

*MEDEA.*  
EURÍPIDES, PASOLINI, VON TRIER

Isidro Molina Zorrilla

*Universidad de Málaga (España)*

<molinazorrilla@gmail.com>

Artículo recibido: 22 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 5 de junio de 2017

**RESUMEN**

*Medea* de Eurípides es una de las tragedias clásicas que más veces han sido llevadas al cine. En el presente artículo se analizan dos de las adaptaciones más sobresalientes de la misma, la *Medea* de Pasolini y la *Medea* de Von Trier. El enfoque de análisis de este estudio es doble: por un lado, la adaptación cinematográfica de los diferentes episodios de la tragedia en ambas películas; por otro, la interpretación personal que los directores hacen del mito y de la figura de Medea.

**PALABRAS CLAVE:** Medea, Eurípides, Pier Paolo Pasolini, Lars Von Trier, tragedia clásica, adaptación cinematográfica.

**ABSTRACT**

Euripides's *Medea* is one of the most frequently taken to the cinema classical tragedies. In this study two of the most outstanding film adaptations of this one are analyzed, Pasolini's *Medea* and Von Trier's *Medea*. The analysis approach of this study is twofold: on the one hand, the cinematographic adaptation of the different episodes of the tragedy in both films; on the other hand, the personal interpretation that the directors have about the myth and the figure of Medea.

**KEYWORDS:** Medea, Euripides, Pier Paolo Pasolini, Lars Von Trier, classical tragedy, film adaptation.

1. INTRODUCCIÓN: DE LA TRAGEDIA GRIEGA AL CINE

El mundo clásico siempre ha sido una fuente inagotable de material para la creación artística occidental, desde la incorporación de elementos alusivos a

las civilizaciones griega y romana hasta la recreación en las diferentes artes de su corpus mítico, histórico y literario. Concretamente para el cine, el mundo clásico se reviste de un atractivo especial por las referencias visuales y culturales con las que conecta el espectador y se deja seducir, y la razón de ello es, de acuerdo con Solomon, histórica: la civilización occidental nunca se ha desmarcado del mundo antiguo<sup>1</sup>.

La gran mayoría de las películas sobre el mundo antiguo se han basado en la literatura antigua: desde la épica de Homero a las *Vidas* de Plutarco, material primordial del género biográfico. De las treintaidós tragedias griegas que se han conservado, solo ocho han sido llevadas al cine, de las cuales las más recurridas por los cineastas siempre han sido *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles y *Medea* de Eurípides.

La distancia temporal con las representaciones de la tragedia ateniense obliga al cineasta a, o bien partir de una representación teatral contemporánea, o bien estructurar su guion a partir del texto dramático, tónica más habitual en este tipo de obras cinematográficas que implica una mayor capacidad creativa. El cineasta, a la hora de llevar un drama al cine, parte de un material preexistente con el que ha de crear una obra autónoma con estética propia. Se pueden distinguir a grandes rasgos dos clases de adaptación teatral a partir del texto: la adaptación integral, aquella en donde el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el texto filmico, y la adaptación libre, en donde los elementos esenciales se toman como punto de partida para elaborar un guion cinematográfico con autonomía respecto a su origen dramático.

La ventaja inicial de la que parte la adaptación teatral respecto a otros géneros literarios es que no existe, a priori, la dificultad de la duración en la representación, pues prácticamente la totalidad del texto puede ser llevado a la pantalla, de modo que las variaciones (añadidos, supresiones o transformaciones) se deben a las opciones creativas del director. Sin embargo, el cine debe sortear una serie de características propias del drama: exige un alto grado de realismo, pues niega su condición de representación. No ocurre así con el teatro: la representación teatral es escasamente realista, pero el espectador lo asume como punto de partida. Por otro lado, la dramaturgia se basa en el diálogo, mientras que en el cine es solo un elemento más: en este existe un discurso visual apoyado ya no solo en la gestualidad y declamación del texto, sino también en la expresividad facial de los actores, en la escritura de la cámara y en el montaje. Y aún mayores son los obstáculos que presenta la adaptación de la tragedia griega: la intervención del coro (elemento indispensable de la trage-

<sup>1</sup> Solomon (2001: 3).

dia), el tratamiento de lo divino y la lejanía temporal y cultural con respecto a su composición son factores que dificultan la catarsis del espectador moderno<sup>2</sup>.

En las siguientes páginas me centraré en dos de las adaptaciones cinematográficas más destacadas de la tragedia clásica a partir de la obra de Eurípides *Medea*: la *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1969) y la *Medea* de Lars von Trier (1988). Eurípides presentó su *Medea* en 431 a.C. en un momento de tensiones prebélicas y en pleno auge de la sofística. El episodio mítico sobre la venganza de la maga extranjera que, traicionada por su amado, mata a sus propios hijos, alcanza con Eurípides uno de los mejores ejemplos en la tragedia clásica donde se muestra cómo los seres humanos actúan a merced de las pulsiones irracionales.

En concreto, en este estudio se analiza con detalle cuánto se conserva de la obra de Eurípides en las películas seleccionadas atendiendo al nivel textual, estructural y espacio-temporal en el proceso de adaptación de la obra dramática, así como a la libre interpretación del mito y los personajes por parte de los cineastas y su habilidad para plasmar la psique de los mismos haciendo uso de la simbología y los recursos cinematográficos.

## 2. MEDEA, DE PIER PAOLO PASOLINI<sup>3</sup>

Dos años después de su particular versión del *Edipo Rey* de Sófocles, Pier Paolo Pasolini estrena entre 1969 y 1970 su interpretación de la figura de Medea a partir de la obra de Eurípides. Y hablo de interpretación porque, más que una adaptación cinematográfica del drama, Pasolini parte del texto<sup>4</sup> para tratar temas y formas recurrentes en su filmografía. No en vano llegó a escribir hasta cinco versiones del guion, una de ellas titulada *Visioni di Medea* plagada de pasajes oníricos en los que analizaba el personaje desde su propia subjetividad<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Para estas cuestiones de tipo general sobre adaptación del teatro al cine, véase Sánchez Noriega (2000: 72-75).

<sup>3</sup> *Medea* (1969). Dirección: Pier Paolo Pasolini. Guion: Pier Paolo Pasolini (Obra: Eurípides). Producción: Franco Rossellini. Fotografía: Ennio Guarnieri. Montaje: Nino Baragli. Música: cantos tibetanos, santur persa, música coral de los Balcanes. Diseño de vestuario: Piero Tosi. Dirección artística: Dante Ferreti. Exteriores: Turquía, Siria e Italia. Reparto: Maria Callas (*Medea*), Massimo Girotti (*Creonte*), Laurent Terzieff (*Quirón*), Giuseppe Gentile (*Jasón*), Margareth Clementi (*Glaucé*), Sergio Tramonti (*Apsirto*), Anna Maria Chio (*nodriza*), Paul Jabara (*Pelias*), Gerard Weiss, Luigi Barbini, Gian Paolo Durgar, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Bradizi, Franco Jacobbi, Piera Degli Esposti, Mirella Pamphili y Graziella Chiarocci.

<sup>4</sup> Concretamente, como señala Cerica (2013: 295), a partir de la traducción al italiano de Domenico Ricci.

<sup>5</sup> De Martino (2011: 428).

La película comienza, tras los títulos de crédito, que aparecen sobre una imagen de la Cólquide bañada por el sol (dos elementos en los que Pasolini incidirá con especial énfasis), con escenas de la infancia y juventud de Jasón y su formación a cargo del centauro Quirón (personaje interpretado por Laurent Terzieff cuya dualidad utiliza Pasolini para plasmar su filosofía no dialéctica en las dos escenas que protagoniza<sup>6</sup>), concretamente, con la confesión sobre su origen y la leyenda del vellocino de oro, que pende sobre su linaje, para posteriormente instar a un joven Jasón a recuperar el trono de Yolco usurpado por su tío Pelias. Pasolini presenta, por tanto, el trasfondo mítico del drama: se ocupa de relatar la famosa expedición de Jasón (Giuseppe Gentile) en búsqueda del vellocino de oro y el inicio de su romance fatal con Medea (Maria Callas, en su única intervención en el cine), y se detiene en ello por extenso: precisamente, el inicio de la tragedia euripideana no tiene lugar hasta setenta minutos después de comenzar el filme. Hay que recordar que Eurípides apunta los antecedentes de la obra en el prólogo con el monólogo de la nodriza de manera concisa<sup>7</sup>, pues el espectador antiguo era conocedor del mito.

Pasolini reconstruye el viaje de Jasón y los argonautas que relató Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, pero se centra en la descripción de la vida en la Cólquide, la patria de Medea, donde se custodia el vellocino, alejándose del elemento épico y heroico tanto en el plano audiovisual como en el plano temático. En este punto conviene citar una de las teorías sobre las que más trabajó Pasolini: las relaciones entre el mito y el cine. Mariniello dice que Pasolini convierte el mito en un concepto operativo de su cine, pero lo plantea fuera de los esquemas del pensamiento occidental moderno; la técnica audiovisual que emplea libera al mito de la interpretación humanística y lo presenta como una realidad que no se puede relacionar con la nuestra, algo que frustra la tendencia del espectador moderno de juzgar bajo sus propios valores<sup>8</sup>. Esta idea, constante en la producción pasoliniana, adquiere especial relevancia en las secuencias desarrolladas en la Cólquide que mencionaba más arriba y que Mariniello analiza con detalle<sup>9</sup>: Pasolini desubica por completo al espectador al presentar una larga secuencia de hasta quince minutos donde los colquídeos ofician un sacrificio humano ritual para garantizar la fertilidad de la tierra. El primitivismo prehistórico de la acción casa a simple vista con la localización

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión, véase Mariniello (1999: 292-294) y De Martino (2015: 299-301).

<sup>7</sup> Eur. *Med.* 1-23.

<sup>8</sup> Mariniello, «Mito y técnica audiovisual» (1999: 139-149).

<sup>9</sup> Mariniello (1999: 298-302).

de los exteriores entre las impresionantes rocas cónicas del valle de Göreme en la Turquía central, que evocan un mundo desconocido, y de los interiores en las capillas bizantinas excavadas en la piedra, que inciden en el carácter sagrado del acto. Se elimina el diálogo por completo en toda la secuencia: el silencio solo es interrumpido por una selección musical ajena al oído occidental, que va desde los cantos tibetanos durante los preparativos del sacrificio a un sonido metalizado sin melodía que acompaña los actos de fertilidad del campo por unos colquídeos en estado casi orgiástico. El llamativo y colorido vestuario diseñado por Piero Tosi se adecúa a las extrañas costumbres de los habitantes de la región, que se funden con los elementos de la naturaleza. El ritmo es lento y pausado, conseguido mediante la repetición de planos similares de los figurantes y el entorno, que inciden en la colectividad del sacrificio: no hay psicología de los personajes, no se pretende racionalizar su actuación. En definitiva, el mito, gracias a la técnica audiovisual, se presenta como una realidad fuera de los límites del humanismo.

La minuciosidad de estas secuencias en la Cólquide tiene también otro fin: Pasolini insiste en que el espectador conozca la patria natural de Medea para establecer el contraste con el mundo de Jasón, esto es, entre dos civilizaciones antitéticas. La homogeneidad de las edificaciones de Yolco, la arquitectura arquitrabada del palacio de Corinto rodado en el famoso baptisterio de Pisa y la rectitud de las murallas de la ciudad filmadas en Alepo chocan notablemente con la orgánica distribución del valle de Göreme. Con el mismo fin, Pasolini juega con el simbolismo: en una escena posterior crea una irónica imagen paralela entre las costumbres de ambos pueblos al mostrar a unos niños corintios comiendo sandía que irremediablemente conecta con el rojo sangre del sacrificio humano antes aludido.

La primera escena en la que comienza a gestarse el drama de Medea como extranjera viene dada nada más desembarcar en la patria de Jasón. Anteriormente, víctima de la pasión, ha conseguido robar el vellocino para Jasón con ayuda de su hermano Apsirto a quien no duda en matar (en una cruda e inesperada escena) para evitar ser perseguida. Tras desembarcar, una alarmada Medea, que aún no se ha desligado de sus costumbres de culto, recrimina la actitud despreocupada de los argonautas e, incomprendida, huye corriendo por un terreno que no es capaz de reconocer (ni de oír: «Parlami Terra, parlami Sole», «Tocco la Terra con i piedi e non la riconosco, guardo il Sole con gli occhi e non lo riconosco» clama, exaltada, en uno de los pocos monólogos de la película que inequívocamente recuerda a la tragedia clásica). La atracción por Jasón hará por convencerla de adaptarse al estilo de vida griego, situación que Pasolini ilustra magistralmente cuando Medea se desprende de sus antiguas vestiduras para que las hijas de Pelias la vistan con su misma indumentaria,

como dice Eurípides, «tratando ser del agrado de los ciudadanos a cuya tierra llegó en su huida»<sup>10</sup>.

Con relación al episodio de Pelias cabe apuntar que Pasolini omite por completo el asesinato del usurpador a manos de sus hijas, que, instigadas por Medea, mataron a su padre por no restituir el trono a su sobrino Jasón a pesar de haberle llevado el vellocino; pasaje que es aludido por la nodriza en el prólogo de la obra eurípideana<sup>11</sup>. Pero su inclusión no es necesaria, el asesinato de Apsirto y la secuencia del sacrificio humano, presidido por una serena Medea, ya han incidido en el carácter bárbaro del personaje, que solo puede ser entendido en el ámbito de su cultura, ajena a la civilización griega (y a la del espectador occidental, en definitiva). Además, con la negativa de Pelias (Paul Jabara), clímax del episodio del vellocino, se revela la verdadera cuestión de fondo, según Mariniello, por la que Pasolini quiso introducir el viaje de Jasón: Jasón se presenta como una alegoría de Occidente que roba al Tercer Mundo, alterando su equilibrio inútilmente: el vellocino fuera de su patria carece de significado, como la cultura robada a África y vendida en Occidente: Pasolini denuncia, pues, el utilitarismo inmediato y destructor del que hace gala la economía neocapitalista, tema recurrente en su filmografía<sup>12</sup>.

En este punto de la película Pasolini da un salto temporal y sitúa la acción en Corinto diez años después del episodio del vellocino, el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la tragedia de Eurípides. En el drama la nodriza señala los pormenores de la situación de Medea: extranjera en un país con una cultura opuesta a la suya a la que se ha tenido que someter por amor a Jasón, y, sin embargo, traicionada por él, incluso tras haber tenido juntos dos hijos, al casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, Creonte. La nodriza señala su carácter salvaje y la naturaleza terrible de su alma despiadada mientras Medea grita su sufrimiento en el interior de su casa. Cuando sale, se muestra abatida y comenta su intención de venganza<sup>13</sup>. Pasolini, sin embargo, opta por otra vía para presentar la situación de Medea: nuestra protagonista sale de sus estancias con la intención de ir a Corinto acompañada de la nodriza; la negativa de la criada anticipa la tensa situación. En la ciudad, Medea contempla, entre lágrimas, cómo Jasón baila con unos jóvenes corintios, en una escena, por otra parte, no exenta de connotaciones homosexuales. A su regreso, una de las

<sup>10</sup> Eur. *Med.* 11-12. Las traducciones del texto original griego son obra del autor del artículo a partir de la edición de Murray (1966).

<sup>11</sup> Eur. *Med.* 9-10.

<sup>12</sup> Mariniello, «La alegoría de África» (1999: 129-139; 302-303).

<sup>13</sup> Eur. *Med.* 214-266.

criadas compadece la situación de Medea y le aconseja recordar sus antiguas prácticas de maga para ejercer su venganza contra Jasón. Se encierra en sus habitaciones, y, mediante un sueño, el espectador asiste a cómo Medea imagina su venganza instigada por el Sol, su abuelo.

El pasaje del sueño sirve de paradigma para una de las tesis sobre las que teorizó el cineasta italiano, el plano subjetivo indirecto libre, una forma estilística que cruza la visión objetiva con la visión subjetiva del plano<sup>14</sup>. Las visiones oníricas comienzan con una superposición del rostro de Medea (algo que se repite en varios puntos del sueño) sobre una imagen de la Cólquide bañada por el sol acompañada de la música étnica del comienzo del filme: se alude, pues, al regreso a sus raíces. El propio Sol, como mencionaba, la anima a perpetuar su venganza. Vestida con sus antiguos ropajes, sale de sus estancias e invoca a la Justicia y al Sol («Oh Dio! Oh Giustizia cara a Dio! Oh luce del Sole!») secundada por las mujeres corintias en un calco al texto euripideano («¡Oh Zeus! ¡Oh Justicia de Zeus y luz del Sol!»)<sup>15</sup>: solo la intención de asesinar a sus hijos queda fuera de esta escena en la *Medea* de Pasolini; escena, por otra parte, donde el coro del drama adquiere el mayor protagonismo en toda la película: con excusa del componente onírico los elementos dramáticos quedan justificados y el histrionismo teatral aflora entre los intérpretes. A continuación, Medea hace llamar a Jasón y prepara el regalo mortal para Glauce (Margareth Clémenti). La presencia de un caldero en la habitación de Medea no es baladí, también había uno en el sacrificio ritual del comienzo: Medea ha recuperado sus dotes de maga, y el caldero incide en ello, imagen, por otra parte, ya representada en la cerámica grecorromana<sup>16</sup>. Gracias al uso del plano subjetivo indirecto libre, justificado por el onirismo de la escena, las muertes de Creonte y Glauce son mostradas dentro de palacio, algo que quedaría fuera de la perspectiva óptica de Medea. Una vez acabada la visión, Pasolini vuelve al punto de partida: los regalos aún no han sido enviados y la venganza aún no se ha perpetrado, pero tendrá lugar escenas más adelante. El italiano presentará la secuencia, pero desde una perspectiva más objetiva, menos influenciada por el punto de vista de Medea, y, por tanto, como apunta De Martino, menos sacral<sup>17</sup>: los niños, encargados de llevar el regalo a Glauce, no son vestidos con guirnaldas y Medea, a su vez, viste la indumentaria corintia,

<sup>14</sup> Mariniello, «El plano subjetivo indirecto», (1999: 84-91).

<sup>15</sup> Eur. *Med.* 764.

<sup>16</sup> Salvadori (2006: 182-186), que también estudia desde un punto de vista arqueológico la representación de Medea en el filme, incluido el diseño de su vestuario.

<sup>17</sup> De Martino (2011: 428-429).

la frase de despedida que dedica a sus hijos («ritornate con la lieta notizia che stiamo aspettando», nuevo calco de la obra teatral: «id lo más rápido posible y que seáis quienes con suerte traigan a vuestra madre las buenas noticias que ella desea que ocurran»<sup>18</sup>) presenta igual ironía por su contenido, pero el tono no está tan marcado como en la primera escena, y las muertes de Glauce y Creonte suceden, pero de manera distinta: Glauce se tira al vacío desde las murallas y le sigue su padre, pero no arden. Pasolini, por tanto, opta por filmar la escena dos veces con el fin de establecer las diferencias entre la realidad y la concepción mental. Cabe recordar que los hechos desarrollados en ambas secuencias no eran llevados a la escena ateniense, sino que un mensajero informa a Medea de lo sucedido.

Pero debo regresar algunas escenas atrás; entre ambas secuencias paralelas se llevan a la pantalla los encuentros dialécticos más destacados del drama euripideano. Tras el sueño de Medea tiene lugar el primero de ellos, el encuentro con Creonte (Massimo Girotti) frente a la puerta de la casa de Medea, el escenario de la obra. El rey le pide que se marche de su patria. Pasolini realiza una síntesis del texto, pero lo sigue muy de cerca<sup>19</sup>. La diferencia más notable es que lima el matiz patético de la escena euripideana al eliminar el rechazo indiscriminado y los ruegos constantes de Medea antes de proponerle permanecer solo un día más, y humaniza la figura de Creonte: reconoce que el verdadero motivo por el que la expulsa no es rechazo a su persona y etnia, sino que su hija está alicaída por haber celebrado su boda a costa del bienestar de Medea y teme que la pena la consume. Para presentar esta escena, Pasolini opta por el primer plano cerrado de los intérpretes según intervengan, y, gracias a la situación orográfica de la escena, consigue un efecto de acertada simbología: Creonte siempre mira a Medea desde arriba hacia abajo, y, Medea, al contrario, describiendo la aparente sumisión que manifiesta la protagonista. En la obra, después de este encuentro, se introduce un discurso de Medea en el que manifiesta su intención de vengarse de Jasón, Glauce y Creonte por la injusticia recibida, aun siendo progenie del Sol<sup>20</sup>; en la película, en cambio, no es necesario, el espectador conoce la pretensión de Medea gracias al pasaje onírico, donde el Sol ha sido el protagonista. Como se puede comprobar, Pasolini domina las técnicas audiovisuales y se aleja de la estructura del drama.

A continuación, Medea hace llamar a Jasón. La escena es una reelaboración del texto dramático a partir de los dos primeros encuentros con Jasón en

<sup>18</sup> Eur. *Med.* 974-975.

<sup>19</sup> Eur. *Med.* 271-356. Se omite 323-339.

<sup>20</sup> Eur. *Med.* 364-409. En el 406 Medea recuerda su ascendencia solar.



la obra. En ella, Pasolini utiliza la misma técnica de picado-contrapicado vista en la escena que protagonizaba Creonte. El cineasta recoge el egoísmo cínico y calculador del Jasón del primer *agón*<sup>21</sup>, pero presenta a la Medea abatida y sumisa, dispuesta a acatar el destierro y a pedir perdón por su comportamiento del segundo encuentro<sup>22</sup>, que se extiende hasta el envío de los regalos a Glauce. Es en este momento, que ya he reseñado, donde el Jasón de Pasolini justifica su infidelidad: su pretensión es darles un mejor futuro a sus hijos, algo que podrá lograr como yerno del rey de Corinto.

En el texto, antes del segundo encuentro con Jasón, Medea mantiene una conversación casual con el rey ateniense Egeo. Consigue ganarlo para su causa: hace que se compadezca de su situación y le asegure que, una vez desterrada de Corinto, podrá encontrar refugio en Atenas, algo que jura por la Tierra y por el Sol. El pasaje es de especial relevancia porque, gracias a tal acuerdo, Medea consigue la seguridad que necesita para llevar a cabo su venganza y salir airosa, a la que suma, en un nuevo monólogo, el plan de asesinar a sus propios hijos para sumir a Jasón en la pena más profunda<sup>23</sup>. Pasolini, en cambio, omite por completo el pasaje de Egeo: como se verá a continuación, su Medea no está interesada en salir con vida. Además, el italiano obvia por completo cualquier mención explícita del filicidio que planea nuestra protagonista hasta el fatal suceso, si bien, como el texto de Eurípides<sup>24</sup>, deja caer constantes ironías trágicas relacionadas con ello, como los primeros planos de los niños sonrientes ante una madre que les asegura «Miei bambini, voi vivrete ancora a lungo» en la despedida de los regalos.

En el drama, tras ese pasaje, el pedagogo regresa con los niños e informa a una Medea profundamente trastornada de que no serán desterrados. El regalo mortal ha sido enviado, no hay marcha atrás, mas flaquea en su resolución de matar a sus hijos. Eurípides presenta a Medea como un ser humano a merced de las potencias que surgen de su alma y luchan por apoderarse de ella. Hasta cuatro veces cambia de parecer. Pero igualmente sus hijos ya están perdidos: si los perdona, caerá sobre ellos la venganza de los corintios, por lo que se entrega al dolor de la última despedida. Posteriormente, un mensajero le transmite las muertes de Glauce y Creonte, y, finalmente, Medea se infunde el valor necesario y, armada con la espada, entra en la casa, desde donde el coro de muje-

<sup>21</sup> Eur. *Med.* 522-575.

<sup>22</sup> Eur. *Med.* 869-905.

<sup>23</sup> Eur. *Med.* 663-823.

<sup>24</sup> Eur. *Med.* 914-915: «Y a vosotros, hijos míos, vuestro padre, no sin reflexión, con la ayuda de los dioses, os ha procurado total salvación».

res corintias oye los gritos de socorro de los niños, gritos de muerte<sup>25</sup>. Como apunta De Martino, la tragedia griega está basada en una tensión de violencia constante, pero los actos violentos, caso de las muertes de los soberanos corintios y del filicidio, ocurrían fuera de la escena, y, o bien eran anunciados por un personaje como el mensajero, o bien la escena se hacía eco de un episodio que ocurría paralelamente fuera de ella. Por el contrario, el lenguaje cinematográfico parece requerir una representación visual de cuanto sucede<sup>26</sup>. Es lo que lleva a cabo Pasolini en este último episodio, que, en notable contraste con las inmediatamente anteriores muertes de Creonte y Glauce, hace gala de una gran sutileza en un intento de humanizar la figura de Medea, así como la presentaba el texto euripideano con su lucha interna. La luz del atardecer inunda la estancia y, en un primer plano, el rostro impasible de Medea mira fijamente desde la ventana al Sol, el padre de su padre, su lazo de unión más directo con sus raíces y sus cualidades de maga, buscando una última convicción. Sale de la habitación y encuentra a sus hijos disfrutando despreocupados del triste canto del pedagogo. La madre llama a dormir primero a un niño y más tarde hará lo propio con el otro. La reticencia del primero anticipa al espectador su funesto destino. La madre lo conduce hasta la estancia donde, antes de abrazarlo sobre su seno, lo baña en la tina y lo viste en una escena con inequívocos ecos a un sacrificio ritual. Al plano detalle de una daga que yace en el suelo le sigue uno del pedagogo que sigue entonando sus notas. Medea vuelve a salir de la estancia y se repite el mismo proceso con su otro hijo. El pedagogo sigue con su música. En la insistencia de la madre en que su hijo se duerma sobre su regazo mientras el otro niño yace tendido sobre el lecho se palpa su nerviosismo. Se repite el mismo plano de la daga siendo recogida por la mano de Medea, pero esta vez está cubierta de sangre. El pedagogo abandona su canto: la muerte de los niños no es mostrada en el filme con imágenes explícitas, sino, como apunta De Martino, se presenta mediante analogía musical<sup>27</sup>. Como con el doble episodio de la muerte de Glauce, Pasolini juega con los límites de la sugestión mental y sus consecuencias en la realidad. Tendidos los cuerpos inertes de los niños sobre sendos lechos, Medea mira por la ventana: el Sol ya está oculto y la luna preside la negra noche y en su rostro se percibe el sufrimiento de una madre que, con plena consciencia, ha cometido un acto atroz. Finalmente, la crueldad de Medea no solo se explica por su cualidad de extranjera y maga, ni por su estrecha vinculación con el Sol, en honor del cual ha oficiado un sacrificio que

<sup>25</sup> Eur. *Med.* 1002-1292.

<sup>26</sup> De Martino (2009: 376).

<sup>27</sup> De Martino (2009: 378).

no es agradecido, sino también, heredero Pasolini de la visión eurípideana, lo hace por su propia condición humana y su alma atormentada.

El Sol naciente inunda de nuevo las estancias y el ánimo de una Medea presta a realizar su última acción: incendiar la casa con ella y los cuerpos de sus hijos dentro. La vivienda está en llamas y Medea subida a la terraza con los cadáveres de los niños a la espera de la llegada de Jasón. Pasolini propone un final diferente al de la tragedia eurípideana. En el texto, Medea mantiene su último diálogo con Jasón subida en una serpiente alada dispuesta a volar hacia Atenas y dar sepultura a sus hijos. La Medea de Pasolini no tiene otra salida y le basta con haber llevado a término su venganza contra Jasón, aunque eso conlleve también su propia muerte. En un nuevo ejemplo de síntesis del texto de Eurípides<sup>28</sup>, Medea se muestra desafiante, realizada y profundamente trastornada en su último diálogo con Jasón, para el que Pasolini vuelve a utilizar la sucesión de primeros planos picados-contrapicados, pero con un cambio significativo: ahora es Medea quien mira desde arriba, reafirmando su actitud, como símbolo de la venganza consumada con éxito. Las súplicas de un Jasón abatido que ruega enterrar a sus hijos y tocarlos por última vez son rechazadas por una Medea que grita enardecida «É inutile! Niente é piú possibile, ormai!» mientras las llamas se precipitan sobre su rostro.

### 3. MEDEA, DE LARS VON TRIER<sup>29</sup>

En 1988 la cadena televisiva Danmarks Radio estrena *Medea*, dirigida por Lars von Trier, un proyecto encargado al cineasta danés que aceptó a condición de contar con absoluta libertad creativa y de poder partir del guion escrito por Carl Theodor Dreyer a partir del texto de Eurípides<sup>30</sup>. Nada más comenzar, Von Trier se ocupa de hacérselo saber al espectador con unos rótulos en los que, no obstante, reconoce que su intención es realizar una interpretación personal del texto como homenaje al maestro danés.

<sup>28</sup> Eur. *Med.* 1317-1404.

<sup>29</sup> *Medea* (1988). Dirección: Lars von Trier. Guion: Lars von Trier y Preben Thomsen, guion original de Carl Theodor Dreyer (Obra: Eurípides). Producción: Bo Leck Fischer. Fotografía: Sejr Brockmann. Montaje: Finnur Sveinsson. Música: Joachim Holbek. Diseño de vestuario: Annelise Bailey. Dirección artística: Ves Harper. Exteriores: Dinamarca. Reparto: Kirsten Olsen (Medea), Udo Kier (Jasón), Henning Jensen (Creonte), Solbjørg Højfeldt (nodriza), Preben Lerdorff Rye (pedagogo), Baard Ove (Egeo), Ludmilla Glinska (Glauce), Vera Gebuhr, Jonny Kilde, Richard Kilde, Dick Kaysø, Mette Munk Plum.

<sup>30</sup> Tras un largo proceso de escritura en tres fases, el guion estaba terminado en 1965, pero Dreyer nunca pudo llevarlo a la pantalla. El manuscrito sería publicado en 1986 (Croce, 2002: 57).

La primera imagen que invade la pantalla es un plano cenital de nuestra Medea (Kirsten Olesen) tumbada sobre la orilla del mar. Permanece tendida mientras el mar se acerca progresivamente hasta ella. Y a la vez que el mar, la envuelve una grave melodía de cuerda compuesta por Joachim Holbek. Ya la primera escena es una magnífica metáfora de la situación de Medea durante el desarrollo de la trama que remite, indudablemente, al texto de Eurípides. El drama euripideano hace constantes referencias al mar y a elementos marinos y navales para ilustrar el carácter y estado de ánimo de sus personajes, y Von Trier no lo desestima. Como apuntaba el coro en el texto, Medea aparece en el filme sumergida en un «insondable oleaje de males»<sup>31</sup>, mas, no conforme con ello, Von Trier se atreve a sumergir al espectador con ella: las olas inundan la cámara, no solo seremos testigos de su pena, participaremos de ella. La serenidad del mar se interrumpe de repente: Medea surge del agua, exaltada. Una voz que reconoce grita su nombre desde un barco, es Egeo (Baard Owe). Medea se asegura de que pueda obtener asilo en su país. No será la única aparición del soberano ateniense en el filme, la película sigue la estructura del drama y el pasaje de Egeo será reproducido más adelante. Toda la escena parece estar cargada de connotaciones oníricas y su aparición aquí no es sino otro elemento más para presentar el conflicto moral de nuestra protagonista, que, haciendo caso omiso de la charla distendida que le propone Egeo (cabe apuntar que el personaje es presentado como un viejo amigo), solicita asilo: se siembra la intriga y se capta la atención de un espectador interesado en que comience la trama; trama cuyo desenlace Von Trier se encarga de señalar al espectador avisado: la cámara se hunde repentinamente en el mar y aparece el crédito del título de la película con dos niños pequeños colgando de un árbol.

Como he apuntado, el guion de Dreyer se articula a partir de la estructura de la obra, por lo que se obvia llevar a la pantalla los antecedentes del mito. La película sitúa la acción directamente en Corinto con una Medea traicionada y abandonada fuera de su patria, al igual que el texto de Eurípides. No obstante, en un texto rotulado conciso y poco explícito se apunta la situación anterior: se alude a la búsqueda en la Cólquide del vello cino por Jasón, su obtención gracias a la ayuda de Medea, natural de la región, a una pasión y una fuga fuera de la ley, y, por último, al abandono por Jasón de Medea y sus hijos<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Eur. *Med.* 361-362.

<sup>32</sup> En el guion de Dreyer, en cambio, los antecedentes del mito estaban previstos para ser declamados por un coro que abriera el filme, coro que también sería encargado de cerrar la obra (Croce, 2002: 58).

La primera secuencia que abre la trama se encarga, sin embargo, de señalar las claves de la traición de Jasón. Tras presentar a una inocente Glauce (Ludmilla Glinska), la escena se centra en el rey Creonte (Henning Jensen) que, acompañado de sus consejeros, señala la grandeza de Corinto y la necesidad de pasar su gobierno a manos de un hombre más joven que obre grandes hazañas. Von Trier presenta este discurso con un largo travelín subjetivo que recoge un astillero en las cavernas y continúa hasta detenerse en el dorso del hombre aludido: es Jasón (Udo Kier). Localizar esta secuencia en el astillero no es una decisión arbitraria: Jasón reflexiona sobre el concepto de Estado haciendo uso de la alegoría del mismo como una nave que ha de ser gobernada, algo que remite a la poesía de Alceo<sup>33</sup>, pero también casa con las constantes metáforas marineras del texto de Eurípides a las que aludí más arriba. En la nave de Corinto Creonte es el capitán y Jasón será el timonel, pero el trato ha de sellarse tomando por esposa a la hija del rey, Glauce. La secuencia termina con el acercamiento entre los prometidos, donde se respira más el deber que la pasión. Medea es informada por una criada de la amarga noticia mientras juega desentendida con sus hijos, pero Von Trier aún no incide en su padecer. Mediante un fundido aparece de nuevo Creonte aplaudiendo a la pareja de recién casados. Pero el reciente matrimonio no se llega a consumar: en un seductor juego de luces y sombras, Jasón y Glauce conversan con el cortinaje de la estancia mecido por la brisa marina como barrera entre ellos. Glauce, que se queja de que solo tiene palabras para los gobernantes, exige que Jasón demuestre que está enamorado, él se acerca a besarla, pero ella lo frena y le indica un lecho diferente al suyo donde pasar la noche: antes, Medea debe ser desterrada. Todo este pasaje, que en la obra de Eurípides aparece citado, parece responder a una doble pretensión novedosa: por un lado, dejar de manifiesto que en la traición de Jasón el sentido del deber prima sobre el arrebatado pasional, frente al Jasón de Eurípides cuya única justificación, excusa casi, es otorgar a sus hijos un mejor futuro<sup>34</sup>; por otro, dotar a Glauce de un papel más activo, con voz y voto. Jasón se duerme con la silueta de Glauce proyectada en el velo, sin embargo, su pensamiento lo ocupa Medea.

Y así, mediante un fundido, Von Trier presenta a la Medea que abre el drama eurípideano<sup>35</sup>. Despertada en mitad de la noche, confiesa a una de sus

<sup>33</sup> Alc. 46D y 119D, fragmentos 13 y 1, respectivamente, en García Gual, C. (1980). «Alceo de Mitilene», en *Antología de la poesía lírica griega (siglos VII-IV a.C.)*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 74-82.

<sup>34</sup> Eur. *Med.* 593-597.

<sup>35</sup> Eur. *Med.* 214-266.

criadas sus preocupaciones en una síntesis del primer monólogo del drama: confiesa que preferiría la muerte, que se siente traicionada, compadece la situación de la mujer en un calco al texto<sup>36</sup> y anhela su patria natal. Todo ello se plasma en un plano medio-corto de una Medea cabizbaja y moderada sobre un travelín de sus hijos dormidos. Finalmente, manifestado su deseo de venganza, Jasón se despierta sobresaltado.

La niebla reina en el encuentro de Creonte con Medea. Las pisadas sobre el terreno pantanoso anuncian la llegada de la comitiva real que sorprenden a una Medea dedicada a una recolección de plantas nada baladí. La secuencia, como todo el guion, sigue de cerca el drama y la estructura interna del pasaje, pero el diálogo se siente fluido y realista, alejado de la solemnidad de la tragedia. Y se desarrolla como cabe esperar: Creonte la destierra temeroso de su naturaleza de maga y Medea ruega por quedarse, o, si no es posible, por poder disfrutar de un día más para organizar el exilio. Destacan, empero, dos aspectos reseñables: la actitud de Medea y las decisiones visuales de Von Trier. Medea suplica, pero se muestra hastiada, no es pasional y no parece estar dispuesta a soportar más vejaciones; el peso de su sufrimiento se antepone al patetismo de aquella Medea eurípideana que abrazada a las rodillas del rey imploraba quedarse un día más<sup>37</sup>. La belleza fotográfica que proporciona la niebla se ajusta a la actitud huidiza de Medea, a quien Creonte pierde de vista en más de una ocasión en un solemne juego de persecución. La escena llega a su clímax con un acertado plano de una Medea de perfil, cabizbaja, que es sorprendida por un Creonte que aparece difuminado entre la niebla: metáfora visual de la falsa sumisión. Falsa porque en la toma siguiente, con la preparación de un mejunje y un brebaje a partir de las plantas recolectadas, en la que Von Trier insiste con un plano detalle, Medea reconoce a su criada que hará un uso productivo del día otorgado: no lo manifiesta abiertamente al coro como en el drama<sup>38</sup>, pero comienza a gestarse su venganza.

En el pasaje de Creonte la interrelación con la naturaleza es un elemento decisivo. De acuerdo con Rodríguez, la película perfila los personajes a través de su relación con el entorno. La condición de extranjera de Medea, por ejemplo, se define por el contacto con la naturaleza: la abandona para convertirse en miembro de una comunidad y vuelve a ella porque es expulsada<sup>39</sup>. Por este motivo, previendo su destierro, sale en busca de las plantas mencionadas en

<sup>36</sup> Eur. *Med.* 244-251.

<sup>37</sup> Eur. *Med.* 324.

<sup>38</sup> Eur. *Med.* 372-375.

<sup>39</sup> Rodríguez (2003: 93 y 96).

una práctica que se vincula con sus orígenes. La película apuesta, pues, por la austeridad de los decorados y ofrece gran variedad de entornos naturales que sustituyen el escenario único de la obra teatral. Sin embargo, pese a desarrollarse la acción en escenarios naturales, la sensación es la de estar ante un paisaje irreal que dice ser la Grecia mítica, pero que se sale de los límites del espacio y del tiempo<sup>40</sup>. Además, Von Trier no quiso renunciar a su propio estilo por encima del guion de Dreyer y sometió el material a varios cambios y texturas visuales que explican su apariencia casi pictórica<sup>41</sup>.

Y si antes la niebla inundaba el ambiente, en su encuentro con Jasón lo hace la lluvia. El texto es de nuevo una síntesis de la escena eurípideana, que abandona sendos discursos cercanos a la retórica. De nuevo se desarrolla en plena naturaleza y entre ambos se alza un telar bañado por el arcoíris que la malograda pareja no duda en traspasar para agarrarse de la mano. Como en Pasolini, y parafraseando el drama, destaca el egoísmo de Jasón, que justifica sus acciones en beneficio de Medea y sus hijos<sup>42</sup>, y su misoginia, al anhelar un mundo en el que no fuera necesario el género femenino<sup>43</sup>. Los ánimos se enardecen con la refutación de una Medea que no cree que Jasón se haya preocupado por sus hijos.

El sol ilumina los pantanos de Jutlandia para el encuentro con Egeo, que se desarrolla de nuevo siguiendo el esquema del texto de Eurípides. Nuevamente hay un elemento que se interpone entre los personajes: uno de los remansos de agua estancada. En las tres escenas inmediatamente analizadas, que coinciden con los tres primeros encuentros dialécticos del drama, se puede observar que entre ambos interlocutores hay siempre una barrera física que inequívocamente alude a una barrera emocional. Y todas ellas están relacionadas con el agua o el mar: la niebla, el telar (y la lluvia) y ahora el estanque pueden interpretarse como imágenes metafóricas de la actitud reservada, hipócrita incluso, de Medea. En las tres conversaciones Medea representa la imagen que quiere transmitir de mujer sumisa que asume su destierro (que posterga en un día so pretexto de prepararse bien para ello, como garantizarse un refugio que halla en Atenas), cuando en su mente no cesa de urdir su plan de venganza. El velo que ondeaba entre Jasón y Glauce movido por la brisa marina abunda también

<sup>40</sup> Croce, en su repaso por las reescrituras del mito en el siglo xx, enmarca el filme de Von Trier en la tendencia de corte «metafísico», donde se abandonan los enlaces espacio-temporales y se reducen los personajes al mínimo a favor de la creación de un marco absoluto y universal de tono fabulístico (2002: 56 y 57).

<sup>41</sup> Rodríguez (2003: 94).

<sup>42</sup> Eur. *Med.* 593-597.

<sup>43</sup> Eur. *Med.* 573-575.

en esta idea. Pérez, en su análisis filmico de la *Medea* de Von Trier, incide en la presencia del agua como ente poético que perfila la figura de la protagonista y apunta que «Medea corta casi la raíz con uno de sus atributos principales, que era ser *hija* del Sol, para ser alguien que realiza todo su trayecto en esta narración a través del agua»<sup>44</sup>.

Y, precisamente, siguiendo esta línea, hay algo más sobre el episodio de Egeo que llama la atención respecto al drama. La Medea euripideana hacía especial hincapié en que Egeo jurase su resolución por la Tierra y por el Sol, divinizados<sup>45</sup>. La Medea del filme, en cambio, apela únicamente a la amistad que la une con el soberano ateniense. Von Trier elimina el componente divino de la obra, de vital importancia en la tragedia clásica. Las únicas referencias a la divinidad vienen dadas, en una de las primeras escenas, por un Creonte que declara que Jasón ha sido enviado por los dioses y por un Jasón que confía en llevar a cabo un buen gobierno gracias a ellos. Medea se presenta como un ser ajeno al culto, no alude al Sol divinizado, sus actos están completamente desacralizados. Asimismo, respondiendo a un afán de verosimilitud, el elemento mágico queda completamente excluido: como se verá a continuación, y quedaba insinuado en una escena anterior, la venganza se perpetúa gracias a la acción de un veneno por vía sanguínea. Su cualidad de maga viene dada, pues, como prejuicio por su condición de extranjera.

Egeo se ha ido y Medea sonríe por primera y última vez, satisfecha del logro obtenido, mientras observa a sus hijos jugar. El pequeño de ellos cae y se hiere la rodilla. Medea lo consuela y mitiga su dolor con un beso en una bella escena maternal. Pero el semblante de la madre cambia en un primer plano contrapicado superpuesto a un fondo de nubes, que evoca a la Medea de Eurípides como una nube de lamentos a punto de estallar<sup>46</sup>. Su gesto grave y la música severa introducen la siguiente escena, que en el texto se correspondería al monólogo en el que confiesa al coro los detalles de su plan y su determinación de matar a sus hijos<sup>47</sup>. Como en Pasolini, no hay mención explícita a filicidio, pero sí implícita al reconocer que es en sus hijos en lo único que piensa, afirmación de doble lectura. En la escena apela a la condición femenina de la criada para asegurar su confianza, como en el texto<sup>48</sup>, mientras

<sup>44</sup> Pérez (2007: 674).

<sup>45</sup> Eur. *Med.* 746-747.

<sup>46</sup> Eur. *Med.* 107.

<sup>47</sup> Eur. *Med.* 792-793.

<sup>48</sup> Eur. *Med.* 822-823.



unta con el mejunje que preparó anteriormente una corona de púas, vehículo de su venganza: la minuciosa descripción del plan en el texto<sup>49</sup> se presenta en la película con un sencillo plano detalle.

En el segundo encuentro (y aquí, el último) con Jasón, en la playa, se presenta a la Medea del drama falsamente arrepentida<sup>50</sup>. La «barrera» aquí la pone Jasón, que le da la espalda, hasta que Medea apela a la nostalgia, a la pasión pretérita, en un intento por convencerlo. El tono cromático cambia, se utilizan filtros de colores para ilustrar la evocación del pasado, y la antigua pareja se rinde a una pasión que los hace levitar. La «barrera» se derrumba. Jasón, no obstante, como se presentaba al principio del filme, se rige por el deber y acaba rechazando a una Medea extasiada con un golpe en un plano contrapicado que reafirma su reencontrada autoridad. Con la bofetada, el color se restituye y Medea vuelve en sí, tras la humillación, más segura que nunca, como muestra su rostro reflejado en el agua. Ahora es Medea quien le niega la mirada a Jasón, la «barrera» vuelve a erigirse. Su venganza es inminente: la corona de púas se dirige a su destinatario.

Jasón y los niños llevan el regalo mortal a palacio. Al desmontar del caballo, el animal resulta herido con las púas de la corona. Von Trier recoge a Medea caminando por la playa en un gran plano general que se funde en negro: no hay vuelta atrás. Los niños regresan. Medea contempla ensimismada las llamas y no les presta atención. La escena correspondería con el monólogo de la Medea eurípideana que, tras la llegada de los niños, duda si llevar a cabo o no su funesto propósito. Aquí se alude, en cambio, por primera vez al filicidio como medio para hacer sufrir a Jasón. El sombrío semblante de Medea no admite discusión.

La muerte de Glauce, como en el drama, queda fuera del filme, pero tiene lugar otra: el caballo que había resultado herido por la corona corre confundido por las grutas del palacio hasta salir a la orilla donde, entre contorsiones, se desploma, exhausto. Esto se presenta en montaje paralelo intercalando escenas de una cándida Glauce disfrutando de su nueva corona. El graznido de una bandada de gaviotas se oye en ambas secuencias. Cuando Glauce se corta el dedo con una de las púas y lo mira despreocupada, Von Trier toma un plano de las aves. El espectador no necesita ver su muerte, ya puede intuírla. El paralelismo con los animales no solo se reduce a esta secuencia. Los dos perros que acompañan constantemente a Jasón parecen remitir a sus dos hijos: el deber para con Corinto lo llevan a la traición, pero siempre tiene presente su antigua vida.

<sup>49</sup> Eur. *Med.* 784-789.

<sup>50</sup> Eur. *Med.* 869-905.

Si hasta este punto el guion de Dreyer ha seguido el texto eurípideano con relativo apego, para las últimas secuencias de la película Von Trier se desliga de este y propone una nueva versión de los hechos: Medea ha huido con sus hijos<sup>51</sup>. En un plano contrapicado el director muestra cómo la protagonista acarrea a su progenie mientras se oye la voz en *off* del pedagogo y la criada comentando las muertes de Glauce y Creonte. El plano se superpone a la agonía de Creonte mientras se oye la respiración de Medea por encima de los gritos del soberano: Von Trier quiere que el espectador llegue a empatizar con Medea para que el impacto de las escenas siguientes sea aún más brutal. La marcha se detiene frente a un árbol solitario en una pradera, cuya silueta remite al crédito del título: el filicidio es inminente. A su vez, se presenta a un Jasón que se esconde de una partida de búsqueda que grita su nombre; su angustia la transmite el director con un plano cenital que cae sobre su cabeza.

Medea sostiene dos sogas y se agacha absorta. El hijo mayor se acerca, la abraza y pronuncia un enunciado desconcertante: sabe lo que va a ocurrir. Al pie del árbol, Medea ata una de las sogas y el hijo pequeño huye, pero el mayor lo alcanza, lo detiene y lo conduce de nuevo hacia la madre. En un angustioso primerísimo plano se encuadra a Medea colgando a su hijo de la cuerda y tirando de su cuerpo hacia abajo con la ayuda de su primogénito, escena de una crudeza despiadada. Cometido el terrible acto, se arrodilla abatida y observa, casualmente, la herida en la rodilla del niño que inspiró una escena tan maternal: el contraste con aquella escena resulta descorazonador. El hijo mayor muestra una actitud resignada y ayuda a la madre en las operaciones de la ejecución, ata la cuerda, se coloca la soga y se prepara para morir. La madre acomete con más sufrimiento el segundo filicidio y su llanto se sobrepone al piar de los pájaros, la única banda sonora que acompaña a la escena. Durante toda la secuencia, el montaje alterna escenas de un Jasón que galopa raudo por los prados en busca de sus hijos, temeroso de la desgracia. Detiene el caballo, desmonta y se acerca a la cámara: ha llegado tarde. Medea ha escapado. Está embarcada en la nave de Egeo a punto de zarpar. La serenidad de su rostro es acompañada por el crujir del navío y las olas que rompen contra la quilla. Jasón corre sin rumbo por los prados, desesperado, entre relinchos y ladridos hasta desfallecer y caer sobre un prado rojizo agitado por las corrientes, rojizo como el cabello de una Medea, que, en una simbólica imagen de su liberación de Jasón, acometida su venganza, suelta su pelo al viento.

<sup>51</sup> El filicidio en Dreyer aparece mediante envenenamiento dentro de la casa de Medea (Croe, 2002: 64), Von Trier, en cambio, idea un ahorcamiento en un espacio natural.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de sendas películas respecto al texto eurípideano, puedo concluir que ambas producciones llevan a cabo una adaptación libre del texto dramático que afecta a tres niveles: textual, estructural y a nivel espacio-temporal.

En el nivel textual, en ambos filmes los diálogos del drama se amoldan a las técnicas audiovisuales: generalmente, los dos guiones sintetizan los encuentros dialécticos reduciéndolos al mínimo necesario, pues tanto Pasolini como Von Trier confían en la elocuencia de la imagen y del montaje. En cuanto a las intervenciones del coro, quedan reducidas a las partes dialogadas del texto: en las dos versiones solo aparece representado por las réplicas de las nodrizas, contrapunto que promueven la sensatez y la prudencia en Medea, pero cuya aparición es poco más que testimonial.

A nivel estructural, se observa que ambas películas siguen el esqueleto de la obra a grandes rasgos. Quizás la *Medea* de Von Trier se presenta más purista en este aspecto, al seguir escrupulosamente la sucesión de las escenas eurípideanas (salvo por el añadido inicial y la reinención del final).

Y en el nivel espacio-temporal, superan notablemente las limitaciones del drama y presentan una mayor cantidad de localizaciones, si bien la versión de Pasolini tiende a establecer la casa de Medea y su fachada como escenario principal.

Por último, en cuanto al perfil psicológico de los personajes principales, hay ligeros matices que diferencian a los vistos en uno y otro filme. El Creonte de Pasolini se muestra más compasivo e inclinado a la comprensión, mientras que el Creonte de Von Trier es una fiel reproducción del de Eurípides, con la severidad que le caracteriza. En cambio, el Jasón de Pasolini es el que más se apega al eurípideano, arrogante; por el contrario, el del cineasta danés presenta un rígido sentido del deber y su traición prácticamente se presenta como irremediable. Glauce es prácticamente una excusa argumental en Pasolini, mientras que Von Trier suma a la inocencia que la define un matiz más sagaz. Y en cuanto a la figura central, Pasolini hace especial hincapié en el drama de Medea como extranjera y en su vinculación sagrada con el Sol para finalmente, de manera puntual, desligarse de ello y explicar su atrocidad como ser humano atormentado y pasional. Von Trier, en cambio, presenta a una Medea quizás menos propensa a la vacilación que hace gala de una frialdad estremecedora y cuyas acciones quedan lejos de cualquier justificación religiosa o cultural.

En definitiva, tanto Pasolini con Von Trier, del mismo modo que los tragediógrafos clásicos partían de un corpus mítico por todos conocido para recrear diferentes episodios, parten de la obra de Eurípides para ofrecer una interpretación personal de la misma. Para Pasolini *Medea* es una oportunidad de llevar

a la práctica las teorías sobre las que como pensador del cine había reflexionado, tanto en el ámbito formal, con el empleo del plano subjetivo indirecto libre para la plasmación de la psique de su protagonista, como intelectual, con la inclusión del concepto de mito a su cine como una forma de desubicar al espectador y romper con sus esquemas preconcebidos al presentar una realidad que no se puede juzgar desde el prisma occidental. En cambio, para Von Trier es, sobre todo, un ejercicio de estilo: respeta el guion de Dreyer, pero reinventa el final para lograr un golpe de efecto más brutal y deja su firma al confiar en el poder de la imagen para hacer de *Medea* una experiencia eminentemente visual.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Fischer, B. L. (productor) y Von Trier, L. (director) (1988). *Medea* [cinta cinematográfica], Dinamarca: Danmarks Radio.
- Murray, G. (ed.) (1966). *Euripidis Fabulae. Tomus I*, Oxford: Clarendon Press.
- Rossellini, F. (productor) y Pasolini, P. P. (director) (1969). *Medea* [cinta cinematográfica], Italia, Francia, Alemania Occidental: San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen.

### Estudios

- Cerica, A. (2013). «Riscritture di traduzioni. *Edipo re e Medea* di Pier Paolo Pasolini», *Dioniso (N.S.)* 3, pp. 295-318.
- Croce, C. (2002). «La mitopoiesi novecentesca di Medea. Lars Von Trier», *Kleos* 7, pp. 55-74.
- De Martino, D. (2009) «La representación de la violencia trágica en el cine», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*, Bari: Levante Editori, pp. 375-392.
- (2011). «Miradas de mujeres en el cine trágico», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *La mirada de las mujeres*, Bari: Levante Editori, pp. 423-445.
- (2015). «Personajes secundarios en cine-prólogos», en De Martino, F. y Morenilla C. (eds.), *En el umbral de la obra. Personajes y situaciones en el prólogo*, Bari: Levante Editori, pp. 297-311.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*, Madrid: Cátedra.
- Pérez, H. J. (2007). «Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier», en: Marzal Felici J. J. y Gómez Tarín

- F. J. (eds.), *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico*, Madrid: Edipo, pp. 667-674.
- Rodríguez, H. J. (2003). *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid: Ediciones JC.
- Salvadori, M. (2006). «Prospettive di memoria del classico nella *Medea* di Pier Paolo Pasolini», *Eidola* 3, pp. 177-190.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*, Chelsea: Yale University Press.

