

UNA DOBLE TRANSPOSICIÓN: EL MITO DE MEDEA EN EL CINE DE CARL T. DREYER Y LARS VON TRIER

SORIANO BAREA, Griselda

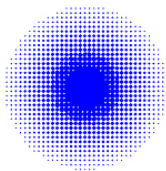
griseldasoriano@gmail.com

La Literatura en las Artes Combinadas I/Literatura y Artes Audiovisuales,
Ex Cátedra Babino, Diseño de Imagen y Sonido, FADU, UBA.

Resumen

Carl T. Dreyer, quizás el director más importante de la historia del cine danés, falleció en 1968 dejando tras de sí más de veinte películas y una serie de proyectos inconclusos; entre ellos, la transposición de *Medea* de Eurípides. Este guion, co-escrito con Preben Thomsen entre 1965 y 1966, fue finalmente concretado en 1988 por Lars von Trier en el formato de una película para la cadena de televisión danesa DR-TV. Nuestra hipótesis es que nos encontramos aquí frente a un caso atípico de "transposición doble": de un texto clásico al proyecto de transposición de un cineasta-autor, y de allí a la película de un director que, a su vez, se apropia de ese guion para construir una obra también personal. A las complejidades que implica el pasaje de un texto a una obra audiovisual se suma la mediación de un guion, un formato de carácter transitorio, en el que las palabras valen por las imágenes y sonidos que evocan, pero que aquí se convierte en un objeto autónomo en el cual ya se evidencia un primer trabajo de transposición, aunque no haya llegado a filmarse.

En el contexto del proyecto de investigación "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencias y resemantización - parte II" (LAC I/LAAV, Ex Cátedra Babino), los vínculos entre distintos soportes, dispositivos y formatos, y los modos en que puede pensarse el pasaje del ámbito de lo textual a lo audiovisual, constituyen un eje de investigación de particular importancia. Es en ese



marco que abordamos el análisis de este caso de transposición tan singular, que nos permitirá reflexionar sobre las relaciones y operaciones de pasaje y de construcción de sentido que se llevan a cabo al apropiarse de un texto para construir una obra audiovisual.

Palabras clave

Transposición, Trayectos de lo no visual a lo visual, Medea, Cine, Mito

Introducción

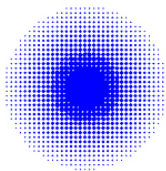
Carl Theodor Dreyer es, sin duda, un director-eje para el cine danés; no sólo por la riqueza de sus films sino porque su obra, que se desarrolla a lo largo de casi medio siglo, atraviesa buena parte de la historia de dicha cinematografía, del período mudo al sonoro. Dreyer falleció en 1968 dejando tras de sí más de veinte películas y una serie de proyectos inconclusos; entre ellos, el guion de una transposición de *Medea* de Eurípides (431 a.C.). Este guion¹, co-escrito con Preben Thomsen entre 1965 y 1966, fue finalmente llevado a la pantalla en 1988 por el polémico Lars Von Trier, bajo el formato de una película para la cadena de televisión danesa DR-TV. Nos encontramos aquí frente a un caso atípico de "transposición doble": primero, un cineasta-autor proyecta la transposición audiovisual de un texto clásico; más tarde, otro director se adueña de este segundo texto, el guion, para construir a partir de él una obra audiovisual también personal.

En los proyectos de investigación llevados adelante por el equipo docente de la materia La Literatura en las Artes Combinadas I/Literatura y Artes Audiovisuales, Ex Cátedra Babino (entre ellos, el proyecto en curso "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencias y resemantización - parte II"), los vínculos entre distintos soportes, dispositivos y formatos, y los modos en que puede pensarse el pasaje del ámbito de lo textual a lo audiovisual, constituyen un eje de investigación de particular importancia. Es en ese marco que abordamos el análisis de un caso de transposición tan singular, cuyas particularidades nos permitirán reflexionar sobre las relaciones y operaciones de pasaje y de construcción de sentido que se llevan a cabo al apropiarse de un texto para construir un proyecto audiovisual.

La *Medea* de Eurípides

El cine se ha alimentado de esa inmensa matriz que constituye la mitología clásica desde sus mismos comienzos. Los mitos han constituido una fuente inagotable de

¹ Se puede consultar una traducción del guion al castellano realizada por la autora de este trabajo en <https://laavfadu.wordpress.com/bibliografia/>



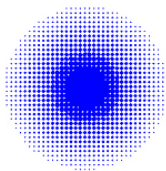
relatos, resignificados una y otra vez en distintos contextos. El cine, a su vez, ha servido como vehículo para una circulación masiva del mito, alimentando su pervivencia en el imaginario colectivo. Como veremos más adelante, el hecho de que Dreyer haya tomado la tragedia de Eurípides como punto de partida para uno de sus proyectos no constituye una excepción: todas sus películas parten de textos ajenos. Por otra parte, si bien *Medea* sí es la única tragedia clásica abordada por Dreyer, su elección, como analizaremos después, se explica a partir de los temas centrales que la obra de Eurípides problematiza; temas que Dreyer explora una y otra vez a lo largo de sus films. Es por todo esto que, para empezar a pensar esta "doble transposición", se hace necesario regresar al primero de los textos puestos en juego en esta serie de apropiaciones: la *Medea* de Eurípides.

Según la variante del mito desarrollada por Eurípides², la acción se sitúa en Corinto, donde viven Medea, Jasón y sus dos hijos. Medea había abandonado su tierra y su familia para seguir a Jasón y a los Argonautas y ayudarlos a conseguir el vello cino de oro. Pero una vez en Corinto Jasón la traiciona, desconociendo los juramentos matrimoniales hechos a Medea para casarse con la hija de Creonte, rey del lugar. La acción comienza cuando Medea y los niños son además desterrados por Creonte, quien teme que ésta, en su condición de sabia y hechicera, tome represalias. Pero Medea lo convence de que le otorgue un día más en Corinto y comienza a planear su venganza contra Jasón, Creonte y su hija. Entre tanto, se encuentra con Egeo, rey de Atenas, quien viene de consultar al oráculo por su incapacidad para tener hijos. Medea le cuenta su situación y le ruega que la hospede en su tierra, ofreciéndole a cambio una cura para sus males, a lo que éste accede. Medea lleva a cabo, entonces, su venganza. Persuade a Jasón para que interceda ante Creonte y le pida que sus hijos se queden en Corinto. Para esto, envía por medio de los niños dos fatídicos regalos a la princesa: un peplo y una corona envenenados, que la abrasan cuando ésta se los coloca y matan también a Creonte cuando intenta socorrerla. Por último, para concluir su venganza contra Jasón, Medea mata a sus propios hijos. Pero la tragedia se cierra con un extraño *deus ex machina* donde la culpable de tan terrible crimen se ubica, si no victoriosa al menos no vencida, en el lugar destinado a los dioses: Medea aparece al final de la pieza en el carro de su abuelo Helio, el Sol, pronta a marcharse a Atenas. Así, aunque el sufrimiento toca sin duda también a Medea, es Jasón quien aparece derrotado en este final.

Sin profundizar en los debates y las diversas lecturas que ha despertado esta tragedia³ –dado que su abordaje ameritaría otro trabajo de investigación–, podemos decir que no son pocas las dificultades de comprensión que plantea hoy en día. *Medea* ha sido interpretada de las más diversas formas: se la ha entendido, por ejemplo, a partir del contraste entre lo masculino y lo femenino, interpretando la postura de Eurípides como misógina pero también como anticipación del feminismo;

² Para más información sobre el mito de Medea, y el de Jasón y los Argonautas, ver Grimal (2006)

³ Sobre las diversas interpretaciones del mito de Medea, ver Nápoli (2007) y Racket (2005).



se ha visto en Medea, mujer y bárbara⁴, la representación absoluta de la otredad para los griegos; se la ha leído desde la oposición pasión/razón como una tragedia desencadenada por los celos y los excesos. De hecho, buena parte de estas interpretaciones no excluyen a las demás, lo cual da cuenta de la complejidad de la obra.

En otro orden de cosas, se ha dicho que Eurípides secularizó la tragedia, alejándola de su conexión con lo divino, profundizando en los caracteres individuales y su psicología en detrimento del papel jugado por los dioses y las fuerzas del destino. En lo que a esto respecta, podemos decir que, si bien es cierto que en Medea la interioridad de los personajes –y sobre todo la de su protagonista, en un constante debate interno– cobra un papel mayor, esta tragedia involucra mucho más que una problemática individual, y muchísimo más que un drama pasional. Son varias las alusiones que se hacen en ella a una suerte de "desorden cósmico" desencadenado por los acontecimientos⁵. Y es que, al abandonar a Medea, Jasón no sólo está dejando a su mujer sino que además está quebrantando los juramentos sagrados que lo unían a ella⁶. Medea debe recuperar su dignidad no sólo para sí sino también para restaurar el orden del mundo. Por otro lado, es necesario aclarar que Medea no actúa sólo por despecho sino también empujada por las acciones que Jasón y Creonte toman contra ella, que significan su completa exclusión de la sociedad. *Medea* vendría a ser así, también, una "tragedia de la deshonra" Es significativo además que su rencor sea reconocido y justificado a lo largo de la pieza por el Coro, la Nodriza, el Pedagogo y Egeo, cuya palabra tiene un peso particular al ser el representante de Atenas en la escena.

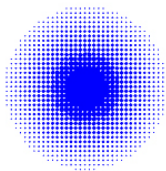
Por otra parte, cabe destacar que el personaje de Medea excede, por su complejidad, cualquier interpretación lineal, quedando instalado en un lugar ambivalente que obstaculiza su encasillamiento. Si bien está signada por su condición femenina, difícilmente encaje en el estereotipo de mujer de la antigua Grecia. Es extranjera, sí, pero no se puede decir que de ello deriven particularmente sus problemas porque se ha adaptado perfectamente a la vida griega y los corintios le guardan gran respeto. Por otra parte, su matrimonio con Jasón se vincula con lo sagrado pero queda por fuera del ámbito de la polis, y lo mismo se puede decir de su condición de "sabia": ésta no deriva del hecho de ser sacerdotisa de ningún culto oficial, pero todos en la polis, incluso Creonte, reconocen su sabiduría. Medea se ubica siempre en los márgenes: en el límite de la polis, de lo religioso, de lo institucional.

Estas múltiples ambigüedades complejizan la interpretación de la tragedia y del mito. Si todo mito se caracteriza por su infinita polisemia, si siempre hay en ellos ciertos

⁴ La tierra de Medea, la Cólquide, se situaba fuera de las fronteras de Grecia.

⁵ Dice el Coro en el primer estásimo: "Las aguas de los ríos sagrados corren hacia arriba, y en sentido contrario trastrueca todo la justicia" (Eurípides, 2007: 103).

⁶ Esta falta, además, al ser apoyada por Creonte, cabeza de la polis, adquiere las características de la típicamente trágica oposición entre lo sagrado y lo institucional, si bien en esta obra no constituye el tema central como sí ocurre en otras tragedias como la *Antígona* de Sófocles.



aspectos que se nos escapan, el mito de Medea nos enfrenta con la distancia abismal que nos separa de la Grecia antigua.

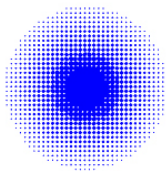
El guion de Carl T. Dreyer

Dreyer concibió el proyecto de *Medea* años antes de morir y, si bien llegó a completar el guion, nunca pudo realizarlo. En esto, también, el estudio de esta transposición tiene sus particularidades. Ante todo, hay que recordar que el guion es siempre un objeto inasible, provisorio, de carácter transitorio, destinado a desaparecer, a transformarse en otra cosa; un texto que no está destinado a los lectores sino a los realizadores y en el que las palabras no valen tanto por sí mismas sino por las imágenes y sonidos que evocan. Un guion es un texto, sí, pero quien lo escribe lo hace pensando en un soporte distinto; proyectando una obra cuya materialidad última no será la palabra sino el formato audiovisual. Si bien Dreyer detalla algunos recursos audiovisuales en su obra, estamos aquí frente a un problema análogo al que enfrentaríamos al analizar un texto dramático: algunas decisiones están explicitadas en el texto, otras podemos deducirlas de él, pero un guion sólo se completa en la pantalla. Debemos recordar que esta dimensión no puede reconstruirse con exactitud en su sola lectura.

El hecho de que Dreyer haya tomado la tragedia de Eurípides como punto de partida para uno de sus proyectos no constituye, como decíamos antes, ninguna excepción. Todas sus películas parten de ideas ajenas. Nos encontramos, además, frente a un cineasta que ha reflexionado específicamente sobre los problemas de la transposición, y que nos ha legado –tanto en sus escritos y declaraciones como en sus films– toda una serie de conceptualizaciones al respecto.

Dreyer entendía el pasaje de la literatura o el teatro al cine no a partir de las ideas de respeto y fidelidad sino como "apropiación". En palabras de Gómez García, "consideraba que crear historias originales no formaba parte del trabajo ni de la naturaleza artística del director; su función era la de interpretar las ideas de los otros de acuerdo con su propia personalidad" (2002: 38). Pero el realizador, para Dreyer, debía a su vez buscar los medios para transmitir la "esencia" de la obra que estaba transponiendo. Esto se encuentra en relación directa con sus postulados estéticos: Dreyer proponía un cine basado en la "abstracción", a la que definía como un "concepto creativo que exige que el artista se eleve a partir de la realidad para reforzar su contenido espiritual, que puede ser psicológico o puramente estético" (González García, 2002: 35). A partir de este trabajo de abstracción, entonces, el director, por medio de su subjetividad, se eleva por sobre la realidad objetiva para así alcanzar la verdadera esencia que se esconde tras ella. Dice Dreyer:

No es el sentido estético del cineasta el que debe doblegarse ante la realidad, sino todo lo contrario: la realidad debe obedecer al sentido estético del cineasta. La reproducción cinematográfica de la realidad tiene que ser verdadera, pero limpia de elementos innecesarios. También ha de ser realista, pero transformada en la mente del director, de manera que se convierta en poesía. El



cinéasta no tiene que interesarse por las cosas de la realidad, sino por la esencia que hay dentro y detrás de esas cosas (González García, 2002: 35).

Este era también el objetivo que Dreyer perseguía en sus transposiciones: alcanzar la verdad detrás del texto, simplificándolo, purificándolo, hasta llegar a capturar su "esencia". Y estas intenciones aparecen enunciadas en *Medea* de manera explícita: "Este guion no está basado directamente en la tragedia de Eurípides, sino que está inspirado en su obra. Al mismo tiempo, la película es un intento de contar la verdadera historia que podría haber inspirado al poeta griego" (Dreyer, 1988: 79).

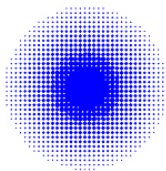
Puede explicarse la opción de Dreyer por esta tragedia en particular comparando algunos de los tópicos que Eurípides presenta en *Medea* con aquellos que aparecen a lo largo de la filmografía del realizador danés. La complejidad y riqueza de los personajes femeninos, el rol de la mujer en una sociedad que la oprime, el contraste entre lo masculino y lo femenino, la oposición entre un ámbito de lo sagrado que excede toda legislación y la rigidez institucional son temas que juegan un papel central en la obra de Dreyer, desde su primer film hasta el último. Es posible que esta sea la "esencia" que Dreyer haya encontrado en la tragedia de Eurípides, una esencia que se conectaba con su propia búsqueda autoral. Pero ¿qué procedimientos utiliza para "depurar" el texto y representar esta "verdad" de la mejor manera posible?

Para empezar, Dreyer abandona en su transposición toda aspiración "arqueológica" a la hora de la puesta en escena. Como en *La pasión de Juana de Arco* (1927), donde la figura heroica y la reconstrucción histórica eran dejadas de lado para concentrarse en el sufrimiento y la opresión de una mujer que podía ser cualquier otra en cualquier otro tiempo, en *Medea* desaparece prácticamente toda referencia a la antigüedad griega para construir un relato que se desarrolla en un mundo atemporal.

Dreyer tampoco se preocupa por respetar la estructura tradicional de la tragedia, con su continua alternancia entre partes episódicas y corales. Reduce la participación del coro y lo separa de la acción dramática. Sin embargo, esto no resta importancia al coro sino que cambia su función: en una operación plena de significaciones, Dreyer le encarga la tarea de abrir y cerrar el relato:

La primera imagen de la película muestra un anfiteatro circular en primer plano, cercado por un muro de piedra bajo y rodeado de praderas; en el fondo, una ladera que desciende hacia el mar, que todavía no es visible. El coro ingresa por dos entradas al fondo del anfiteatro, danzando con movimientos rítmicos, estilizados, con acompañamiento de flautas dulces, instrumentos de cuerda y timbales.

Los grupos danzantes se mueven en dos alas hasta quedar en primer plano, y se detienen en formación alrededor de un altar de piedra en el anfiteatro. La música se detiene. Después de un breve silencio, la líder del coro, una mujer que lleva un velo, aparece detrás del altar, vestida de negro. Esconde el rostro detrás de su capa, que sostiene en alto con el brazo derecho. Se detiene y



descubre su rostro, que es de un blanco luminoso, blanco como la tiza. Habla con un pathos majestuoso (Dreyer y Thomsen, 1988: 83).

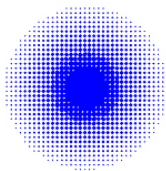
El guion comienza con la entrada del coro a una arena circular, donde baila y canta alrededor de un altar de piedra; Dreyer refiere así a la conexión de la tragedia con el ritual y brinda un marco al relato que lo conecta con lo sagrado. Dreyer, además, despoja al coro de las particularidades atribuidas por Eurípides: si en la tragedia el coro estaba formado por mujeres corintias, aquí se trata de figuras anónimas entre las cuales sólo es posible distinguir a la Corifeo, por su vestuario y maquillaje, y por el rol central que le otorga el cineasta en la escena.

El monólogo de la Nodriza, quien abría la obra de Eurípides, es reemplazado por un monólogo de la Corifeo. Ésta se encarga de introducir al espectador en la situación, haciendo referencia a la prehistoria del relato (el mito de los Argonautas y el amor de Medea por Jasón, ahora transmutado en odio) y presenta la base del conflicto: la traición de Jasón.

Esta introducción cumple también una función de distanciamiento, abriendo un espacio otro: no sólo por su relación con lo sagrado, sino también como espacio de la representación. Estamos ante un inicio fuertemente antinaturalista, subrayado no sólo por la presencia del coro como narrador explícito –lo cual es mucho menos frecuente en el cine que en el teatro– sino también por el tratamiento del espacio: en las colinas que rodean la arena, aparece y se va acercando la casa de Medea, acompañando con su movimiento el relato de la Corifeo.

Al situarse el coro en un plano diferente al de los personajes, desaparece su interacción con éstos y con ello la complicidad que el coro de Eurípides tenía con Medea. Esta función pasa a recaer, en el guion de Dreyer, en el personaje de la Nodriza, quien adquiere una mayor relevancia como confidente y ayudante de Medea, y aun cuando conserva ciertos reparos en cuanto a su accionar –sobre todo cuando se trata de los niños– justifica y acompaña las decisiones y acciones de la protagonista.

En su búsqueda de la "esencia" del texto de Eurípides, Dreyer opta también por la concentración del diálogo. En la tragedia, "a menudo la acción se refracta a través de procedimientos de exposición intermediarios que, al contarla, la distancian; los relatos (de batallas o muertes), que se confían a una función típica, la del Mensajero, o a escenas de respuesta verbal" (Barthes, 1986:73). Dreyer, en cambio, reduce el diálogo y concede a la imagen y la acción un lugar de privilegio, reservando para el coro esta función narradora verbal y explícita. Así, pone en escena hechos a los que Eurípides sólo hacía referencia a través del diálogo, como el casamiento de Jasón y Glauce, que formaba parte de la prehistoria de la tragedia. También las muertes, que en el teatro griego sólo eran narradas, se representan: la escena de la muerte de Glauce y Creonte pone en imágenes lo que en Eurípides es relato del Mensajero e impacta por su espectacularidad:



En segundos pierde el equilibrio y se tambalea hacia atrás, temblando. Blanca como un papel, se hunde en una silla. Gritos de confusión por todas partes. Los espectadores se aterrorizan al ver que le sale espuma por la boca. Trata de gritar.

Van a buscar a su padre. De pronto parece despertar de su estado de inconsciencia. Al mismo tiempo la corona dorada que tiene en la cabeza despide una llamarada. Trata de levantarse con un movimiento abrupto. Pero está envuelta en llamas. Sacude la cabeza sacudiéndose convulsivamente, y agarra la corona para arrancarla. Las etapas de su horrorosa agonía se suceden rápidamente, y son acompañadas de gritos tan terribles que nadie se atreve a acercarse a ella. Luego se quiebra por el terror del tormento. Cae sangre y fuego de la corona y gotean sobre su cara. Finalmente se rinde. La muerte la ha liberado. Pero todavía nadie se atreve a acercarse.

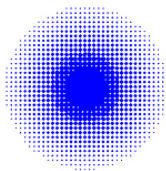
Creonte llega corriendo por las escaleras y entra en la habitación. Llama a Glauce, y se arroja encima de su cadáver. De inmediato las llamas lo envuelven también a él (Dreyer y Thomsen, 1988: 90).

La muerte de los niños, en cambio, escamoteada en el trágico, es planteada por Dreyer desde lo íntimo: los niños son aquí envenenados por Medea en una escena plena de patetismo en la que se pone en juego no tanto su condición de maga como la de madre. El *pathos* se prolonga en una escena posterior en la cual Medea, la Nodriza y el Pedagogo transforman unos baúles en ataúdes para los pequeños.

Dreyer añade también una escena en la que Medea seduce a Jasón y lo introduce en una suerte de trance erótico, desplegando todo su poder como maga y también como mujer. Es recurrente en Dreyer la práctica de la hechicería por parte de sus personajes femeninos. Estos poderes "sobrenaturales" funcionan en su obra como una metáfora de su conexión con el deseo, con lo vital, con lo pasional; es por eso que horrorizan a los personajes masculinos, quienes no participan de ese universo pleno de sentimientos.

El poder de Medea parece provenir aquí, entonces, de su alteridad, de su condición femenina, y ya no de su conexión con los dioses. No hay en Dreyer ningún *deus ex machina*, y el enfrentamiento final de Medea y Jasón se resuelve en un plano humano: Jasón llega a la casa de Medea esperando salvar a sus hijos y es engañado y encerrado por la Nodriza en una habitación, mientras los cadáveres de los niños son transportados a través de la playa hacia el barco de Egeo.

Es significativo que Dreyer escoja cerrar su relato de la misma manera en que lo abre, con la intervención del coro, y que se encargue de especificar la relación especular entre la primera escena y la última, subrayando, por ejemplo, que tanto los movimientos de cámara como los de los personajes deben efectuarse de la misma manera en ambas: "La última imagen de la película se corresponde en contenidos y punto de vista con la primera"; "el coro aparece de la misma forma en que lo hizo en la primera secuencia"; "Cuando el coro se queda quieto, la cámara se acerca hasta



que el altar, que queda en primer plano, y la líder del coro aparece detrás. Como en la primera secuencia, está cuidadosamente envuelta en un velo negro" (Dreyer y Thomsen, 1988: 92). También el espacio participa de esa simetría: la casa de Medea desaparece de cuadro tal como había aparecido en la primera escena. Sólo un elemento distingue este final del comienzo: el barco de Egeo en el horizonte.

A la manera de un prólogo y un epílogo, estas dos escenas enmarcan el relato, subrayando que estamos frente a una representación y dándole una apertura y una clausura explícitas, situándolo en ese espacio y tiempo "otros" abiertos tanto por el mito como por la tragedia –y también hoy, podríamos agregar, por el cine–.

La película de Lars von Trier

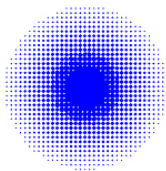
Si bien suele decirse que la de Dreyer fue una obra solitaria, sin antecesores ni sucesores directos, no sería errado afirmar que Lars Von Trier es –al menos dentro del cine danés– su principal heredero. No sólo por haber ayudado a reinsertar a Dinamarca en el panorama cinematográfico internacional, o porque Von Trier es un fanático confeso de Dreyer, sino también porque en su cine pueden rastrearse una serie de temas, recursos e intereses que se conectan con la obra de aquél. El cine de Von Trier retoma –quizás de manera más sádica y polémica– ciertos tópicos de su antecesor, y sus complejas y sufrientes heroínas llevan a la máxima expresión la ambigüedad que atravesaba a los últimos personajes femeninos dreyerianos. No es de extrañar, entonces, que cuando Von Trier aceptó dirigir *Medea* haya preferido partir del guion de Dreyer y Thomsen antes que de la obra de Eurípides.

El hecho de partir de una obra preexistente era habitual en el cine de Dreyer pero constituye toda una excepción para Von Trier: *Medea* es su único film hasta la fecha basado en ideas ajenas. Pero así como Dreyer se apropió de la tragedia de Eurípides, Von Trier realizó con el guion una operación análoga. Un intertítulo ubicado al comienzo del film señala:

Esta película está basada en un guion de Carl Th. Dreyer y Preben Thomsen sobre el drama de Eurípides *Medea*. Carl Th. Dreyer nunca realizó su guion. Este no es un intento de hacer 'una película de Dreyer' sino, con el debido respeto por el material, una interpretación personal y un homenaje al maestro (Von Trier, 1988).

El intertítulo lleva la firma explícita de Von Trier, quien así se postula como autor indiscutible del film.

Puede decirse que además, como ocurría con Dreyer, *Medea* se conecta con varios de los problemas y personajes que Von Trier suele abordar en sus películas. El personaje de Medea anticipa las heroínas posteriores de Trier: desde la sacrificada Bess de *Contra viento y marea* (1996), quien se entrega por amor, pasando por la Selma de *Bailarina en la oscuridad* (2000), que mata y da la vida por su hijo, hasta Grace, la protagonista de *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005), extranjera y a la vez víctima y victimaria de las comunidades en las que se inserta.



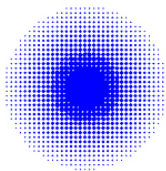
Von Trier reduce los diálogos para centrarse en el trabajo con la imagen y el sonido. Para empezar, es necesario destacar que la película fue realizada en video analógico de 3/4", después ampliada a 35mm, y luego transferida a video de 1". Estos pasajes de soporte dotaron a la imagen de una textura particular en la que al "ruido" típico del video analógico se sumó el grano de la imagen cinematográfica. El exceso de textura resultante atrae la atención del espectador sobre la materialidad de la imagen y sobre la imagen audiovisual en tanto superficie, algo infrecuente en el cine y mucho más en la televisión.

El tratamiento de la imagen se aleja del registro fotográfico y la búsqueda de realismo para concentrarse en sus cualidades plásticas y en construir un mundo de referencia propio, donde las cosas significan no tanto por su conexión con lo real sino por su coherencia y expresividad internas. El trabajo visual y sonoro no busca hacerse imperceptible –como suele suceder en el cine y la televisión narrativos más clásicos– sino que se pone en evidencia de manera constante; es así como Von Trier construye un relato fuertemente apoyado en lo sensorial.

Como ejemplo pueden mencionarse dos recursos que rompen de manera directa con dos de los parámetros de la representación visual realista: la perspectiva y el color. En la escena en que Medea habla con la Nodriza y se lamenta por su situación, vemos, en un comienzo, a ambos personajes como las figuras en primer plano y a los niños como parte del fondo. Pero a medida que los lamentos de Medea van creciendo, la imagen de los niños comienza a acercarse hasta alcanzar también un primer plano, destacando su importancia y poniéndolos en relación con el dolor de Medea. Por otro lado, la enajenación de Jasón ante los poderes de Medea en la escena de la "seducción" es simbolizada visualmente a través de un artificioso viraje de color que se interrumpe cuando Jasón sale de su "trance".

Este "antinaturalismo" se aplica también a la banda sonora. El sonido directo es reemplazado con frecuencia por un montaje de sonido que busca no reproducir un ambiente de manera realista sino crear un clima o identificar situaciones y espacios. Así sucede, por ejemplo, con el viento, que funciona como un verdadero *leit motiv*, o con los pájaros en la colina en que Medea ahorca a los niños, cuyo sonido se repite cuando Jasón llega al lugar, subrayando de ese modo que se trata del mismo espacio incluso antes de que podamos reconocerlo.

Von Trier elimina el coro para centrarse en los personajes individuales. Construye en cambio un prólogo en el que presenta al personaje de Medea en conexión directa con la naturaleza. Las primeras imágenes nos muestran a una Medea acostada en la playa y aferrada a la arena cuyo cuerpo va siendo cubierto por las olas; esta primera escena da tanta importancia a los elementos naturales como a su protagonista. El estatus de esta conexión no se define con exactitud pero reaparece una y otra vez a lo largo de la película. Podría justificarse, por un lado, en relación a su condición de hechicera, pero también como una metáfora de sí misma: Medea se comporta como las fuerzas de la naturaleza y esta es una semejanza que el mismo Eurípides se encargó de destacar varias veces a lo largo de la tragedia. Por ejemplo: "como piedra



u onda marina escucha a sus seres queridos” (Eurípides, 2007: 83); más adelante, “convierte su mirada de leona que acaba de parir en la de un toro, cada vez que alguno se le acerca para decirle una palabra” (Eurípides, 2007: 91); y también: “¡Cómo te has convertido, ciertamente, en piedra o en hierro, tú, la que matarás, por mano propia, al mismo retoño de hijos al que pariste!” (Eurípides, 2007: 150).

Este metafórico comienzo concluye con la primera de las tres apariciones en que el film desdobra la participación de Egeo, en la que éste relata a Medea su visita al oráculo y le pregunta por su relación con Jasón. Ésta, a su vez, le pide que prometa que siempre podrá refugiarse en su país. Presentando a Egeo al inicio del film, Von Trier elude la dificultad que significaba su aparición azarosa en medio de la trama, por la que Eurípides fue criticado por muchos —empezando por Aristóteles en su *Poética*⁷—.

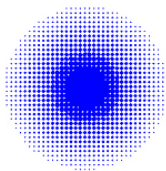
La segunda aparición de Egeo se sitúa en la mitad del film: en esa escena Medea le cuenta sobre su exilio y le promete que hará que tenga hijos si accede a que se vaya con él. El montaje veloz y por corte directo con la escena posterior, en la que se da a entender que Medea planea asesinar a Glauce y a sus propios hijos (en un agitado *travelling* que sigue a Medea y la Nodriza por la casa, la primera dice “Ningún hombre soportaría no tener hijos. Glauce no dará a luz”), permite pensar que la presencia de Egeo y su sufrimiento por su falta de descendencia han despertado en Medea la idea de castigar a Jasón matando a sus niños.

Egeo volverá a aparecer al final de la película: su nave será la vía de escape de Medea. La triple aparición de Egeo dota al film de una estructura simétrica también presente en la tragedia, en la cual el episodio de Egeo ocupaba el centro de la pieza.

Si la acción era anunciada en Dreyer por el coro, aquí es anticipada por el título e intertítulos: la tipografía del título dibuja el árbol con los niños ahorcados, mientras que dos intertítulos ubicados luego del prólogo refieren a la prehistoria del relato: el amor de Medea por Jasón, su participación en la expedición de los Argonautas, y la traición de Jasón a Medea. Ésta es desarrollada en las escenas subsiguientes: la presentación de Glauce y el discurso de Creonte, quien da a Jasón un lugar de privilegio en el gobierno y le entrega la mano de su hija.

La escena del discurso da inicio, además, a un juego temporal que se repite varias veces en el film: la superposición de tiempos a través del encabalgamiento de la imagen y el sonido. El discurso de Creonte, en voz *over*, acompaña su recorrido junto a los ancianos en busca de Jasón por los oscuros túneles del palacio; cuando ambos se encuentran lo hacen también la imagen y el sonido que antes habían corrido en paralelo. Este recurso no sólo permite trabajar con varios tiempos a la vez sino también generar nuevos sentidos a través de su simultaneidad, destacando la imagen

⁷ “Pero es correcta la crítica por lo ilógico o por la maldad en los casos en que, sin que haya ninguna necesidad, se recurre a lo ilógico, como hace Eurípides con Egeo...” (Aristóteles, 2006: 217)

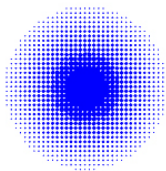


y el sonido como elementos a la vez independientes e interrelacionados, capaces de potenciarse en su conexión.

El universo de Von Trier es tan atemporal como el de Dreyer, aunque aquí el vestuario, los objetos y los espacios en que se mueven los personajes remiten levemente a la época medieval. Pero el film no busca establecer un referente espaciotemporal claro sino construir un clima que defina y potencie los estados que atraviesan los personajes, y con ellos los espectadores. Los espacios juegan en este sentido un rol fundamental. La tragedia de Eurípides se desarrolla en un solo espacio exterior: la fachada del palacio de Creonte. Dreyer, por su parte, sitúa la mayor parte de la acción en interiores, marcando su interés por la intimidad de la tragedia. Von Trier representa también los interiores, pero son los exteriores los que pasan al centro de la escena. Como ya se dijo, Medea aparece asociada a la naturaleza, y serán los exteriores naturales los que la definan; el personaje no se mueve en un mundo urbano, civilizado –nunca vemos la ciudad de Corinto–, sino en sus límites externos. Se destaca la omnipresencia del viento, la niebla y el mar, que unifican los espacios del film creando un clima denso e inhóspito y generando una imagen en constante movimiento. Los personajes aparecen insertos en una naturaleza opresiva que parece cobrar dimensiones sobrenaturales, dominándolo todo.

La elección de los espacios y su tratamiento visual evidencian, por un lado, una búsqueda plástica; por otro, estos espacios son trabajados en estrecha relación con la interioridad de los personajes. Von Trier elige mostrar su subjetividad no tanto ingresando en sus espacios privados –como lo hacía Dreyer– sino fusionando interior y exterior. Un ejemplo de esto es la escena en que Creonte anuncia a Medea su destierro. En ella, el miedo de Creonte ante una fuerza cuyo poder no puede controlar y la consecuente debilidad en que se ve sumido ante la presencia de Medea se representan espacialmente a través de un pantano cubierto de niebla en el cual el rey se nos muestra perdido mientras dialoga con una Medea en *off*, casi siempre invisible.

Mención aparte merece la representación de los asesinatos. Ambos se ponen en escena, pero las elecciones de Von Trier distan de lo que proponía el guion de Dreyer. La muerte de Glauce gana en sutileza y suspense: el regalo se reduce a una corona que Medea envenena. Ésta es transportada por Jasón y los niños a caballo, quienes al desensillar hieren al animal con la corona, lo cual da comienzo a un interesante juego de montaje alterno entre Glauce y el caballo agonizante. Con este recurso se anticipa y simboliza la muerte de la princesa, que no se representa: sólo se muestra que se lastima con la corona y más tarde su deceso es anunciado por el Pedagogo. El asesinato de los niños, por el contrario, es mucho más espectacular que en Dreyer: éstos son transportados por Medea hasta una colina en la que los ahorca colgándolos de un árbol. Eligiendo una muerte tan impactante, sumándole la participación activa del mayor de los niños –quien rápidamente entiende lo que va a pasar y colabora con la muerte de su hermano y con la propia–, demorándose en primeros planos del rostro de Medea, Von Trier refuerza el patetismo de la situación; procedimiento habitual en sus films que le ha valido el calificativo de sádico. El



realizador sumerge al espectador de lleno en el sufrimiento de los personajes. En este sentido, se podría decir que intenta reelaborar algunos de los postulados de Aristóteles sobre la tragedia, en cuanto a que busca generar en el espectador sentimientos de "compasión" y "temor" (aunque no estamos seguros de que sea con la intención de provocar una catarsis)⁸.

Conclusión

En estas sucesivas versiones de *Medea*, entonces, nos encontramos ante un doble trabajo de transposición. Tenemos un primer texto, la obra de Eurípides, a partir del cual se construye un segundo texto de estatuto particular: el guion que Dreyer no llegó a filmar, pero en el cual ya se evidencia una serie de operaciones de "pasaje" que tienen en cuenta que la forma última de ese proyecto es cinematográfica; es decir, la imagen y el sonido y no la palabra. Finalmente, la película de Von Trier se alimenta y, a la vez, se independiza, de ambos textos previos, tomando la decisión de reducir aún más de lo que lo hace Dreyer el peso de la palabra, para centrarse en la imagen y el sonido. Tanto Dreyer como Von Trier se alejan a conciencia de la concepción de la tragedia como un género basado exclusivamente en el diálogo para explorar la especificidad de los formatos audiovisuales; así, construyen dos relatos que se apoyan en lo metafórico y lo sensorial para intentar recuperar la "esencia" de lo trágico a través de los recursos del cine y la televisión.

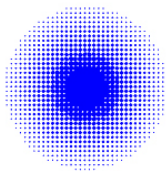
Este caso de "doble transposición" tan singular nos permite reflexionar, entonces, sobre las operaciones de pasaje y de construcción de sentido que toda transposición demanda, en tanto apropiación inevitable de un texto creado para otro soporte, con otra materialidad. No debemos olvidar que llevar a cabo un proyecto audiovisual a partir de un texto escrito requiere no solo comprender los elementos narrativos puestos en juego en esa obra primera. Es necesario también, y fundamentalmente, tomar decisiones narrativas que tengan en cuenta el formato final y explorar las herramientas y recursos visuales y sonoros que le darán forma, para, así, construir puentes y establecer diálogos posibles entre ambas obras, sin olvidar que nada de esto inhabilita la autonomía de la obra final. Y es que pensar en la transposición implica tener en cuenta tanto el proceso como la especificidad de las obras de partida y de llegada.

Bibliografía

Aristóteles (2006). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

⁸ Con respecto a la posibilidad (o no) de hablar de la búsqueda de una catarsis en el cine de Lars von Trier, ver Schwarzböck (2005).



- Barthes, R. (1986). "El teatro griego". En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 69-92), Barcelona: Paidós.
- Bauzá, H. (2005). *Qué es un mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Dreyer, C. y Thomsen, P. (1988) "Medea". En: Jensen, J. (ed.), *Carl Th. Dreyer*, (pp. 79-92), New York: Museum of Modern Art.
- Eurípides (2007). *Tragedias I: Alcestris, Medea, Hipólito, Andrómaca*. Buenos Aires: Colihue.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gómez García, J.A. (2002). *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos.
- Grimal, P. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Jaeger, W. (1962). "Eurípides y su tiempo". En: *Paideia* (pp. 78-97), México: FCE.
- Jensen, Jytte (ed.) (1988), *Carl Th. Dreyer*. New York: Museum of Modern Art.
- Nápoli, J. (2007). "Introducción. Vida y teatro de Eurípides". En: *Tragedias I: Alcestris, Medea, Hipólito, Andrómaca* (pp. VII-CXLVI), Buenos Aires: Colihue.
- Racket, A. (2005). *Medea de Eurípides: una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Schwarzböck, S. (2004). "Los no reconciliados". *Kilómetro 111*. Volumen 5: p. 9-26.
- Stevenson, J. (2005). *Lars Von Trier*. Barcelona: Paidós.