



El espejulo de la otra Medea: de Eurípides a Lars von Trier

Lilibeth Zambrano

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA, VENEZUELA
pyporetapeyma@gmail.com

27

ENERO- DICIEMBRE, 2019

Resumen

En el presente trabajo nos aproximaremos a la identificación de los recursos fílmicos y la configuración de la imagen audiovisual, en la transposición de la tragedia *Medea*, de Eurípides, al texto cinematográfico homónimo (1988), del director danés Lars von Trier. La *mise en scène* o la puesta en escena cinematográfica resulta un aspecto importante para el reconocimiento de los matices que el director danés agrega a la historia de Eurípides, de por sí compleja. La composición del contenido de la imagen está dada por el juego de encuadres, el punto de vista, el ángulo visual y los movimientos de cámara. A partir de estos elementos se desglosan y organizan los fragmentos de realidad que aparecerán en pantalla. Con el estudio de los elementos que entran en juego en la puesta en plano cinematográfica y la manera de mostrarlos, apuntaremos hacia las características perceptibles y el valor icónico de todo lo que hace al espacio de la acción de la otra Medea, la de Lars von Trier.

Palabras clave: mito, Medea, Eurípides, puesta en escena cinematográfica, Lars von Trier

The speculum of the other Medea: from Euripides to Lars von Trier

Abstract

In this paper we will approach the identification of film resources and the configuration of the audiovisual image, in the transposition of the tragedy *Medea*, from Euripides, to the homonymous cinematographic text (1988) by the Danish director Lars von Trier. The *mise en scène* or the cinematographic staging is an important aspect for the recognition of the nuances that the Danish director adds to the history of Euripides, complex in itself. The composition of the image content is given by the set of frames, the point of view, the visual angle and the

Recibido: 09/01/2018 Aceptado: 10/04/2018

V & E

camera movements. From these elements, the reality fragments that will appear on the screen are broken down and organized. With the study of the elements that come into play in the cinematographic setting and the way of showing them, we will point to the perceptible characteristics and the iconic value of everything that makes the space of the action of the other Medea, that of Lars von Trier.

Keywords: myth, Medea, Euripides, film staging, Lars von Trier

1. Aproximación a la relación intermedial

Los estudios intermediales, tradicionalmente llamados Estudios Interartes (*Interarts Studies*), se emanciparon de los estudios literarios y de la teoría del texto de Barthes, para ocuparse de los *media* en general y de los audiovisuales en particular. Se trata de un área de estudios cuyo enfoque es inter y transdisciplinar. En ella convergen diferentes disciplinas, a partir de un movimiento horizontal, nómada y rizomático que apuesta por nuevas conexiones desjerarquizadas. Contra la idea de textualidad canónica, total y fija los medios se liberan fragmentándose en su perpetua movilidad. Esta práctica se involucra en una dinámica de expropiación, de transversalidad y de intercambio, atravesando las estructuras narrativas institucionalizadas y afectando las materialidades únicas. En este sentido nos inquieta la siguiente interrogante: ¿de qué modo y hasta qué punto las literaturas -o formas artísticas en general-contemporáneas se inscriben cada vez más en una práctica inter(trans)medial que lleva hacia formas artísticas en las que los medios dialogan entre sí y/o se expanden en *líneas de fuga* inusitadas en constante travesía? La transferencia mediática y la coexistencia de los medios posibilitan nuevas formas artísticas por contacto y permeabilidad. Esta trayectoria intermedial supone la reunión en un solo soporte, como el libro, por ejemplo, de varias medialidades o la aparición de formas desterritorializadas y reterritorializadas en otras medialidades:

[...], nessa zona de fronteiras incertas, a intermedialidade analisa em especial as passagens, os lugares de cruzamento e de interação entre as artes e o campo (digitalizado) dos media, embora sem enjeitar a herança cultural e artística de todas as experiências interartes anteriores à digitalização [...] (Mendes, 2011: 11).

Emerge así una nueva forma de arte o de mediación. Estos intercambios alteran a los medios. Asimismo, la intermedialidad es un concepto acogido por la disciplina de la Literatura Comparada y los estudios de la

comunicación. Las artes intermediales -como la relación entre la literatura y el cine- son aquellas que practican hibridaciones y remediaciones singulares:

[...] Nosotros hemos llegado a pensar la intermedialidad como el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra (Mariniello, 2009: 64).

Por su parte, Irina Rajewsky distingue tres tipos de objetos estudiados por la intermedialidad: las transposiciones, las combinatorias y las referencias mediales. En las transposiciones mediales Rajewsky incluye las transposiciones cinematográficas y las novelizaciones. En las combinatorias mediales se encuentran la ópera, el cine, el teatro, la/el *performance* y las mixturas entre ellos. En las referencias intermediales se hallan las de textos a filmes o viceversa, cuando un texto canibaliza procedimientos técnicos propios del cine (*zooms*, disoluciones y montajes) y también ejemplos de *ékfrasis*, referencias cine-pintura, cine-literatura o pintura- fotografía:

[...], o conceito de intermedialidade pode ser aplicado de maneira mais ampla que conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar uma variedade maior de disciplinas e para desenvolver teorias de intermedialidade gerais, relevantes em seu aspecto transmidiático (Rajewsky, 2012: 16).

La tendencia intermedial constituye una herramienta oportuna y productiva en la interpretación del proceso transpositivo cinematográfico. El espacio *entre* de la praxis intermedial supone “un merodear invisible del espacio: ahí” (Cuesta, 2001: 190). Es el lugar, como inmediatez tenso e inquieto, de uno tercero que permanece implicado desde afuera de los medios en relación: el *intermedio*. Este *intermedio* resultante de las prácticas mediales no posee las funciones de los medios que lo componen, sino que presupone las intenciones y motivaciones que su creador tuvo presente en el momento de su creación. Por lo tanto, un *intermedio* nunca será el producto de una jerarquía de un medio sobre otro. Por el contrario, las relaciones tradicionales entre la literatura y el cine se han desarrollado a partir de criterios de fidelidad y traición, en un contexto restrictivo, jerarquizante y condicionante. Esto no ha favorecido la comprensión del pasaje de la literatura al cine ni ha permitido valorar de manera justa las potencialidades

creativas del resultado cinematográfico. Los estudiosos convencionales de la relación entre la literatura y el cine se han empeñado en dar cuenta de las huellas que el texto de partida ha dejado en el texto de llegada y, por ende, qué tan fiel es este último a su “fuente”: “[...], quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela” (Peña-Ardid, 1996:21). Al contrario, la transposición cinematográfica implica un acto creativo a partir del universo íntimo de su creador: “[...] La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha [...]” (Tarkovski, 2002:162). La indiscutible preferencia por el concepto de transposición que desplaza “al más ampliamente difundido de adaptación” (Cid, 2011: 24), se centra en el proceso creador que supone el tránsito del medio literario al medio fílmico. Una transposición cinematográfica, por su parte, es posible gracias a una serie de procesos fundamentales: 1) la relación intramedial entre el libro y el guión, 2) remediación entre el *Storyboard* y el guión, 3) una nueva remediación entre el *Storyboard* (guión gráfico: conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia) y el guión técnico (transcripción en planos cinematográficos de las escenas) y 4) una nueva remediación entre el guión técnico y la película.

2. Del tránsito de la literatura al cine: un caso particular

*Al controlar la puesta en escena,
el director escenifica el hecho para la cámara*
(David Bordwell)

Lars von Trier nace en Copenhague el 30 de abril de 1956. Junto a Thomas Vinterberg ideó los fundamentos que formarían parte del manifiesto del movimiento vanguardista cinematográfico Dogma 95. Es así que con un sello personal nos presenta la transposición fílmica de una de las historias de la antigüedad más trágicas: *Medea*, de Eurípides. En 1988 Lars von Trier dirige *Medea* para la televisión danesa, a partir del guión póstumo de Carl Theodor Dreyer. Se trata de la actualización de un mito por parte de Von Trier que cuenta con otras versiones y revisiones cinematográficas: una anterior a la de Von Trier, *Medea* (1969), de Pasolini y otra posterior a la del autor que nos ocupa, *Así es la vida* (2000), del director mexicano Arturo Ripstein, una transposición de máxima distancia o transposición intercultural, según la tipología de la comparatista argentina Adriana Cid (2011), pues traslada la acción del texto de partida (*Medea*, de Eurípides) al insertarla y resemantizarla en una sociedad y una cultura diferente. Von

Trier nos muestra una versión contemporánea de Medea en un contexto nórdico, al introducir cambios significativos en la manera de contar la historia. El director danés recupera del texto de partida no sólo el conjunto de sus personajes, sino al mismo tiempo la línea argumental en el drama de Eurípides, pero trasladando a la figura de Medea, la nieta de Helios, al contexto escandinavo. Es así como en el tránsito la historia de Medea es desterritorializada del medio de la tragedia para reterritorializarla en el medio filmico, ofreciéndole al espectador la ocasión de un redimensionamiento intemporal de la figura mitológica griega.

Desde la apertura de la película el espectador sabe que asiste a una transposición cinematográfica de un mito griego. Von Trier transforma en clave cinematográfica una de las figuras femeninas de la mitología griega más controversiales. Medea -Kirsten Olesen- traiciona a su padre y renuncia a su patria por amor a Jasón -Udo Kier-, con quien huye y quien más tarde la abandona con sus dos hijos. Consigue vengarse de Jasón matando a Glauce -Ludmilla Glinska-, Creúsa en la tragedia de Eurípides, la hija de Creonte -Henning Jensen., Creón en Eurípides, y a sus propios hijos: ella es progenitora y mujer al mismo tiempo. Jasón le ha empeñado su palabra y esto es fundamental para ella. Al Jasón romper su compromiso, Medea experimenta un desequilibrio emocional tal que sólo le resta su ansia de vengar la traición del hombre al cual ella le entregó todo y por el que ella se sacrificó. En el drama de Eurípides Medea es llamada “Bárbara”, en su acepción de extranjera –extraña de sí y para los otros-, como una manifestación de la discriminación que ella sufre en la patria de Jasón -el traidor-. Medea es condenada a no pertenecer a ningún lugar, pues no tiene la posibilidad de regresar a su patria porque a su vez ha traicionado a los suyos. Experimenta múltiples destierros: de la tierra natal, de la palabra del otro que la nombra y acoge y de la patria de Jasón por parte de Creonte. Su destino es ahí, ni acá ni allá: un devenir en el intersticio, un no-lugar en devenir.

La Medea de Lars von Trier se distancia de cualquier arquetipo femenino. Es una figura heterogénea, enigmática, impredecible y compleja, por lo tanto, difícil de asir y definir en un concepto único y fijo de mujer. A pesar de que la estructura de la película se rige por la de los tres actos clásicos aristotélicos, es innegable la transgresión técnica por medio de la ruptura de los ejes de la cámara, el manejo singular del color y el descenramiento del encuadre cinematográfico. Justamente, la estética desafiante y provocativa de *Dogma 95*, desencadena en una suerte de *error técnico* como *acto de sabotaje* de las formas convencionales de hacer cine que es ejecutado deliberadamente en todas las películas del director danés. Es sabido que la

tragedia griega tiene el propósito de impactar al público hasta tal punto que éste pueda aprender a través del dolor y la catarsis que experimentan los personajes a lo largo del drama. Es característico en la puesta en cámara de *Medea* (1988), de Lars von Trier el poder visual desplegado a lo largo del film, los efectos dramáticos y la carga sugestiva de sus fuertes y expresivas imágenes, sus magistrales claroscuros, el empleo del elemento agua, los fondos psicodélicos y las atmósferas alucinantes.

La apertura clásica de la película *Medea*, de Lars von Trier, inicia con un fundido a negro desde donde aparece una inscripción, en letras blancas, en la cual el cineasta danés aclara al espectador que se trata de una interpretación personal del guión nunca filmado de Carl Dreyer y Preben Thomsen sobre el drama de Eurípides, haciendo alusión a su material. Con el fundido a negro en el inicio de la apertura Von Trier enfatiza la presencia de la enunciación. Este fundido sirve de enlace y transición con la secuencia que seguirá. Del fundido a negro surge el sorprendente plano medio corto que encuadra en una imagen fija a Medea, aislada de su contexto desde la cabeza hasta la mitad de su torso, para que el espectador concentre su atención en la figura dentro del recuadro, tendida boca arriba en la playa, vestida sobria y de negro, con el cabello completamente recogido y cubierto con una pañoleta negra, sus dos brazos extendidos a cada lado, los ojos cerrados y circunspecta:



Así, la cámara permanece invariable e inmóvil justo encima de Medea configurando ésta un ángulo visual de un plano cenital. La figura de Medea sorprende al espectador con un suspiro hondo, como si hubiese contenido

la respiración hasta ya no aguantar y estallar en un hálito profundo. Medea se mantiene inalterable con los ojos cerrados y en la misma posición que al inicio. Aquí el espectador de nuevo es sorprendido por un movimiento de cámara distorsionador de la imagen. En principio se procede con un *travelling* de lejanía o retroceso en el que se produce un efecto de distensión o alejamiento de la figura de Medea que permanece tendida en la arena. Inmediatamente se enlaza con un *travelling* circular que se realiza descubriendo un vertiginoso recorrido circular en torno a la figura de Medea. Esta escena termina en un plano de rotación en forma de espiral de izquierda a derecha y de adentro hacia afuera que pone al descubierto el resto del cuerpo de Medea hasta que se pierde de vista. Se pasa a un plano panorámico de la orilla del mar que la cámara recorre a través de un desplazamiento de derecha a izquierda en sentido circular. Se alcanza un plano detalle de la mano y el antebrazo derecho de Medea. La palma de su mano descansa sobre el suelo completamente abierta. La cámara se acerca a la mano entregándonos un primerísimo plano y vemos cómo ésta se cierra aferrándose a la tierra. De esta imagen pasamos nuevamente a escenas panorámicas de la orilla y de pequeñas olas espumosas que se acercan a la misma. Una vez más un primerísimo plano de la mano izquierda de Medea que lleva a cabo la misma acción que la derecha en una toma anterior, intercalada con escenas de olas pequeñas que se acercan a la figura de Medea. Ella parece rendirse ante la muerte en el momento en el que tendida en la arena intenta aferrarse a la tierra. Le sigue a estas escenas una secuencia panorámica en la que la cámara realiza una rotación en torno a su eje vertical que sigue a la figura de Medea tendida en la orilla de la playa. La cámara da vueltas alrededor de Medea para agregar a su propio vértigo físico el estupor psicológico que ella padece. Asimismo, se pone en evidencia la experiencia de perplejidad del espectador ante estas imágenes que despiertan su curiosidad y que lo predisponen positivamente para seguir viendo la película. Se le muestran al espectador las imágenes de la marea cuando va subiendo. El público visualiza planos intercalados de las imágenes de Medea que permanece inmóvil como al principio de la apertura, a través de un *travelling* circular en sentido inverso del visto en el inicio de la misma, de derecha a izquierda, y las imágenes de la marea que sube progresivamente hasta cubrir por completo el cuerpo de la mujer, quedando sumergida en el agua, uno de los elementos naturales importantes en la filmografía de Lars von Trier. El aprovechamiento de las posibilidades visuales y expresivas de este elemento narrativo-descriptivo por parte del director danés es realmente significativo. En estos instantes sólo se ve la superficie de esa agua. Perdemos de vista a Medea pero el espectador

sabe que permanece aún en las profundidades del mar. Estas imágenes crean un estado de desasosiego en el público, porque éste está consciente de que Medea no podrá resistir mucho tiempo dentro del agua. La cámara queda también debajo del agua unos segundos y sale de ella para mostrar al espectador la superficie en toda su extensión. La cámara está inmóvil frente a un mar sereno, mirando hacia el horizonte, una escena expectante y cargada de tensión dramática porque aún Medea permanece en las profundidades del mar. De pronto Medea sorprende al público cuando sale intempestivamente del fondo del agua, en un contrapicado, según el ángulo visual de la cámara que se posiciona frente a ella. La figura femenina se sitúa en frente de la cámara encuadrada en un plano medio corto. De aquí pasamos a un gran plano general que muestra la extensión del mar y a lo lejos una embarcación que se diluye en el entorno marino: lejano y diminuto. Se escucha a lo lejos una voz masculina en *off* que llama a Medea. La cámara que antes se ubicaba en frente de Medea y que en la escena anterior miraba hacia la embarcación, se ha dado vuelta para entregarnos otro gran plano general de Medea atenuada en el ambiente marino: la cámara se posiciona en medio de la embarcación y la mujer. En esta ocasión el espectador escucha la voz de Medea que habla a Egeo-Baard Owe-: le pregunta por lo que él busca en tierras de Creonte. Se pasa a un plano general en el cual la embarcación se va acercando a Medea. La voz en *off* de Egeo se escucha más cerca, informa a Medea que va rumbo al oráculo y le pide que le hable de ella y de Jásón. Se nos muestra nuevamente a Medea en un plano medio. La cámara se va aproximando a Medea de un plano medio corto transformándose en un primer plano, mientras pide a Egeo que le asegure un refugio en sus tierras, a una distancia íntima que muestra el estado confidencial de la escena. En la apertura de la película, Medea le pide ayuda a Egeo, mientras que en el drama de Eurípides esta acción tiene lugar en la tercera escena. Ahora el espectador se encuentra con un contrapicado de Egeo en un lado de su embarcación, quien permanece en la parte superior de su navío y se desplaza en dirección a Medea: “Tú sabes que puedes, Medea” y le manifiesta que se le ve muy seria. Egeo entra en escena, quien confía en las aptitudes, habilidades y sabiduría de Medea. La embarcación avanza hasta perderse de vista y pasar a la penúltima escena de la apertura: Medea se encuentra dentro del agua, de pie y de espaldas a la cámara y al espectador, en medio de la inmensidad del mar.



La apertura cierra con el alucinante y llamativo título de la película en blanco y negro que muestra a dos niños colgados de las ramas de un árbol que surge de la letra “D” de Medea, debajo del título la firma de Lars von Trier. En el título está inscrito, por un lado, el hecho de que el autor se halle dentro de la historia al incluir su firma en los títulos de crédito, haciendo énfasis en el modo particular cómo manejará el mito griego, su versión e interpretación. En otro sentido, a través de la escenificación del ahorcamiento en el título de la película, el realizador danés nos presenta por adelantado el desenlace dramático en el que resultará su historia. Aun cuando es una historia conocida por el espectador se le muestra recreada y transpuesta de la historia de Eurípides, remediación del teatro y del guión de Dreyer marcada con su sello personal.



La apertura viene acompañada de una banda sonora extradiegética que acentúa la tragedia. Se oyen cantos de pájaros y la banda sonora de una composición performática de Joachim Hølek que emula los sonidos del agua y el viento a través de instrumentos de cuerda. Como podemos observar,

la cámara no sólo resignifica el decorado sino que en sí mismo forma parte de sus potencialidades expresivas. Todo tránsito de un plano a otro supone un movimiento de cámara efectivo o virtual.

El narrador interviene sólo después de la apertura: en la inscripción en pantalla de una parte de la historia que cuenta cómo Medea ayuda a Jasón a conseguir el Vellocino de Oro, de la traición y abandono de Jasón a Medea. Con este recurso narrativo se pone en contexto al espectador sobre lo que se le va a contar a continuación. Esta inscripción da paso a la escena de Jasón y Glauce. La secuencia del destierro a Medea por parte de Creonte se nos presenta en una atmósfera natural densa, nebulosa, con una voz en *off* incluida de Medea y Creonte que acentúa la densidad de la secuencia.



Es elocuente la secuencia en la cual Medea se interna en las aguas pantanosas de donde recoge unas semillas con las cuales conseguirá una pócima venenosa para asesinar a Glauce. En esta secuencia se encuentra con el rey Creonte, llega sentado en una estructura que sus siervos llevan sobre sus hombros. Se posiciona frente a Medea desde su superioridad. Creonte no tarda en seguirla a pie. Medea se le oculta entre la niebla. Este elemento de la naturaleza actúa como una aliada de Medea que le ayuda a confundir al rey y acentúa en ella un rasgo natural de su figura: el misterio. La naturaleza hace parte de la historia como una protagonista más. En el rostro de Creonte se refleja el horror que le produce Medea. Creonte sólo le ofrece el plazo de un día por insistencia de Medea. Él se sale por un momento de la ficción cuando Medea permanece de espaldas a la cámara. La secuencia que le sigue a ésta es cuando Medea se encuentra en casa preparando la pócima. La misma se nos presenta a través de planos detalle. En uno de esos planos detalles sugerentes se nos muestra un antecedente: el frasco de veneno. La voz de Medea permanece inalterable durante toda la película. En la próxima escena aparece de nuevo Medea en las aguas pantanosas. En este instante se le entrega al espectador el cumplimiento del antecedente descubierto en el plano secuencia anterior.

Lars von Trier acude a los artificios particulares del medio cinematográfico. Las superposiciones de planos empleadas por Von Trier tras el asesinato de Glauce con la corona envenenada, nos conduce a la secuencia abominable en la cual Medea da muerte a sus hijos. El infanticidio es llevado a cabo por Medea con extraña y abrumadora parsimonia. Es una secuencia en la que Medea realiza sus actos performáticos con una actitud paradójica, pues a pesar de que sus actos son brutales no pierde la serenidad con algunos destellos de ternura y dulzura. El infanticidio es disfrazado tanto por Pasolini en su interpretación de Medea como por Dreyer en su guión. Esta secuencia está sonorizada con cantos de aves que acentúan la sensación de incomodidad que experimenta el espectador ante estas escenas tan atroces. La Medea de Eurípides mata a sus hijos con una espada, la de Von Trier los cuelga. La Medea de Eurípides se lleva con ella a sus hijos en un carro tirado por dragones, la del director danés los deja colgados en el árbol seco para que Jasón los vea. La Medea de Lars von Trier no es, o no tiene porqué serlo, un personaje mitológico en sentido estricto, puede existir una Medea en cualquier época y en otras culturas. La mayor carga dramática dentro de la película de Von Trier, se consigue con la escena en la cual Medea mata a sus hijos, no sólo porque aparezca en escena algo impensable en el teatro griego, sino porque los niños son conscientes de los actos que lleva a cabo la

madre. El hijo mayor colabora con Medea para colgar a su hermano menor y más tarde le pide a su madre que lo ayude a colgarse, él coopera con ella poniéndose la cuerda en el cuello. Sin saber el motivo por el cual ella toma esta decisión, el hijo mayor comprende las acciones de su madre. En esta secuencia Von Trier nos muestra cómo ella se desprende de forma violenta –secuencia completamente incómoda para el espectador– de los arquetipos y tipologías homogéneas que la condicionan social y culturalmente como madre, esposa, bruja, histérica y mujer de moral distraída.

En la escena final de la película en la que Medea aparece en el barco de Egeo, ella se despide sin retorno de un mundo dominado por hombres: los actos performáticos de acciones completamente ritualizadas de sacar por primera vez la pañoleta negra que ha escondido todo su pelo durante el resto de la película y, después, cuando pone al descubierto su pelo largo y suelto mientras el barco se aleja, ella sería, inerte frente a la cámara. Esta secuencia está cargada de un potente simbolismo. Todo está consumado para Medea. Liberada por completo se convierte en una mujer en devenir. En este momento final Von Trier superpone el plano en el que Jasón, después de descubrir a sus dos hijos colgados del árbol seco, da vueltas enloquecido en campos ondulados por el viento, sus perros vagan desorientados alrededor de él, en un círculo inagotable, como testigos de su tormento. El cuerpo de Jasón yace en esa naturaleza perturbadora y escalofriante. En Eurípides, Medea se va en un carro y se lleva con ella a sus hijos. No le permite a Jasón acercarse a los niños para enterrarlos. La Medea de Eurípides queda atada a sus hijos. La agonía de Jasón ante los hijos muertos está presente en ambos textos, pero es tratado de distintas maneras, con propósitos diferentes. En la tragedia de Eurípides Medea reflexiona antes de asesinar a sus hijos, se queja de su estado de vulnerabilidad y fragilidad.

El discurso cinematográfico de Von Trier seduce al tomar distancia del lenguaje audiovisual convencional. Elabora planos secuencias en escenarios psicodélicos que provocan un fuerte impacto en el espectador. La escena de Medea vagando por el desierto es visualmente impactante. Este fondo psicodélico pone en evidencia la experiencia perturbadora de Medea, en una naturaleza que se transforma en un umbral fugaz, fractal y simbólico de ilusiones híbridas y reveladora. El espectador se halla ante una imagen abstracta de una naturaleza de texturas irreconocibles, amorfas, trastornadas por la saturación del color.



Este paisaje figura lo irracional de la propia naturaleza humana de Medea: la naturaleza concreta simboliza el lado oscuro e incontrolable de la propia naturaleza humana. El andar desesperanzado de la mujer y su aturdimiento la lleva al abismo de su propio ser. La naturaleza en Von Trier se le muestra al público desapacible y con matices oscuros. La naturaleza salvaje y tormentosa termina imponiéndose. Las formas abstractas y distorsionadas de la naturaleza a través de una manipulación del lente de la cámara, transforman el sentido del mito griego y el efecto sensorial en el espectador. Las olas que llegan a la orilla, los planos panorámicos del mar, del desierto, del follaje y de la niebla sin personajes en una puesta cenital, cuentan el paso del tiempo, expresan los estados de ánimo de la protagonista –de ira, de indignación, de impotencia- y del resto de los personajes. Al mismo tiempo la botella de donde Medea extrae el veneno, la soga, la corona nupcial; delinean la trama de la película. Por otro lado, la vestimenta de Medea completamente de negro que la cubre hasta el cuello, de corte largo, de mangas largas contrasta con la de la joven Glauce, quien en la noche de su boda luce un vestido blanco y transparente que deja ver su cuerpo desnudo. El plano picado de Glauce tumbada en el lecho vegetal muestra al espectador el esplendor de su juventud en contraste con la madurez de Medea.

A medida que avanza la película, la iluminación va en aumento hasta distinguir unas escenas oscuras o en claroscuro, en las cuales los hombres traman, de otras escenas llenas de luz en las que Medea urde su venganza transgrediendo las leyes de los hombres. Por otro lado, es llamativa la escena en la cual Jasón acude en busca de Medea, ambos cuerpos están separados por un telar. Jasón toma la mano de Medea a través del telar. Ella le reprocha su abandono, él toma con más fuerza la mano de Medea.



El telar es un símbolo fuerte dentro de la película. Figura lo que Medea representa en sí misma y que la separa de Jasón: el tejido simbólico que ellos mismos han diseñado será lo que a su vez los distanciará. Al Medea soltar la mano de Jasón esta escena enlaza con otra en la que ella se encuentra de nuevo con Egeo. Esta figura aleja a la *Medea* de Lars von Trier de la *Medea* de Eurípides. La conversación que Medea sostiene con Egeo pone en evidencia la fragilidad de la figura de Jasón: un ser ambicioso, capaz de renunciar a su propia familia y traicionar a su pareja para saciar su ansia de poder. Medea se compromete con Egeo en un acto performativo al prometerle curarle su infertilidad a cambio de refugio. Egeo accede y le asegura que partirán al subir la marea.

El cuerpo femenino de Medea en la película de Lars von Trier se desdibuja en el espacio de la sociedad predominantemente masculina en la cual se circunscribe. El arquetipo de Medea se separa de los antiguos arquetipos patriarcales presentando a una mujer que no está atada al dominio masculino. Von Trier desestabiliza la mirada condicionante y cosmetizada del espectador. En *Medea* de Lars von Trier el paisaje y la naturaleza constituyen dos elementos fundamentales para dar cuenta de las pulsiones humanas. Se convierten además en cómplices y testigos del tormento que experimenta Medea al ser traicionada por Jasón y la aflicción que desencadena en ella el infanticidio. Por un lado, el rasgo civilizador de la personalidad de Creonte -y sin duda de Jasón- y, por el otro, la incontrolable y transgresora Medea. El uno representa a la cultura patriarcal que se empeña en mantener bajo su dominio y control a Medea. La otra que no se deja aprehender por los tentáculos del poder y la hegemonía masculina. Medea se torna entonces escurridiza, enigmática y amenazante. En vista de que Creonte y Jasón no

pueden someter la incómoda personalidad de Medea deciden expulsarla, el uno de sus tierras y el otro de su vida: condena social a una mujer a la cual no se le puede reprimir por insumisa. La sexualidad oculta, peligrosa y misteriosa de Medea la convierten en un sujeto despreciado por la ley social, familiar y cultural.

A modo de conclusión, *Medea* de Lars von Trier, resulta ser una transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo, según la tipología de Adriana Cid. A nivel estético, se puede comprobar un tratamiento que se distancia de la forma como es abordado en el texto de partida -Eurípides- el mito de Medea. Von Trier genera un espectador activo, propenso a la reflexión, a través de una estrategia compositiva transgresora del rol convencional de contemplador pasivo. El público se deja interpelar por el relato cinematográfico, para reflexionar sobre la carga de significaciones del universo simbólico creado a partir del despliegue de su puesta en plano o puesta en cámara. La actitud estética es conseguida por Von Trier al permitirle al espectador tomar distancia de la realidad que se le muestra. Esto es, el público asume conscientemente que lo que aparece en la pantalla es una imagen, un reflejo, “una realidad de segundo grado” (Martin, 1996: 35). Es así como se le garantiza al espectador su participación activa y libre, ante una realidad estética colmada de subtextos en clave simbólica y con sentido metafórico, que trasciende el simple nivel sensorial y sentimental de la experiencia del espectador pasivo.

Referencias

- Cid, Adriana (2011). “Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica”. En: *Letras*. Nº 63.64, pp. 18-40. Disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional de la Biblioteca Central “San Benito Abad”.
- Cuesta Abad, José M. (2001). *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Akal.
- Diniz, Thaïs Flores (2012) *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Humanitas, UFMG.
- Mariniello, Silvestra (2009). “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”. En: *Acta poética*. Nº 30-4.
- Martin, Marcel (1996). *El lenguaje del cine*. Barcelona/España: Gedisa.
- Mendes, João Maria (2011). “O conceito de intermedialidade”. En: *Introdução às Intermedialidades*. Amadora/Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Peña Ardid, Carmen (1996). *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra.

Rajewsky, Irina (2002). “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: una perspectiva literaria sobre intermedialidad” En *Intermedialidades*. Stuttgart: UTB.

Tarkovski, Andrei (2002 [1988]). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones RIALP.