmica es abordado desde una estética visual de lo violento pormenorizado y donde la inmanencia de lo monstruoso planteada por Séneca es buscada deliberadamente por el director a través de escenas a las que aplica un tratamiento hiperreal de la imagen con el que pretende anular la distancia de representación, y a partir del cual se deriva la identificación entre el sujeto observante y el hecho observado. Pero este hecho se revela paradójico por cuanto el «extrañamiento» de Ripstein no procede de la distancia o de la perspectiva que mediatiza toda representación posible, sino que siguiendo el postulado baudrillardiano, se establece como consecuencia del acercamiento: de la anulación de la distancia de la representación. Se trata de la negación de todo secreto. Como si se tratara de proyectar una lupa sobre una realidad ampliada hasta el exceso, hasta la náusea. El espectador es engullido por esta abertura de lo real convirtiéndose en carne de la historia del sin sentido. El asesinato se hace explícito como lo fue en Séneca, quedando a la vista de los espectadores. Se trata de la exaltación y fascinación por una estética visual de lo violento monstruoso pormenorizada e hiperrealizada que Jean Baudrillard pone en relación con el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud como exteriorización gestual y escénica de todas las posibilidades

²⁰ «Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una “abertura” por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos –Tierra, Cielo, regiones infernales– se ponen en comunicación. Como acabamos de ver, la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal. Columna cósmica de semejante índole sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo». *Ibid.*, pp. 37-38.

²¹ Eurípides, *Medea*, ed. cit., pp. 106-107.

²² La utilización de la elaboración del tejido en sentido alegórico, en tanto personajes que personifican el destino, es un elemento compartido también por la tía de Medea: la maga Circe. Ulises describe cómo al acercarse a su casa escuchó la voz de la diosa entre el ruido del bastidor, y cómo ésta abandonó su trabajo para invitarle a entrar. Cfr. Homero, *La Odisea*, Felipe Ximénez de Sandoval (trad.), Editorial EDAF, Madrid, 1990, pp. 210 y 211.

'perversas' del espíritu humano, encuadrada en una exploración de las raíces del Mal, que nunca es cuestión de catarsis trágica, como proponía Aristóteles²³. Se estrecha pues la posibilidad para la creación de un espacio imaginario, se elimina el lugar para la poesía y consiguientemente también se elimina la posibilidad de elaborar imágenes de lo trascendente. Esta aproximación nos permite acceder a los largos monólogos dolosos de una Medea mucho más emocional que la de Séneca, en los que el elemento onírico adquiere una enorme importancia, y donde los profundos silencios son establecidos por el director como requisitos necesarios que le permiten adentrarse en la personalidad de la diosa: su fragilidad y profunda soledad, consiguiendo de este modo trasponer la terrible realidad descascarillada en la que habita, y de la que finalmente huye retornando al mundo mítico del que procede. En este sentido, la película logra franquear lo literario en su búsqueda del significado trascendente originario del mito al establecer un punto de unión entre lo contingente y lo universal mitológico.

La *Medea* de Javier Aguirre (2006) es, asimismo, una mujer mucho más emocional que la *Medea* de Séneca, y también encontramos en este director el deseo por adentrarse en el mundo interior del personaje sin juzgarlo –desmarcándose en este punto de su referente literario–. En un doble sentido, primero en la introducción a la película donde el director nos muestra a una Medea anónima del siglo XXI estableciendo su identificación con la *Medea* de Séneca a través de imágenes que se suceden en un discurso visual desvinculado de la palabra; representaciones que funcionan como entidades autónomas e independientes en la comunicación del desgarramiento trágico que sufre Medea: como una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible. En sentido inverso, al tomar el director la palabra: el lenguaje literario se muestra como vertebrador autónomo y autosuficiente del discurso narrativo atravesado por el vacío escénico. Una idea de ausencia donde la carencia de concreción espacial nos arroja a un espacio exterior informe y frío, evocador del que Medea siente interiormente como exiliada: espacio escénico habitado únicamente por la imaginación de los actores, de manera que es la sucesión de imágenes creadas por ellos las que configuran el mundo mítico de la diosa.

4. La intemporalidad de la idea de mujer

«Los hombres han sentido siempre la necesidad de purificarse mediante el sacrificio de seres inocentes, animales, niños, vírgenes. La inocencia alcanza el grado supremo cuando el sacrificio es voluntario»²⁴.

El carácter fundante del mito de Medea pervive como representación nihilista simbólica destructora del orden social y cultural establecido: un arquetipo

que sigue provocando en el imaginario actual imágenes ancestrales de muerte que estremecen y perturban, a través de las cuales la mujer, la naturaleza, la tierra, la magia, lo femenino, la espiritualidad, el misterio y la comunicación con los dioses se establece como deconstrucción necesaria al surgimiento de la mujer-Diosa dentro de un contexto religioso arcaico. Medea es la imagen contradictoria de una Diosa presa de emociones desmesuradas y que sufre precisamente a causa de esa desmesura. En su figura coinciden la bondad con la crueldad y el poder creador con la voluntad de destrucción. Cabría preguntarse acerca de su contradicción más lacerante por la cual en Medea coexisten la Diosa y la mujer por ser en esta antítesis interna radical donde encuentra el personaje su paradoja más irresoluble. Medea ama con la ternura de una mujer y odia con la fuerza devastadora de una diosa antigua. Su amor la fragiliza convirtiéndola en humana; su odio la devuelve a su origen de diosa antigua violenta. No obstante, su radical capacidad destructiva de carácter divino no nos espantaría de igual manera si este rasgo no concerniera simultáneamente a un ser humano. Y sin embargo, en esta antinomia se fundamenta el largo camino antropomórfico literario que recorre el personaje a través del cual Medea hace uso de su *logos* y toma plena conciencia de su personalidad dual estableciendo una lucha consigo misma de la cual saldrá victoriosa la Diosa ctónica.

El deseo femenino –determinado por este carácter radicalmente subversivo de la diosa–, como resultado de la antropomorfización del personaje, viene a aclarar el interés que suscita su emblemática figura hoy, en una sociedad tan lejana a aquella que vio nacer esta imagen de mujer, donde los abismos surcados por la inteligencia femenina en su búsqueda del ser incluyen el sacrificio humano ritual, el cual se establece como mito fundante *sine qua non* de una nueva estructura cultural a través de dos vertientes: o son las propias mujeres las que se ofrecen como víctimas propiciatorias –es el caso de Antígona: «Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo»²⁵–, cuya muerte viene a resolver el conflicto trágico planteado en la obra, o bien es el sacrificio de sus hijos –como ocurre en Medea– la condición necesaria para la construcción de un nuevo orden social.

Antígona: «No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron»²⁶.

Medea: «La confianza en los juramentos ya no existe, y no puedo saber si tu crees que los dioses de entonces ya no mandan, o que entre los hombres hay ahora nuevas leyes»²⁷.

Son mujeres salvajes que se matan o matan aquello a lo que han dado vida con el fin de subvertir el *status* social y político establecido en defensa de la ley divina: mujeres caos que retornan al origen

²³ «Por aquí hay que empezar, pues: por la inteligencia secreta de la dualidad y la reversibilidad, por decir el Mal, como en un Teatro de la Crueldad. Pero si el Mal es una forma, las más de las veces sepultada, sólo es posible despejar la forma y estar en inteligencia con ella. Lo que importa es jugar a fondo esas posibilidades perversas y hacer con ellas una dramaturgia, pero sin sublimarlas ni resolverlas». Baudrillard, Jean, *El pacto de la lucidez o la inteligencia del mal*, Irene Agoff (trad.), Amorrortu editores, Buenos Aires, 2008, pp. 157-158.

²⁴ Simone Weil, *El conocimiento sobrenatural*, María Tabuyo y Agustín López (trad.), Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 92.

²⁵ Eurípides. *Antígona*, Editorial Gredos, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez (trads.), Madrid, 1992, p. 251.

²⁶ *Ibid.*, p. 256.

²⁷ Eurípides, *Medea*, ed. cit., 2009, p. 124.

mítico a través del sacrificio ritual mágico. Y es esta intemporalidad de la idea de mujer la que subyace como corriente subterránea a-histórica en el recorrido de este estudio sobre Medea en sus distintas traslaciones cinematográficas, bien sea a través de la *Medea* auténticamente primitiva habitante de la Cólquide por la que se interesa Pasolini, la *Medea* medieval transpirada de romanticismo de Lars von Trier, la mujer serpiente enloquecida de pasión lunar de la que nos habla Mark Cullingham, la oscura mujer mejicana de Ripstein, o la ménade capaz de arrasar y trastocarlo todo en la película de Javier Aguirre.

Para concluir, manifestar que, si bien una sólida fundamentación teórica resulta común a todas las obras cinematográficas estudiadas, se ha constatado la necesidad que nuestros directores han tenido de realizar sus trabajos a partir de un trata-

miento emocional, es decir, tomando lo espiritual como herramienta reveladora de la verdad inscrita al personaje: un conocimiento sensitivo que resulta ser el único realmente sustancial a la labor artística –tanto para la actriz encargada de encarnar al personaje como para el director que desee montar un espectáculo sobre Medea–. El actor debe por tanto apoyarse en imágenes que inicien su trayectoria en lo sensible y prescindan luego de la realidad, pero también, y en sentido inverso, debe saber que el alma y sus pasiones tiene una dimensión corporal desde la que iniciar su trabajo. Porque como señala Antonin Artaud, «el totemismo es actor, se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida es salvaje, es decir, enteramente espontánea»²⁸.

Bibliografía

- Apolonio de Rodas. *Las Argonáuticas*. M. Brioso Sánchez (ed.), Madrid, 1995, Ediciones Cátedra.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 2011.
- Baudrillard, Jean, *El pacto de la lucidez o la inteligencia del mal*. Traducción de Irene Agoff, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2008.
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*. Traducción de Carlos Manzano, Tusquets editores, Barcelona, 2009.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil, Editorial Labor, Barcelona, 1985.
- , *Tratado de la historia de las religiones*. Traducción de A. Medinaveitia, Círculo de lectores, Barcelona, 1990.
- Eurípides. *Medea*. A. Guzmán Guerra (ed.), Madrid, 2009, Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial.
- Eurípides. *Tragedias*. A. Medina González y J. A. López Férez (eds.), Madrid, 1991, Editorial Gredos.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona, 1983.
- Hesíodo. *Obras y fragmentos*. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez (eds.), Madrid, 2000, Editorial Gredos.
- Homero. *Iliada*. E. Aguado (ed.), Madrid, 1989, Biblioteca Edaf. *HOMERO. Odisea*. F. Ximénez de Sandoval (ed.), Madrid, 1990, Biblioteca Edaf.
- Ovidio. *Heroídas*. F. Moya del Baño (ed.), Salamanca, 1986, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÍNDARO. *Píticas*, A. Ortega (ed.), Madrid, 2011, Editorial Gredos.
- Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Traducción de Beatriz Oberländer, Siruela, Madrid, 2006.
- Séneca. *Medea*. J. Luque Moreno (ed.), Madrid, 2010, Editorial Gredos.
- Sófocles. *Tragedias*. A. Alamillo (ed.), Madrid, 1992, Editorial Gredos.
- VV.AA., *Medeas; versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I y II, Pociña, A & López, A (eds.), Universidad de Granada, Granada, 2002.
- Weil, Simone, *El conocimiento sobrenatural*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López, Editorial Trotta, Madrid, 2003.

Películas

- Medea*, Dir. Pier Paolo Pasolini. Producción: Franco Rossellini y Marina Cicogna. Productora: San Marco, Les Films Number One, Janus Film un Fernsehen. 1969.
- Medea*, Dir. Lars Von Trier. Televisión danesa. 1988.
- Medea*, Dir. Mark Cullingham. Joh F. Kennedy Center for the Performing Art, Q Productions Corporation, WQED See moore. 1983.
- Así es la vida...* Dir. Arturo Ripstein. Filmania, Wanda Visión S.A., y Gardenia producciones. 2000.
- Medea 2*, Dir. Javier Aguirre. Productor: Javier Aguirre. 2006.

²⁸ Cfr. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, ed. cit; p. 13.