

LA MAGIA DE MEDEA EN EL CINE: ENCANTOS Y SUTILEZAS DE LA MEDEA DE LARS VON TRIER (DINAMARCA, 1988)

MÓNICA DURÁN MAÑAS
IES Vega del Pirón, Carbonero el Mayor (Segovia)
monicaduran21@gmail.com

ABSTRACT: In this article, we compare some relevant sequences of Lars von Trier's film *Medea* with Euripides' homonymous tragedy. Even though the film is quite accurate to the classic text, we find interesting divergences due to the different format and cultural context of both works. Among them, we pay particular attention to the transformation of Medea's magic.

KEY WORDS: Magic. Medea. Lars von Trier. Euripides. Tragedy. Film.

No son pocas las veces que obras de autores antiguos han servido de modelo o inspiración para creaciones modernas y, en particular, el cine se ha nutrido abundantemente de temas y argumentos clásicos. Éste es el caso del filme *Medea*¹ de Lars von Trier, producido en el año 1988 por encargo de la radio pública danesa (Danmarks Radio), que tuvo a bien llevar a la televisión una de las grandes tragedias griegas, la *Medea* de Eurípides. Ahora bien, pese a inspirarse principalmente en la obra homónima del autor griego y respetar el arquetipo mítico fundamental, salta a la vista que se alteran ciertos matices que obligan a considerar el texto visual más como una reinterpretación que como una mera adaptación del mito. Con todo, las variaciones entre ambas obras bien podrían deberse a la propia transmisión del argumento, ya que el guión de la película fue elaborado por su director a partir de un original de Preben Thomsen y Carl Theodor Dreyer basado, a su vez, en la tragedia griega. Por consiguiente, Lars von Trier no trabajó directamente con el texto clásico, aunque sin duda lo consultó, y tampoco se mantuvo fiel al guión de Dreyer², según deja entrever en los títulos iniciales donde afirma que *Medea* es un homenaje a Dreyer, pero no una película de Dreyer. El hecho de que Lars von Trier no se limitó a hacer una lectura plana de la trama se pone de manifiesto desde el primer momento con un sugerente juego

¹ Existen otras muchas recreaciones cinematográficas de este mito como *Jason y los argonautas* de Don Chaffey (Reino Unido-EEUU, 1963); *Medea* de Pasolini (Italia, 1969); *Medea* de Emanouel Kouloumbre (EEUU, 2005); *Así es la vida* de Arturo Ripstein (México-España, 2000) o *Medea 2* de Javier Aguirre (España, 2006). Hay también una amplia tradición televisiva en torno al personaje de Medea como las miniseries *Los hijos de Medea* de Anton Giulio Majano (Italia, 1959) o *Medea* de Theo van Gogh (Holanda, 2005).

² En efecto, nuestro director se separa abiertamente del guión de Dreyer. Por ejemplo, en este último Medea no ahorca a los niños, sino que les hace beber un veneno que toma luego ella misma. Vid. VON TRIER, L.; BJÖRKMAN, S. *Il cinema come dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Milano 2001, 114-121.

de sincretismo y anticipación: en la letra «D» del título el espectador puede contemplar un árbol de cuyas ramas cuelgan dos cuerpos sin vida.



Medea es la historia de una extranjera que ha de sobrevivir en un mundo hostil. Locamente enamorada de Jasón hasta el punto de traicionar a los suyos, se ve ahora repudiada y sola, llena de un dolor que la lleva a cometer la más terrible de las venganzas. Pese a su debilidad (es una mujer, está sola, tiene dos hijos, es extranjera)³, la heroína se alza con el poder de sus sutiles artimañas y saca de la humillación las fuerzas necesarias para superar con dignidad el duro trance que atraviesa. La película refleja, por consiguiente, un camino hacia la liberación: comienza con una Medea que se ahoga entre las aguas y termina con una Medea que logra finalmente salir a flote: sentada en un barco que la aleja de las miserias de la situación vivida, su rostro cambia de expresión –de la congoja a la sonrisa que apenas comienza a esbozarse–, literalmente se desmelenan –se quita el pañuelo que durante todo el filme ha cubierto su cabeza y descubrimos que es pelirroja– y respira, por fin. En este sentido, se produce en el espectador una catarsis aristotélica en toda regla y, en ningún caso, los padecimientos de los personajes lo dejan indiferente. En efecto, no es posible evitar ante esta trama una reflexión, siquiera somera, sobre determinadas cuestiones que no carecen de actualidad: el triunfo del poder frente al amor, la superioridad del hombre frente a la mujer, el rechazo al extranjero, la enajenación que producen las pasiones, las pulsiones secretas del ser humano, el sufrimiento, la moralidad, etc.

El filme se ajusta con bastante fidelidad al mito descrito por Eurípides, aunque el paisaje nórdico de la película no se corresponda con el de Corinto. Ambas obras comienzan cuando Jasón acaba de abandonar a Medea para casarse con Glauce, hija de Creonte, y reflejan en su inicio el malestar de la protagonista. La secuencia inicial, en la que Medea literalmente se ahoga, muestra su estado de

³ En Eurípides, Medea explica la situación del extranjero y, en particular, de la mujer: reclusión en el hogar, soledad, dependencia de un marido, imposibilidad de repudiarlo, obligación de estar bajo su yugo y soportar sus ultrajes (vv. 213-266). En Lars von Trier no hay un parlamento expreso de Medea, pero se tratan estos mismos temas a lo largo de toda la obra.

angustia, situación que el trágico describe a través del parlamento de la nodriza y del primer diálogo de ésta con Medea (vv. 1-130). La película comienza, pues, sin palabras, pero con imágenes de una intensa carga simbólica que arrojan, sin más preámbulo, al espectador en el mundo emocional de Medea (0.0-3.45)⁴. Apenas ella se recupera de su sofoco (2.25), ve pasar a Egeo camino del oráculo en un barco de velas recogidas que, arrastrado por tres hombres, recuerda vagamente a la barca fúnebre de Caronte⁵. De este modo, la imagen se transforma en símbolo del sentir de Medea, que se halla entre la vida y la muerte. Y la causa de ello es el amor, también simbólicamente presente en forma de espuma⁶ y de mar, habida cuenta de la vinculación de Afrodita, diosa del amor, con estos elementos. El símbolo del barco se encuentra asimismo en el acerbo cultural escandinavo desde la Edad del Bronce y representa el vínculo entre los vivos y los muertos. Por añadidura, Medea, en consonancia con su estado de ánimo, viste de negro durante toda la película, porque está de luto, pues pasa de un duelo personal por la pérdida de su amor, a un duelo real por la muerte de los personajes que asesina. El espectador aún no lo sabe, pero este encuentro con Egeo es el comienzo de una esperanza para Medea.

1. GLAUCE Y MEDEA

El cambio de formato, del teatro al cine, implica también distintos modos de tratar la información. En efecto, como suele decirse, «una imagen vale más que mil palabras» y así es en no pocos planos de la película, en los que una sola fotografía, proyectada durante varios segundos, sumerge al espectador en un rico mundo de connotaciones. Otras veces sucede lo contrario y Lars von Trier desarrolla aspectos apenas sugeridos en el drama. Así ocurre, por ejemplo, con el personaje de Glauce que, inmediatamente después de los rótulos (5.03), aparece desnuda con su larga cabellera virginal. Momentos previos a la boda, se produce un encuentro entre Jasón y ella (10.54-11.22) en el que éste ensucia la inmaculada mejilla de la muchacha al tocarla con su mano (11.08). Este plano contrasta con el

⁴ Los números entre paréntesis se refieren al momento de la película: 3.45 es el minuto 3 y 45 segundos; 1.02.13 indica 1 hora, 2 minutos y 13 segundos; etc.

⁵ Otra imagen de sentido similar la encontramos en el momento en que, tras las bodas, Jasón conduce a Glauce hasta una balsa en la que se suben él, su esposa y el perro (12.28). La fotografía recuerda intencionadamente a la barca de Caronte y no parece casual el hecho de que sean también tres las remeros que guían la embarcación en manifiesta referencia a las Moiras. De hecho, esta imagen anticipa lo que sucederá más tarde: un zoom hacia la figura de Glauce y un fundido con su esclava que prepara el lecho nupcial marca el cambio de escenario y señala la causa que vincula efectivamente a la princesa con la muerte.

⁶ No olvidemos la extendida –aunque errónea– relación etimológica del nombre de Afrodita con ἄφρος ‘espuma’.

anterior, en el que le hemos visto lavándose y sugiere que hay manchas que permanecen más allá de lo superficial⁷. De hecho, Jasón aparece en el filme como un personaje cobarde, sin carácter, desaliñado, egoísta e incontinente⁸. Se deja llevar por sus pasiones, sin contar con la repercusión de sus actos y desconoce el sentido de la responsabilidad. Ni siquiera piensa en el bienestar de sus hijos, sino sólo en la gloria y el poder que le otorgará su boda con Glauce y en el placer de unirse a una joven, guapa y virginal doncella. La muchacha contrasta con el aspecto de él y se destaca su juventud, frente a la madurez de Jasón, sobre todo cuando juega⁹ con sus esclavas y se ríe con la traviesa ingenuidad de su inocencia. Pero Glauce es también la antítesis de Medea: la primera es joven, viste de blanco (o va desnuda), lleva el pelo suelto, se ríe y es feliz con sumo desenfado; la segunda es madura, viste de negro (y muy tapada), lleva cubiertos sus cabellos, llora y le invade siempre una mediatunda aflicción.

Estas contraposiciones se desarrollan a lo largo de secuencias paralelas que muestran acontecimientos simultáneos como los que suceden durante la noche de bodas en palacio y en casa de Medea. Ni Jasón ni ella duermen, pero cada uno por un motivo distinto: el primero se encuentra en la alcoba nupcial separado por una fina cortina de su nueva esposa (17.30) y la tensión sexual –bien dibujada gracias a la interpretación del actor y a la música que acompaña– le impide conciliar el sueño; la segunda parece dormir con sus hijos (18:10), pero cuando se acerca la nodriza para arroparlos, en ese momento se incorpora y exclama (18.37): «la quiero ver muerta». En la tragedia¹⁰, esta declaración de intenciones no se produce hasta después del encuentro con Creonte: «ha consentido que yo permaneciera un día, en el que mataré a tres de mis enemigos, al padre, a la hija y a mi esposo¹¹» (vv. 373-375). En el filme la protagonista entabla seguidamente un diálogo con la nodriza¹² en el que por primera vez dice lo que siente. Mientras habla, un zoom acerca en un segundo plano a los niños, que se hacen enormes a la

⁷ Nótese el estrecho vínculo de este detalle con la llamada «polución mental» o «suciedad interior», que puede estar generada por acontecimientos mentales como pensamientos, impulsos inaceptables o imágenes y que no responde al lavado tradicional con agua y jabón. *Vid.* BELLOCH, A.; SANDÍN, B.; RAMOS, F., *Manual de psicopatología*, vol. II, Madrid 2010, 159-160.

⁸ No hay más que ver la grosería con la que introduce sus dedos índice y anular en la boca de la princesa, lo cual desentona con la candidez de la joven (14.38).

⁹ Vemos un contraste semejante en la secuencia en la que Glauce, sentada en el suelo, juega con sus sirvientas mientras Jasón las contempla con una sonrisa paternal (38.18).

¹⁰ Las traducciones de *Medea* son de MEDINA GONZÁLEZ, A., *Eurípides, Tragedias*, vol. 1, Madrid 1991.

¹¹ Nótese que luego cambiará de idea con respecto a la identidad de sus víctimas. Tampoco sabe de qué modo llevará a cabo su venganza, si prenderá fuego a la morada nupcial o les atravesará el hígado con una afilada espada, aunque se decide finalmente a matarlos con sus venenos (vv. 376-385). En la película, empero, tiene claro desde el primer momento que hará uso de sus pótimas.

¹² La nodriza de la película suple al Corifeo de la tragedia. *Cf.*, por ejemplo, vv. 357-364 y min. 37.

altura de su frente, incluso más grandes que su propia cabeza (19.49). Y por si algún espectador se ha despistado¹³, uno de los niños se mueve y abre momentáneamente los ojos para captar su atención. Así, mediante esta superposición de planos el cineasta expresa con extraordinaria sutileza los pensamientos internos de la protagonista. En íntima conexión con lo que aquí sucede, un corte de plano nos muestra a Jasón, que se despierta sobresaltado (20.09).

2. ENCUENTRO CON CREONTE EN LA MARISMA

Un fundido a negro (20.26) enlaza ahora esta situación con la llegada del pedagogo que aparece en la puerta y entra anunciando la venida de Creonte. En la tragedia, se anticipa la orden de destierro a través de este mismo personaje que se lo cuenta a Medea (vv. 67-73) en presencia de los niños (vv. 82-84). En el filme, Medea sale de casa lentamente, con aire funesto y sin mediar palabra (20.55). Comienza ahora la secuencia de la marisma (21.00): hay niebla y Medea camina por el agua buscando algo mientras se oyen pájaros, cuya presencia aquí anticipa, como veremos, el final. A continuación, llegan Creonte y su séquito (22.00). Medea es una maga¹⁴ y por este motivo Creonte la teme¹⁵ y la destierra de la ciudad junto con sus hijos, pero ella consigue del rey un día de plazo para los preparativos de su viaje, lo mismo que en Eurípides (vv. 271-356). De esta forma, Medea gana el tiempo suficiente para urdir su venganza y enviar una corona envenenada a Glauce. Sin embargo, la pócima de Medea no es mágica, sino venenosa y, por tanto, al menos en la película¹⁶, no se percibe que Medea sea, en efecto, una maga. Esta secuencia tampoco está exenta de simbolismo. Para empezar, la atmósfera neblinosa de la marisma sugiere a todas luces un encuentro en el Hades (nótese nuevamente la presencia del agua señalando la etiología de los males de Medea y su estado emocional). Y esta conexión con el mundo subterráneo se halla reforzada por la presencia del beleño blanco o flor de la muerte, planta asociada desde antiguo con la magia y la brujería por sus propiedades alucinógenas o

¹³ Es fácil que en este plano se produzca lo que ha dado en llamarse «ceguera para el cambio» (*change blindness*), que consiste en una incapacidad de percibir importantes cambios que sólo se hacen conscientes un rato después de la primera observación. Vid. STYLES, E. A., *Psicología de la atención*, Madrid 2010, 340-342.

¹⁴ La secuencia que introduce al espectador en el hogar de Medea con sus hijos se abre con un plano en el que vemos una noche de luna creciente que representa un típico ambiente de magia (11.30).

¹⁵ Este temor está muy bien dibujado en 23.17-27.50: Medea parece ignorar las palabras de Creonte agitando enérgicamente la planta venenosa y éste se baja de la silla para acercarse a ella (24.30), señal de que empieza a ceder. Comienza a buscarla entre la niebla hasta que lo vemos sumido en una crisis de ansiedad (26.25) en la que apenas puede respirar. Aunque le cuesta hablar, se ratifica en su decisión, pero ahora se lo dice de espaldas (26.39), pues no tiene ya fortaleza.

¹⁶ En la tragedia, el hecho de que la túnica arda puede ponerse mejor en relación con un contexto mágico.

venenosas, según la dosis. Se subsume así el pasado y el futuro de Medea: la protagonista transita de un estado moribundo a un estado de liberación mediante la muerte de Glauce. Y el punto de inflexión entre ambos se sitúa precisamente en este momento en el que Medea recolecta los frutos venenosos, algunos de los cuales han caído al agua¹⁷ al agitar las plantas (22.27), al tiempo que habla con Creonte. Un primerísimo primer plano muestra a Medea girando su cabeza en dirección a la voz de Creonte que le dice: «Debes abandonar la ciudad» (22.46), recurso gracias al cual el espectador se identifica con ella. Seguidamente (22.53), Medea emerge de abajo a arriba¹⁸ de espaldas a Creonte y su séquito que permanecen en un segundo plano: contemplamos así su rostro y sus intenciones, detalle que se oculta al rey. Cuando Creonte abandona la escena, una música nos traslada a un primerísimo primer plano de las manos de Medea ya en casa y repletas del fruto venenoso (27.50): con él y un ingrediente líquido contenido en una pequeña botella prepara lentamente su pócima en un mortero¹⁹ (28.41). Sus manos están ahora sucias, manchadas de delito, como las de Jasón, aunque por otros motivos. De nuevo en la marisma, Medea arroja la botella al agua (28.56) y la cámara, sumergida, la recibe. Por si no hubiera bastante, se añade agua al agua: comienza a llover (29.20) y este llanto celeste diluye la imagen de Medea reflejada en la superficie. Durante un minuto entero (29.24-30.24) vemos la botella en el fondo de la marisma hasta que llega Jasón con su caballo ajeno a lo que se cuece a sus pies.

3. ÚLTIMO ENCUENTRO CON JASÓN

Jasón, en palacio, por un momento se queda pensativo, como si algo le remordiera por dentro y cuando mira por la ventana, ve a Medea y sus dos hijos (38.45) en la playa, con un enorme mar de fondo agitado por grandes olas: a la vista de esta imagen, parece intuir lo que se cierne y cierra los ojos. Galopa hasta la playa (39.14) y entabla un diálogo con Medea (39.38) en el que ella le pide que olvide sus anteriores palabras, pues ha cambiado de idea: acepta su sabia decisión y se da cuenta de que lo ha hecho por su bien. En la tragedia, Medea revela primero sus planes (vv. 774-797) y luego los lleva a cabo (vv. 866-975): cuando Jasón acude a casa de Medea por llamamiento de la nodriza, ella se disculpa por su

¹⁷ Constantemente, a lo largo de todo el filme, encontramos los mismos elementos simbólicos: el agua, que representa el sufrimiento de Medea, el barco, que evoca su salvación. Así, además de los elementos que comentamos en el cuerpo del texto, podemos ver en el min. 7 cómo unos hombres se ocupan del arreglo de embarcaciones; cómo Jasón, en el min. 8, se lava la cara con agua de mar; cómo, en el min. 9, las sirvientas de Glauce izan lo que parecen las velas de un barco; etc.

¹⁸ Este recurso aparece también en el min. 37.04 en el que con un cielo nuboso de fondo, Medea emerge con la mirada perdida, respira con dificultad y maquina su venganza.

¹⁹ Cf. Plu. *De Is. et Os.* 369 E, donde se emplea el mismo procedimiento.

actitud hostil anterior y afirma comprender por fin la utilidad y el beneficio de su nueva boda. Llama a los niños para que saluden a su padre y sus ojos se llenan de lágrimas ante sus funestos pensamientos. Pese a que Jasón le promete cuidar de ellos, Medea insiste: «me iré desterrada de esta tierra, pero a los niños, a fin de que sean educados por tu mano, pide a Creonte que no los destierre» (vv. 938-940). La respuesta de Jasón es exactamente la misma en la tragedia y en el filme: no sabe si podrá persuadir a Creonte (v. 941; 45.05), pero convencerá fácilmente a Glauce (v. 944; 45.45). En la película, una sonrisa aparece semidibujada en los labios de Medea, que saborea ya su venganza. Ella lleva el cofre con la corona, mientras él pasea intranquilo alrededor. El tiempo se para por un momento y Jasón sucumbe a los encantos de Medea, aunque luego se arrepiente e incluso la abofetea (44.14). El agua cobra nuevamente protagonismo: al caer al suelo encharcado, Medea hunde sus manos crispadas en la arena mojada. A continuación se da la vuelta y contempla el reflejo de su imagen, pero agita el agua y su rostro se distorsiona. Recoge luego el cofre y, mientras lo sujeta, le pide a Jasón que la deje quedarse junto a él (45.15). Le está dando una última oportunidad, aunque él lo ignora. Finalmente, le entrega el cofre para que lo haga llegar junto con sus hijos hasta Glauce (46.13). Al abrirlo, Jasón exclama sorprendido: «¡Tu corona nupcial!» (46.37). Se va y la deja sola arrodillada en la playa con el mar al fondo. Un plano en picado de Jasón caminando con su desgracia bajo el brazo muestra al espectador cómo sólo los dioses conocen el destino (47.04). Un zoom enfoca las huellas que deja al caminar en la arena. Ahora todo está seco.

4. ENTREGA DE LOS REGALOS

En la tragedia, Medea les entrega a los niños un peplo y una corona que, a diferencia del texto visual, es de oro y no es nupcial (vv. 956-958). Les dice que le pidan a Glauce que no los envíe al destierro (v. 971). Es probable que se dirijan a palacio acompañados del pedagogo, a juzgar por los vv. 1002-1004, en los que este personaje informa a Medea de que sus hijos han sido liberados del destierro y de que la joven ha recibido con gusto los regalos²⁰. En el filme, los infortunados hijos de Jasón llevan con su padre el regalo de bodas (47.20). En el camino, el menor abre el cofre que contiene la corona, anticipando con ello su desgracia (47.46). El espectador se llena de tensión, pero nada ocurre. Cuando sí se revelan los terribles efectos del veneno es en el momento en el que el niño, sin querer, hiere de un rasguño al caballo con la corona (48.19). Vemos al corcel corriendo descontrolado hacia el mar (nuevamente aquí el agua) y revolverse en la arena hasta morir,

²⁰ En la película el pedagogo trae a los niños ante su madre y es el propio hijo de Medea quien relata el encuentro con Glauce (49.16).

mientras Glauce, paralelamente²¹, juega con la corona ignorante de su fatal destino (51.10). El caballo es blanco, como Glauce, símbolo de pureza por antonomasia. Dos planos de pájaros²² (51.45 y 52.40) que vuelan en furiosa bandada y que aluden indiscutiblemente a la película de Hitchcock (*Los pájaros*, 1963), auguran la desgracia. Ahora bien, la muerte de Glauce es algo distinta: mientras que en la tragedia la princesa muere presa del fuego, en la película su dedo pinchado (52.24) recuerda a la trama de *La bella durmiente*, envenenada en su torre por la bruja que la odia. Eurípides emplea la figura del mensajero para describir lo acaecido en palacio: cómo Glauce se siente molesta ante la entrada de los niños, pero Jasón aplaca su cólera y le insta a aceptar los regalos de sus queridos hijos (vv. 1144-1155); cómo «levantándose de su trono, pasea por la habitación, caminando graciosamente con su blanquísimo pie, rebosante de alegría por los regalos, y una y otra vez dirige hacia atrás su mirada curiosa sobre sus talones, poniéndose de puntillas» (vv. 1163-1166); cómo luego la princesa tiembla, le sale espuma de la boca, tiene los ojos desorbitados, sufre una hemorragia, se recupera un instante y luego es abrasada por el fuego que despiende la corona al tiempo que el peplo devora su cuerpo (vv. 1168-1203) y cómo finalmente Creonte se queda pegado a la túnica que abraza y muere (vv. 1204-1220). Lars von Trier muestra también cada detalle de estas muertes pero, a diferencia del drama, el texto visual deja al margen todo vínculo evidente de Medea con la magia.

5. CONCLUSIÓN

Gracias a obras como la *Medea* de Lars von Trier, el público moderno se acerca a través del lenguaje cinematográfico a los viejos mitos, que continúan de este modo su peregrinación por el camino de la inmortalidad. Con una cuidada fotografía, un sutil juego de claroscuros, una sugerente superposición de planos y un expresivo manejo de la cámara, el director nórdico captura al espectador, que va poco a poco descubriendo un mundo pleno de simbolismo con sus transiciones –de lo mojado a lo seco; de lo oscuro a lo claro– y sus elementos recurrentes –el agua, el caballo, el barco, los pájaros, etc. En su obra, encontramos divergencias interesantes con respecto a la tragedia de Eurípides: el papel del Corifeo es asumido por la nodriza; desaparece la figura del mensajero; Medea quiere a sus hijos, no los odia; los mata porque para ellos es lo mejor, no por vengarse de Jasón; mueren ahorcados, no por una espada; Jasón se casa por interés y por amor, no

²¹ Se presentan en paralelo, tres ambientes, mediante un juego de alternancia: lo que sucede en palacio, en la playa con el caballo y lo que le sucede a Medea. Un plano general muestra a Medea caminando por la playa con mucho sol. La claridad contrasta con lo anterior (48.44).

²² Mientras el caballo cae y muere en la arena, se oyen los pájaros furiosos (52.00).

sólo por interés; Glauce no muere presa de las llamas, sino por el contacto de su sangre con el veneno; etc. Todas estas alteraciones consiguen hacer más humanos a los personajes y aportar un mayor realismo a la trama. Medea ya no es una bruja, sino que se muestra como una mujer que sufre y logra superar las vicisitudes de su situación con un estoicismo vikingo. Al final de la película, nos damos cuenta de que la magia de Medea no procede de sus pócimas, sino del encanto que el personaje imprime en el espectador.