

LA MEDEA DE LARS VON TRIER

LARS VON TRIER'S *MEDEA*

Iratxe Fresneda Delgado

Universidad del País Vasco UPV-EHU

Resumen:

El presente artículo analiza el modo en el que Lars von Trier recrea para el cine el estereotipo de Medea. Mediante el análisis fílmico de la película y apoyándose en los estudios culturales, el texto se interroga acerca de la importancia y el poder potencial del cine a la hora recuperar el antiguo mito y demostrar su vigencia. El análisis amplía horizontes para la comprensión de los mecanismos que articulan el entramado de significados de la película, donde Von Trier aporta una nueva visión del arquetipo de Medea uniéndola, a la tradición pictórica del Romanticismo. Una influencia que habita en las posteriores obras del director danés, donde el paisaje, la naturaleza, se erige en elemento catalizador de las pulsiones humanas, en su cómplice y testigo.

Palabras clave:

Medea; análisis fílmico; cine; estudios de género; mitos

Key words:

Medea; film analysis; cine; gender studies; myths

Abstract:

This paper explores the way that Lars von Trier's film recreates the stereotype of Medea. Using film analysis and based on cultural studies the article asks about the importance and potential power of cinema to recover the ancient myth and show their effects. The analysis expands horizons for the understanding of the mechanisms that link the network of meanings of the film, where the author offers a new vision of Medea's archetype attaching it to the pictorial tradition tied to the Romanticism. An influence that can be seen in the later works of Lars von Trier, where the landscape, the nature, stands as a catalyst of human drives, as his accomplice and witness.

1. Introducción

Los estereotipos de mujer, lo que en origen fueron los arquetipos, los modelos establecidos de cualidades y conductas femeninas, son parte ineludible de las culturas occidentales, parte de su historia, parte de la historia de sus narraciones. Mitos y arquetipos, historias y leyendas que forman parte del imaginario simbólico de la humanidad. Tal y como afirma Iñigo Marzabal:

Hay un punto de partida incontrovertible: no existe civilización alguna conocida que no posea sus propias narraciones. Toda colectividad, antigua o moderna, llamada subdesarrollada o avanzada, ha sido capaz de dotarse de mitos en los que reconocerse. De las pocas constantes que se han mantenido a lo largo de la existencia humana, la actividad de relatar historias y de participar vicariamente de lo relatado es una de ellas. Ya sea como mero pasatiempo o como objeto eminentemente pecuniario, ya sea como modo de subvertir o legitimar instituciones, definir comportamientos o sancionar valores socialmente aceptables, ya sea como respuesta a los sempiternos enigmas de la existencia individual (quien soy, de dónde vengo, a dónde voy), la Historia de la humanidad está atravesada por las historias que se ha contado a sí misma. (Marzabal, 2004: 19-20)

La división en dos géneros, femenino y masculino, de la condición humana, la evolución de lo que supone esta clasificación y la transformación de su historia a través de los diferentes modos de narración ha influido de un modo determinante en el desarrollo del comportamiento de los individuos y en el funcionamiento de nuestras sociedades. Las artes y los medios de comunicación han servido y sirven de soporte para la metamorfosis y consolidación de los modelos establecidos de mujeres y hombres y, desde hace ya más de un siglo, el cine es un elemento fundamental para la transmisión y gestación de estereotipos. En las imágenes en movimiento anida una redundancia que nos devuelve los ecos del pasado. Un pasado que se hace presente y que toma forma de imagen en movimiento. Durante el siglo XX, las películas se convirtieron, como antaño pudo ser la pintura, en uno de esos lugares comunes donde posamos la mirada a la hora de buscar referentes estéticos y sociales. El cine se alimenta de modelos a imitar y

rechazar, estereotipos que el llamado séptimo arte no se cansa de recrear y repetir. *Medea* es uno de esos estereotipos que el cine revisita y reinventa constantemente. Dreyer, Pasolini, Ripstein o en el caso que nos ocupa Lars von Trier también lo hicieron.

2. Orígenes. un guión de Carl Theodor Dreyer

La *Medea* de Lars von Trier es un telefilme. Tomando distancia con este formato que surgió en EEUU a principios de la década de los sesenta para incrementar las audiencias televisivas y que prioriza objetivos comerciales, *Medea* no es un telefilme al uso. Su esencia entronca con las estrategias narrativas y formales de Carl Theodor Dreyer, en las que también se observan características propias de la imaginería posmoderna.

El análisis de la *Medea* de von Trier que realizamos a continuación amplía horizontes para la comprensión de los mecanismos que articulan el entramado de significados de la película. Aquí el autor aporta una nueva visión del arquetipo de *Medea* uniéndola a la tradición pictórica ligada al romanticismo de las posteriores obras de Lars von Trier, donde el paisaje, la naturaleza, se erige en elemento catalizador de las pulsiones humanas, en su cómplice y testigo. Los vínculos simbólicos que unen en *Medea* al personaje y a los paisajes en los que está retratada, evocan las palabras de Rafael Argullol en torno a la idea que subyace al espíritu del Romanticismo y que guarda relación con la pintura de distintos autores vinculados a ese “movimiento”, entre ellos Caspar David Friedrich, fuente de inspiración en muchas de las obras Von Trier:

Junto a la Naturaleza saturniana y liberadora se halla una Naturaleza jupiteriana y exterminadora que destruye cualquier tipo de proyecto de totalidad. De ahí que sea completamente errónea una interpretación “bucólica” del paisajismo romántico, pues en éste se halla siempre presente una doble faz, consoladora y desposeedora. Por eso, como veremos, en la pintura del Romanticismo son indisolubles el “deseo de retorno” al Espíritu de la Naturaleza y la conciencia de la fatal aniquilación que este deseo comporta” (Argullol, 1991: 19)

Medea personifica a esa naturaleza, de doble faz, que lucha contra el carácter civilizador que representa Creonte. Una naturaleza imposible de controlar, jupiteriana y exterminadora. Esa idea de control se extiende hacia un ser llamado mujer, representante de esa naturaleza a la que el hombre (la sociedad patriarcal) necesita mantener bajo control, a la que de algún modo teme, por su confesa incapacidad de comprender su virtud engendradora. Dar la vida a otro ser humano parece un asunto vinculado a la magia, lo que el cristianismo acabará condenando como hechicería (asunto posterior a Medea).

Al mismo tiempo, la sexualidad femenina, oculta, se dibuja como peligrosa, misteriosa para el varón (y bien sabido es que lo desconocido tiende a generar inquietudes en el ser humano). Así que Medea, antes aún de que la Santa Inquisición haga su aparición en la historia de la humanidad, sienta un precedente a través de la literatura, una anticipación a lo que llegará, a lo que les deparará a las mujeres que se desvíen del camino establecido por sus sociedades, como a las brujas o a las curanderas. La condena será social, las leyes de los hombres han de ejercer su poder de coerción sobre los seres “incontrolables”, insumisos.

El primer acercamiento que Lars von Trier realiza en torno a la plasmación de la imagen de la mujer para el medio audiovisual es a través de la Medea de Eurípides¹. Partiendo de un guión de Carl Theodor Dreyer (coescrito junto a Preben Thomsen) y jamás llevado a la gran pantalla, Von Trier realiza para la televisión danesa en 1988 una película de 75 minutos de duración en la que adapta libremente la tragedia eurípidea.

Medea es una cinta en la que la acción principal es el asesinato de dos niños a manos de su propia madre. Estudiando la filmografía dreyeriana, observamos que su interés por el infanticidio aparece ya en su primera película: *El presidente* (1919). La cinta, muda, está basada en una novela de Karl Emil Franzos. Fiel al modelo de melodrama de la Nordisk², “El

¹ Si bien es cierto que en sus primeros pasos en el cine realizó una postmoderna adaptación de *Historia de O* de Pauline Réage, que llamó *Menthe la bienaventurada* (1979).

² Dreyer fue contratado por la compañía danesa *Nordisk films Kompagni* en 1913. Durante los años que precedieron a la I Guerra Mundial los estudios producían películas de forma

presidente” parte de un guión realizado por el equipo de los estudios y narra los avatares de una saga familiar en la que se incluye el proceso en contra de una joven acusada de infanticidio. En el filme, los temas de la culpa, la mujer atormentada o la intolerancia social (la intolerancia religiosa es uno de los temas que atraviesa su obra) aparecen como antecedentes de lo que iremos viendo a lo largo de su filmografía.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que Dreyer plasma en muchos de sus filmes la presión que ejerce sobre la mujer el (su) entorno social y familiar. Tomando como ejemplo uno de sus mejores filmes, *La pasión de Juana de Arco* (1928), vemos cómo dibuja a una mujer cuyo destino está marcado por la angustia, el sufrimiento y la muerte debido a su carácter de heroína. Y es aquí donde se entrelazan a la perfección las estrategias temáticas y las formales dreyerianas: los primeros planos nos llevan de la mano hasta el entramado emocional de las protagonistas que a su vez soporta el peso del contexto social en el que vive.

Este estereotipo de heroína (a veces trágica), como la de *Dies Irae*, rompe con su formulación en *Gertrud*. Aquí la protagonista representa la intolerancia, una intransigencia dirigida hacia aquellos que no le proporcionan lo que ella espera y desea: el *amor omnia* (el amor lo es todo). El epitafio de su tumba llevará inscrita esa frase que define su trayectoria como personaje. Esa devoción hacia el amor total en *Gertrud*, que la lleva de la exclusividad, hacia la intolerancia, también siluetea un camino semejante en esa *Medea* que no tolera la incapacidad de Jasón de amarla como ella lo ama a él, de amar a sus hijos del modo en el que ella lo hace. *Medea* es pues la evolución lógica del interés de Dreyer por los estereotipos de mujeres que han de enfrentarse a la intolerancia y a la opresión social. Dreyer, como Eurípides, también se sentirá atraído por el género femenino como bien argumenta Joana Zaragoza en *La mujer como objeto pasivo* al analizar la figura de la mujer en la Grecia clásica:

masiva para distribuir las después por todo el mundo. Fundada por Ole Olsen en 1906, comenzaron realizando cintas cortas para después readaptarse a los cambios del mercado cinematográfico y producir largometrajes. Considerada la antecesora de la división del trabajo en departamentos, antes incluso que el famoso sistema de estudios hollywoodiense, *Nordisk* fue el lugar de formación y despegue de Carl Theodor Dreyer como realizador.

Las mujeres de sus obras son, a menudo, víctimas de la violencia y la crueldad masculinas, seres que reaccionan de un modo que no corresponde a su género: gritan, maldicen y protestan aunque, eso sí, lo hacen impelidas por las pasiones y por las fuerzas elementales de la vida. Los personajes masculinos de Eurípides no tienen la grandiosidad de algunos de sus personajes femeninos, como Alceste, Medea o Hécuba, lo que no impide, sin embargo, que cada una de ellas posea aquellas características mal llamadas «femeninas» que, debido a su constante reiteración en las obras escritas por varones, se han convertido ya en estereotipos y en cualidades inherentes al género femenino; a saber, el engaño y la hipocresía (Zaragoza Gras, 2006: 21).

Cuarenta años después de su primera película, Dreyer regresará al tema del infanticidio³ al escribir *Medea* en 1960. Entre sus intenciones se incluía la de rodar en Grecia, en color y teniendo como protagonista a María Callas. No pudo ser. Lars von Trier recogió el testigo de su admirado Dreyer y se embarcó en su particular periplo para explorar el camino de las figuras de mujer oprimidas por su entorno, dígase social, familiar.

3. Lars von Trier y *Medea*

Dreyer está y estará siempre presente, implícita o explícitamente, en el cine de Lars von Trier. Su admiración por el autor de Ordet se manifiesta en los homenajes tanto públicos como cinematográficos que le rinde. De hecho, Von Trier inicia con *Medea* (*Medea*, *Rompiendo las olas*, *Los idiotas*, *Dancer in the dark* y *Dogville*) su inmersión en torno a personajes femeninos atrapados por su condición, por su pertenencia a un género determinado. Las sociedades en las que estas viven funcionarán como entes coercitivos en los que la intolerancia religiosa o de cualquier otra índole las marginará

³ Lejos de realizar aquí un acercamiento psicoanalítico de la personalidad de Dreyer cabe reseñar que en su capítulo personal destaca un “vínculo” traumático con sus progenitores. Hijo de un terrateniente danés y su sirvienta Josephine Nilsson, Dreyer fue dado en adopción a una familia danesa que le proporcionó su apellido. Su madre falleció dos años después tras ingerir veneno para provocarse un aborto. El abandono de sus progenitores y los acontecimientos que rodearon la muerte de su madre perseguirán al realizador danés. Según la biografía de Maurice Drouzy, *C. Th Dreyer, né Nilsson* (Les éditions du Cerf. París 1982), criticada por su excesivo carácter psicobiográfico, Dreyer focalizó toda su obra entorno al martirio de las mujeres en la tierra de los hombres.

llevándolas hasta situaciones extremas. Ellas buscarán la respuesta a la incompreensión que les rodea, su redención, de diferentes modos: sometimiento, sumisión, venganza. El viaje en círculo se iniciará en Medea, a través de su radical re-acción, para continuar explorando perfiles de mujeres rendidas al sacrificio en pos de la redención en La trilogía de los corazones de oro. El círculo se cerrara con Dogville, la nueva Medea que arremete contra aquellos que la han traicionado también mediante la venganza, sin visos de compasión.

Con *Medea* von Trier muestra sus habilidades a la hora de trasladar la historia al ámbito escandinavo y dotar al personaje de un carácter universal y podría decirse que hasta intemporal (a pesar del aire medieval que parece respirarse en el castillo, en las indumentarias de los personajes...).

Tal y como acertadamente afirma Natalia Ruiz Martínez en *Medea. La esencia del drama*, Von Trier, en esta película, y siguiendo el camino marcado por Dreyer, realiza una lectura minimalista de la historia para adaptarla al formato de la televisión: “La tragedia pasa a reducirse a lo más elemental, los conflictos más íntimos que, así planteados, ganan en modernidad. Se convierte en un asunto de mujeres, Jasón no pasa de ser un pelele” (Ruiz, 2001: 34).

El formato televisivo es lo que en esencia remodelará y reconducirá el cine de Lars von Trier, algo que como la mayoría de los cineastas de su generación difícilmente puede obviar, pero en su caso, la influencia será notoria. No sólo porque Von Trier trabajará en numerosas ocasiones para la televisión sino porque los formatos y modelos narrativos acabarán contaminando positivamente el resto de sus proyectos. González Requena avanzaba ya de un modo lucido y en un plano más general los pormenores de esta relación entre televisión y cine contemporáneo en su estudio *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad* (González Requena, 1988). Requena afirmaba que la televisión ha jugado un papel transformador si hablamos de la simplificación de la narración en el cine de nuestros días, eclipsando a la narratividad.

El cine postmoderno sobrevuela la obra de Lars Von Trier, su *Medea*. En ella encontramos los rastros que de lo que viene llamándose cine posmoderno, un concepto en el que entre otros rasgos distintivos hallamos la importancia de la hibridación de los géneros llamados clásicos, y las prácticas de la anteriormente citada intertextualidad.

4. Huellas de la postmodernidad: intertextualidad e hibridación

Más allá de que la historia esté tratada desde una óptica minimalista, apoyada en lo esencial, Von Trier tratará de mostrarnos otra visión, otro modo de plasmar la historia del personaje de Eurípides tanto en el plano figurativo como en el narrativo. Anunciando esta intención es, precisamente, como dará inicio a la película, a través de los títulos de crédito. El título del filme muestra, en blanco y negro, a dos niños que cuelgan ahorcados de las ramas de un árbol que emerge de la letra D de MEDEA. Bajo ella, la firma del autor: Lars von Trier. Unos títulos de crédito con dos significaciones particulares. Por un lado, Von Trier se sitúa dentro de su relato, lo hace de algún modo suyo incluyendo su firma en los títulos de crédito. “Esta es mi historia” nos dice. Por otro lado, mediante la escenificación del ahorcamiento en los títulos el realizador danés anuncia ya lo que va a acontecer, el desenlace de un relato que ya es conocido para el espectador. Lars von Trier nos dice que esta es su *Medea* y que el modo en el que nos va a contar su historia es lo que nos queda por descubrir, es lo que la diferencia del resto de las narraciones. Sabemos que todo parte de una misma trama pero nos interesa descubrir las variantes, las nuevas formas en las que vaya a ser contada.

Von Trier, como autor posmoderno que es, no se ve obligado en esta obra a crear, inventar, sino a recrear la obra de otros. En este caso su película bebe de la historia legada por Eurípides, del guión de Dreyer, del teatro, del cine, de la pintura... Esa mirada enlaza con el concepto de nostalgia que baraja Frederic Jamesón. El autor afirma que es a través del pastiche, una especie de imitación neutral de la obra primigenia y “carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad”

(Jameson 1991: 429) sin crítica ni burla tal y como sucede en la parodia. En el pastiche un autor sabe que nada de lo que vaya a crear, decir, será nuevo, es el universo auto-referencial posmoderno. Y es aquí donde se mueve Von Trier.

En la tragedia griega destacan los planteamientos de pasiones y conflictos extremos que en numerosas ocasiones finalizan con la muerte del personaje principal. No sucede así con *Medea*, que extermina a sus enemigos, acaba con la vida de sus hijos y sin embargo sobrevive y escapa al castigo de las leyes de los hombres. El héroe, Jasón deja de ser tal, para convertirse en una marioneta del destino:

Un mandado al servicio de Creonte, un muñeco en manos de la joven y muy apetecible princesa, un simple que subestima el odio de una mujer. Jasón no ve más allá de sus deseos primarios, el poder y el sexo; no sabe de otra fuerza que la de su brazo y la espada, la fuerza que le sirve para medrar (Ruiz, 2001: 34).

Desde el principio del “texto audiovisual” comprobamos que dentro de sus intenciones cabe la de distanciarse de las propuestas anteriores (Pasolini en su *Medea* y Dreyer en su guión) en cuanto a la mostración del infanticidio. Pasolini oculta el infanticidio, no lo hace físico en escena. Tampoco Dreyer lo muestra en su guión original.

Las referencias a la pintura también se harán notar a través de los dos personajes femeninos de Glauce y Medea. Glauce es la feminidad dominada, la bella muerta pintada por un prerrafaelita Waterhouse y Medea una figura salvaje, inasequible, incontrolable. Así plasmaba el romántico Friedrich a la naturaleza en varias de sus composiciones pictóricas (*Monje mirando al mar*) seres humanos frente a la inmensidad de naturaleza. Por el mar llegarán los amantes hasta la alcoba preparada para ellos sobre el agua. Glauce se tumba en un lecho vegetal y la cámara nos da un plano picado de la princesa. Es la doncella postrada que alude a la “Beau mort”, el anuncio de su destino trágico, una imagen de pasividad virtuosa que más tarde Glauce pondrá en duda al exigir contraprestaciones a su entrega. La imagen de Glauce tumbada en el lecho vegetal se acerca “pictóricamente” hasta la de la

Ofelia de John William Waterhouse, mostrándonos de nuevo la cercanía que mantiene Von Trier hacia ciertas composiciones pictóricas. Ambas tendidas en la hierba, sus ojos entreabiertos. Jóvenes bellas, inmortalizando el momento de esplendor de la juventud antes de marchitarse. Von Trier regresara a esta imagen arquetípica en su última película, “Melancholia”, donde de nuevo recurrirá a la pintura, a la Ofelia de John Everett Millais para hacer alusión al mismo concepto.

La literatura de Shakespeare es otra de las referencias de la obra de Lars von Trier. La unión entre Glauce y Jasón nos sitúa tras las huellas de Hamlet. En ambas historias el amor funciona como el vehículo que llevará a la muerte a las dos protagonistas. Como le sucede a Ofelia en la obra de William Shakespeare, la Glauce de Von Trier se arriesga al comprometerse con Jasón. La imagen en el lecho anticipa la muerte de la joven doncella que, además, emula la fascinación de algunos artistas por el tema de “la muerte de una mujer bella” (Dijkstra, 1994: 50).

5. Medea símbolo de la naturaleza incontrolable

El agua, elemento primigenio, lugar oscuro, donde se emprende el viaje hacia otras tierras, otros lugares e historias. El mar es también la unión de dos mundos, el de los vivos y los muertos. Es donde von Trier desea presentar a una Medea ligada a las fuerzas de la naturaleza, a la vida y a la muerte, a lo femenino, como representante de aquello que el hombre no puede controlar. Tal y como define Mircea Eliade el acto de sumergirse (así conoceremos a la Medea de Von Trier):

La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia; y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración; por una parte, porque la disolución va seguida de un nuevo nacimiento", por otra parte porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación. El agua confiere un "nuevo nacimiento" por

un ritual iniciático, cura por un ritual mágico, asegura el renacimiento *post mortem* por rituales funerarios. Incorporado en sí todas las virtualidades, el agua se convierte en símbolo de vida (el agua viva", rica en gérmenes, fecunda la tierra, los animales, la mujer) (Eliade, 1972: 178).

Y Von Trier convierte las palabras de Mircea Eliade en imágenes. El cuerpo inmóvil de Kirsten Olsen⁴ que encarna a Medea tumbada sobre la arena, encuadrada en una imagen fija, con los ojos cerrados, parece reanudar la respiración para entrar en una espiral de movimiento de cámara que nos llevará hasta la narración de lo sucedido y a lo que está por acontecer en la película. Medea parece ceder ante la muerte. Tendida en la arena, sus manos tratan de agarrarse a la tierra y a las olas del mar que comienzan a sumergirla poco a poco hasta hacerlo por completo. Pero súbitamente emerge del agua. A lo lejos vemos una embarcación acercándose hasta la orilla. Egeo entra en escena. Lars von Trier lo ha introducido en "su" *Medea* como su ayudante, en alguien que confía en las habilidades y la sabiduría de Medea que busca en ella la respuesta a su falta de fecundidad, además de interesarse por su relación con Jasón y ofrecerle refugio. El abre y cierra la película junto a Medea, es su cómplice, su protector dentro del relato.

Los títulos de crédito llegan acompañados de una banda sonora musical extradiegética que enfatiza lo que estos anuncian: la tragedia, el infanticidio. Una banda sonora del compositor Joachim Holbek que sin estridencias, discreta, emula los sonidos de la naturaleza, se integra en ella como los protagonistas de este relato. Son sonidos que provienen de instrumentos de cuerda evocando al agua, al viento.

La palabra escrita sustituye a la voz *over* del narrador y nos cuenta cómo, gracias a Medea, Jasón consigue el vellocino de oro además del amor de ésta para después traicionarla a ella y a los dos hijos que han tenido en común, lejos de la tierra de la ella, en Corinto. Esta será la única vez que intervenga la figura del narrador.

Medea es una bruja y se mueve en la marisma como pez en el agua. Tras recibir el aviso de su sirviente de que Creonte está en camino para

⁴ La actriz ya había trabajado para la película de Von Trier *Images of a relief* (1982).

transmitirle su decisión de desterrarla se adentra en la en las aguas pantanosas. Medea camina en la niebla con el sonido de los pájaros como compañeros de viaje, sonido primigenio, que funciona como una especie de eco de la salvaje naturaleza a la que representa. Es el lugar reservado a los muertos en las culturas nórdicas. La marisma, ese espacio en el que es fácil quedar atrapado en el fango.

Creonte aparece entre la niebla, sentado y a hombros de sus siervos. Desde su posición de superioridad expulsa verbalmente a Medea de su reino. Ella continúa recogiendo semillas sin decir nada. Creonte la sigue a pie y la busca entre la niebla que la oculta, convertido este elemento de la naturaleza en un ayudante de la protagonista. En la cara del rey observamos que teme a Medea y lo confiesa: “tú eres una bruja, conoces las artes del demonio, puedes hacer daño”. “¿A quién? pregunta Medea”; “A mí hija, a Jasón, a mí mismo”. Durante la conversación Creonte busca con su mirada a Medea, pero de ella solo nos llega su voz. Le pide quedarse en su hogar, Creonte se lo niega mientras se hunde en el fango. Una vez más la naturaleza recuerda al hombre su flaqueza. El monarca pisa territorio pantanoso, naturaleza, el espacio que pertenece a la hechicera, al orden natural que la civilización no puede controlar. Esto es a lo que teme Creonte. “No hay mayor pena que el amor” le dice Medea. Creonte interpelando a la cámara, saliéndose de la ficción, le ordena partir amenazándola. Entonces la imagen de Medea de espaldas a la cámara, y frente a Jasón se gira y le pide sólo un día más. Este se lo concede, incurriendo en el error trágico que presagiará el desgraciado desenlace.

Una nueva secuencia nos muestra a Medea creando una pócima con las semillas recogidas en la marisma. Los planos detalle muestran cómo ayudada por un mortero tritura lo recolectado y una sirvienta le dice que aproveche el día que le ha sido concedido para bien. “Para bien” dice ella mientras vierte una pócima que extrae de sus ropas sin mostrar ningún indicio alguno de lo que va a perpetrar mediante esa voz que va a permanecer inalterable durante toda la cinta. Parece dominar sus instintos. La oscuridad del habitáculo evoca lo misterioso del acontecimiento el poder de esta mujer, que al igual que la

naturaleza decide sobre la vida y la muerte mediante la elaboración de sus pócimas que sirven para envenenar y asesinar o dotar de fertilidad a Egeo.

Medea aparece de nuevo en la marisma. Parece levitar en las aguas pantanosas. El agua parece hacerse cómplice del crimen que va a cometer, reflejando su imagen para después borrarla enfatizando así su carácter misterioso.

Así como la iluminación de la cinta va in crescendo a medida que avanza la película, va también dividiendo la historia en dos partes. La primera oscura, donde los hombres traman, la segunda llena de luz donde Medea sitúa su venganza por encima de las leyes de los hombres. Los objetos en manos de Medea hacen también alusión a la separación de los dos mundos. Telares y coronas, castillos y marismas.

Jasón va al encuentro de Medea para decirle que debe irse por su seguridad. Coge su mano a través del telar. De nuevo, la distancia entre ambos, siendo esta vez el telar, es lo que los divide. Medea le recrimina haber abandonado a sus hijos y Jasón le increpa cogiéndole con fuerza su mano, separados ambos cuerpos por el telar diciéndole que “No sólo las mujeres piensan en sus hijos. Si los hombres pudieran tener hijos sin las mujeres”. Como explicábamos, de un modo simbólico y como un objeto asociado a lo que Medea representa, el telar separa a la pareja rota. Aquello que ellos mismos han creado, han tejido, su pareja, su familia es lo que también les acabará distanciando.

Medea suelta la mano de Jasón y la secuencia enlaza con la partida de Medea a orillas del mar. Es aquí donde Egeo vuelve a aparecer en la historia, alejándose así de la narración de Eurípides. Su conversación con Medea vuelve a dejar en evidencia la debilidad del personaje de Jasón. Un personaje al que todos ven ambicioso, sediento de poder, incapaz de renunciar al trono que le ofrece Creonte por su familia.

Medea ofrece su ayuda a Egeo para curar su infertilidad a cambio de refugio en su reino. Ella tiene el poder de dar y concebir vida, no es un personaje débil como Jasón. Este accede diciéndole que partirán con marea alta. Los niños juegan mientras Medea, en primer plano, sonrío al verlos felices. El

pequeño cae y se lastima una rodilla, y su madre calma sus sollozos con cariño; los ama pero debe asesinarlos. Un plano del cielo enlaza la secuencia anterior con el momento en el que da los toques finales a su plan de envenenar a Glauce mediante la corona emponzoñada. Los planos detalle (de sus manos embadurnando la corona) dan paso a los del castillo donde Glauce, ignorante de su devenir, se divierte con su sequito. Espada en mano, junto a uno de los ventanucos del castillo, Jasón parece estar esperando ante el peligro que le acecha. Medea actúa, toma las riendas de lo que le está sucediendo, Glauce se deja llevar y Jasón aguarda su destino. Y precisamente fuera, frente al mar, esta Medea junto a sus hijos creando una composición pictórica cercana al romanticismo, emulando el cuadro de Caspar David Friedrich "Monje mirando al mar". Ella y sus hijos ante la inmensidad del mar, ante el destino que no puede controlar. Al igual que la fuerza de la naturaleza, la fuerza de sus sentimientos prevalece ante la racionalidad, poderosa e implacable.

Jasón les observa desde la distancia y parece no estar convencido de la decisión que ha tomado. Pronto va a su encuentro, un último encuentro, un intento de reconciliación. Medea trata de convencerle acerca de que ha cambiado su forma de ver las cosas. "Recuerdas Jasón" le dice la protagonista. "Haces siempre la misma pregunta" responde Jasón. "¿Recuerdas Jasón?" repite Medea que, mediante un croma en el que su imagen se ubica en un paisaje azulado, parece evocar el pasado vivido juntos. Medea se le acerca y comienza a besar su cuello y él responde y ambos amantes parecen suspendidos, mientras él besa su cuerpo. Parece que Jasón ha sucumbido a las artes, al hechizo de Medea. Pero el efecto de los recuerdos de una antigua pasión cesa y Jasón deja de nuevo sobre la tierra a su esposa, para después golpearla y llamarle puta. En ese momento la corona rueda real y simbólicamente por el suelo y Medea le pide que se haga cargo de sus hijos, mirando de nuevo su imagen reflejada en el agua y diciéndole que le conoce. La corona, similar a la que aparece en la Juana de Arco de Dreyer, es rustica y se asemeja a una corona de espinas más que a la de un novia. Es la corona del condenado.

Arrodillada y fingiendo ser sumisa, en posición de víctima, le entrega la corona que le perteneció y que llevó en sus esponsales. Ahora, esa corona que le unió a Jasón separara para siempre a éste de Glauce. Jasón acompañado de sus hijos, a petición de Medea, le entrega a Glauce la corona. Anticipándose a lo que va a suceder, uno de los caballos es herido por una de las afiladas y envenenadas puntas. El caballo se revuelve y volvemos a ver a Medea caminar en medio de la nada, en un desierto de arena. Parece costarle caminar, en ese viaje sin retorno en el que se ha embarcado.

6. Glauce, la mujer sometida, la civilización

En el castillo, en este espacio símbolo del poder civilizador, el de los hombres, es en el que de un modo digamos oficial, se da fin al amor entre Medea y Jasón. Aquí será donde la unión entre Jasón y Glauce, la hija de Creonte, será de algún modo aprobada. Precisamente Glauce será ubicada en este contexto civilizador en contra del des-orden que representa Medea. Glauce es la que simboliza a la mujer que sigue las normas establecidas, la que se desposara. La princesa aparece en primer plano, desnuda, sonriendo y rodeada de sirvientas que la acicalan. En nada tiene que ver la desnudez del personaje, la sencillez con la que ésta es presentada, si la comparamos con la de Pasolini, enjoyada y suntuosa, caprichosa y algo neurótica. La Glauce de Von Trier exhibe su fresca adolescente, su cuerpo joven.

El rey camina en penumbra por un castillo en el que ningún elemento ornamental parece reforzar las palabras del monarca que hablan del poder y las riquezas conseguidas por su reino. Creonte anuncia con el beneplácito de su corte, con sus aplausos, el enlace entre Jasón y Glauce. Y es en este punto de la historia, oportunamente, donde Von Trier marcara visualmente el conflicto entre las dos cosmovisiones. Las dos partes del relato, la naturaleza y a la civilización, son representadas mediante el montaje que alterna a las dos caras de la misma historia. Porque mientras los hombres acuerdan, hacen pactos, Medea cuida de sus hijos, y una voz (el coro) le anuncia lo que va a suceder, como si de su instinto animal, maternal se tratara.

En la civilización se acuerdan matrimonios, se crean alianzas para el próximo gobierno de Corinto, se perpetúa el poder en las manos de una estirpe. En los ámbitos destinados a las mujeres, el poder se limita a las labores propias de su género, que no son otras que las que tienen que ver con la procreación y la atención de sus vástagos.

Las imágenes de los dos futuros esposos se intercalan con las de Medea y sus hijos anunciando así mediante el montaje alternado el conflicto existente entre ambas historias, la de Jasón y la de Medea. La vida transcurre igual para ambas partes, pero una barrera, marcada incluso por el propio montaje del director, separa ambos mundos.

El mar, las aguas, principio y fin, son el testigo escogido para la unión que parece va a consumarse. Un espacio sin conquistar, perteneciente al orden natural y que funcionará como preaviso de lo que va a acontecer: nada irá más allá en su relación de lo que aquí acontezca, principio y fin.

No hay paredes que separen a los amantes, las alcobas son habitáculos creados con telas que improvisan y delimitan espacios, crean sombras, ocultando y mostrando, siguiendo el juego de los amantes, los instantes anteriores a la consumación del matrimonio. El juego es parte de la corte prenupcial. Así ha de comportarse la mujer, civilizadamente, presentándose misteriosa, deseable, buscando el deseo masculino. Y es aquí donde podríamos hacer una doble lectura acerca del uso del poder, de su deseada sexualidad, la de Glauce, que además dejará en evidencia la debilidad de Jasón, esa que le convierte en perro fiel del poder, de Creonte, de la misma Glauce. Precisamente un perro será su alter ego, algo así como su sombra a lo largo del relato, retratando doblemente la fidelidad a su amo y evidenciando así su debilidad. El no es el héroe del relato. Glauce en cambio no se entregará fácilmente. Desea algo a cambio y le exige “palabras” al que se convertirá en su esposo. “Glauce” es la respuesta de Jasón. No es suficiente para Glauce. Él la llama ninfa y subraya así el hecho de que se trata de una doncella en edad de crecer, una niña. Una ninfa a la que él dice que va a “tratarla como a la mujer que amo. Mi reina”. Entonces Glauce pregunta por Medea y Jasón le pide que la olvide. Ella le expresa su falta de temor hacia su

antigua mujer. Entre risas y la complicidad de sus sirvientas, Glauce no consuma su relación. La pospone hasta el día siguiente. Medea se introducirá así a través de las palabras de la joven en la intimidad de la pareja: su presencia, su mención, es una constante a lo largo de la cinta, atemoriza y crea tensión.

Simultáneamente, mediante el montaje alternado Medea también trata de descansar junto a sus hijos. Pero se incorpora y comenta para sí “ojalá estuviera muerta, la muerte me daría paz”. “Mi vida está tan vacía como este lecho”. Se pregunta acerca de la vida que han de llevar las mujeres y dice: “¿Qué derecho tenemos las mujeres? ellos tienen amigos se divierten...” “¿Te gustaría ser un hombre?” le pregunta su sirvienta “Sí” responde ella. Y es entonces cuando comienza a declarar sus deseos de venganza con su imagen insertada en un croma en el que la imagen de sus hijo se hace cada vez mayor. Ellos son más grandes que Medea en una especie de alarde de manierismo visual alejado de la armonía y el equilibrio compositivo. El desequilibrio es lo que crece en la mente de Medea, ese que von Trier plasma metafóricamente a través de sus imágenes, ampliando a sus hijos. Sus hijos, a pesar de ser fruto del amor se le harán pesados, la imagen de ella con la carga acuestas señala la evidencia.

Otra superposición de imágenes nos hablará precisamente de la distancia que la separa de Jasón. En el plano que observamos a continuación comprobamos que ambos se han alejado hasta tal punto que pertenecen a espacios visuales diferentes. Medea observa a Jasón que ha sido retratado en una anterior toma y que ya no comparte el mismo espacio físico aunque convivan sus siluetas en el mismo encuadre. Ella sentada observa cómo Jasón ya no está a su lado. Ninguna de las dos mujeres se quedará junto a él. Las separaciones creadas visualmente a lo largo de la cinta por von Trier son un adelanto a lo que acabara sucediendo: Glauce nunca le pertenecerá, ha muerto. Medea huirá tras cometer su venganza. Jasón acabará solo. Ese parece ser el castigo que el destino le deparará por los actos cometidos.

7. Jasón perdido entre dos mundos. Entre la naturaleza y civilización, entre Glauce y Medea

Mostrándonos a Medea en el hogar frente al fuego, subrayando así su estado de ánimo, su condición de mujer que usa las fuerzas de la naturaleza, sabia, hechicera, anuncia su plan, su intención de acabar con la vida de sus hijos para causar mayor daño a su padre y privarle de su futuro. Como escribe acertadamente Natalia Ruiz en su artículo “Medea la esencia del drama”:

Pero no es bastante quitarle la esposa, dejarle sin ciudad que gobernar... Medea parece invocar a Némesis, diosa de la memoria y la venganza. No es sólo cuestión de dejarle sin aquello que más ama, es expulsarle del tiempo, negarle el futuro. Aniquilará su estirpe, matar a sus hijos, negar la continuidad de sus sangre, borrar su memoria del futuro. No le quiere castigar, quiere borrar su rastro. Si no ha sabido amarla tanto como ella le ha amado, sufrirá con creces por lo que la ha humillado (Ruiz 2001: 35).

La tragedia inicia aquí el camino a su desenlace. El caballo galopa por los corredores del castillo, envenenado, mientras Glauce se prueba la corona, deleitándose en el placer que supone su victoria sobre Medea. Cierra sus ojos mientras roza sus labios en las aristas del presente. El caballo galopa hacia el mar en una huida hacia delante, hacia su muerte inminente. El caballo agoniza y Glauce, desde el castillo, parece percibir a través de los sonidos de los pájaros el mal que le acecha. Se hiere un dedo y el sonido de los pájaros vuelven a ser la encarnación del mal augurio. Medea carga el peso de sus vástagos, sola, en arenas movedizas que le imposibilitan caminar fácilmente.

Simbólicamente (de nuevo mediante un croma) Von Trier introduce a Medea dentro del castillo, mientras arrastra a su prole y su carga. Ella es parte de la civilización que la condena a llevar la pesada carga de sus hijos, la pesada carga de su condición de mujer. Parece acercarse al dolor que padece Creonte, el dolor de ver a su hija muerta. Ella continúa hacia delante, sintiendo el peso que supone encaminarse hacia el asesinato de sus hijos. El infierno en la tierra. Un árbol solitario será el cadalso para el ahorcamiento de los niños.

La película acaba con un final abierto, lejos de los cierres convencionales pero cercanos a la espectacularidad. Mediante una cámara aérea, emulando la mirada divina, Von Trier añade dramatismo al suceso y al clímax de la historia. Jasón queda reducido a una miniatura que lucha ante la inmensidad de los acontecimientos que no puede frenar. Desde lo alto, la cámara, como si de los dioses se tratase, es testigo de la insignificancia del ser humano, del mismo Jasón. La secuencia del ahorcamiento está próxima y cercana. El pequeño de los hijos de Medea se aleja colina abajo jugando y el mayor va en su busca ayudando así a su madre en el ahorcamiento. Las imágenes son duras. Ella le mira a los ojos mientras se ahoga. Parece haber sido rodado en tiempo real, sin elipsis, para enfatizar así lo doloroso del acto. Ni Pasolini ni Dreyer planificaron el infanticidio de este modo. El primero lo convertirá en un rito y el danés en una “muerte dulcificada”.

La secuencia recoge simultáneamente, mediante un montaje alternado, a un Jasón que prevé el desenlace y va en busca de sus vástagos al galope, con sus perros, sus alter ego, tras de sí. Jasón en su huida hacia adelante será incapaz de frenar aquello que está escrito en su porvenir. La cámara aérea nos lleva hacia el destino de aquellos que habitan en el relato de Medea. Subraya la grandiosidad del momento desempeñando una imprescindible función narrativa de este tipo de filmación. Al mismo tiempo, el escoger este modo de rodar le da movimiento al filme, nos hace avanzar en la historia hacia el final, nos arrastra hacia el interior de la historia del relato.

Medea yace en cuclillas y su hijo mayor se le acerca pidiéndole ayuda para colgarse. El propio niño anuda su horca como si entendiera la necesidad del acto. Medea parece querer evitarlo. Jasón llega para ver muertos a sus hijos.

El montaje alternado, incidiendo otra vez en el conflicto que existe entre en ambos personajes nos muestra a Egeo que está ya en el barco junto a Medea. Ambos, en silencio, y la mirada gacha muestran así lo trágico del momento. Deben esperar a la marea alta para poder navegar. Medea aguarda y dirige su mirada fuera de campo, hacia él, para encontrarse con un nuevo plano en el que Jasón observa a sus hijos colgados del árbol. Solo vemos las piernas de los niños colgando. Ya solo son eso, dos cuerpos inertes, sin rostro. Jasón

desesperado galopa, la cámara aérea le persigue, mientras las imágenes de la marea subiendo se entrecruzan en su camino. Los perros ladran y vemos los cuerpos de los niños ahorcados. Jasón enloquece perdido en el bosque. El espectador aún no sabe si la marea subirá y Medea podrá huir indemne. Las imágenes de ambas historias se entrecruzan en el montaje, creando así una tensión que nos llevará hasta el final del texto. Los perros yacen exhaustos en un encuadre en el que se saca a Jasón fuera de plano. Los perros dirigen la mirada fuera del encuadre. Sabemos que él está ahí, rondando fuera de sí. La marea ha subido y, tras izar las velas, Medea se quita el gorro que lleva y destapa su cabellera roja al viento. Su rostro muestra un dolor profundo. La música extradiegética, compuesta con instrumentos de cuerda emulando al agua, al viento, entra en escena de nuevo enfatizando el final de la historia, fundiéndose con los sonidos de la naturaleza. La naturaleza inunda el texto.

Siguiendo con el montaje alternado, Jasón parece haber perdido la cabeza. Cae agotado con su espada desenvainada. Desde arriba, mediante un plano en picado, vemos a Jasón desesperado, hasta que desaparece y la imagen de la hierba muestra el vacío que siente el personaje que ha sido despojado de sus hijos. Una imagen superpuesta de la marea, que ha subido, sumerge simbólicamente el cuerpo de Jasón.

El título de la película se añade a la superposición, Medea ha salido “triumfante”. Es el fin del montaje alternado, el fin del conflicto, el fin de la historia. Medea huye, no en un carro alado, sino a través del mar y junto a Egeo. El mar, la naturaleza, ha conquistado a la civilización, se han vengado de ella.

Referencias Bibliográficas

- ECO, Umberto, (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- ARGULLOL, Rafael, (1991). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- ARGULLOL, Rafael, (1999). *El héroe y el único, El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BOU, Nuria, (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

ELIADE, Mircea (1964/1982). *Tratado de historia de las religiones*. México: D.F, Era.

EURIPIDES. (2000). *Medea*. Barcelona: Océano.

GONZÁLEZ REQUENA, (1988) Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.

JAMESON, Frederic, 1991. *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

MARZABAL, Iñigo, (2004). *Deliberaciones poéticas. Cine y ética narrativa*. Bilbao: UPV-EHU.

Informe

MOLAS FONT, María Dolors (Investigadora principal), GUERRA LÓPEZ, Sonia, HUNTINGFORD ANTIGAS, Elisabet, ZARAGOZA GRAS, Joana *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, 2006.

Revista monográfica

LETRAS DE CINE N° 5, *Lars Von Trier* (2001). Valladolid: Asociación letras de cine.