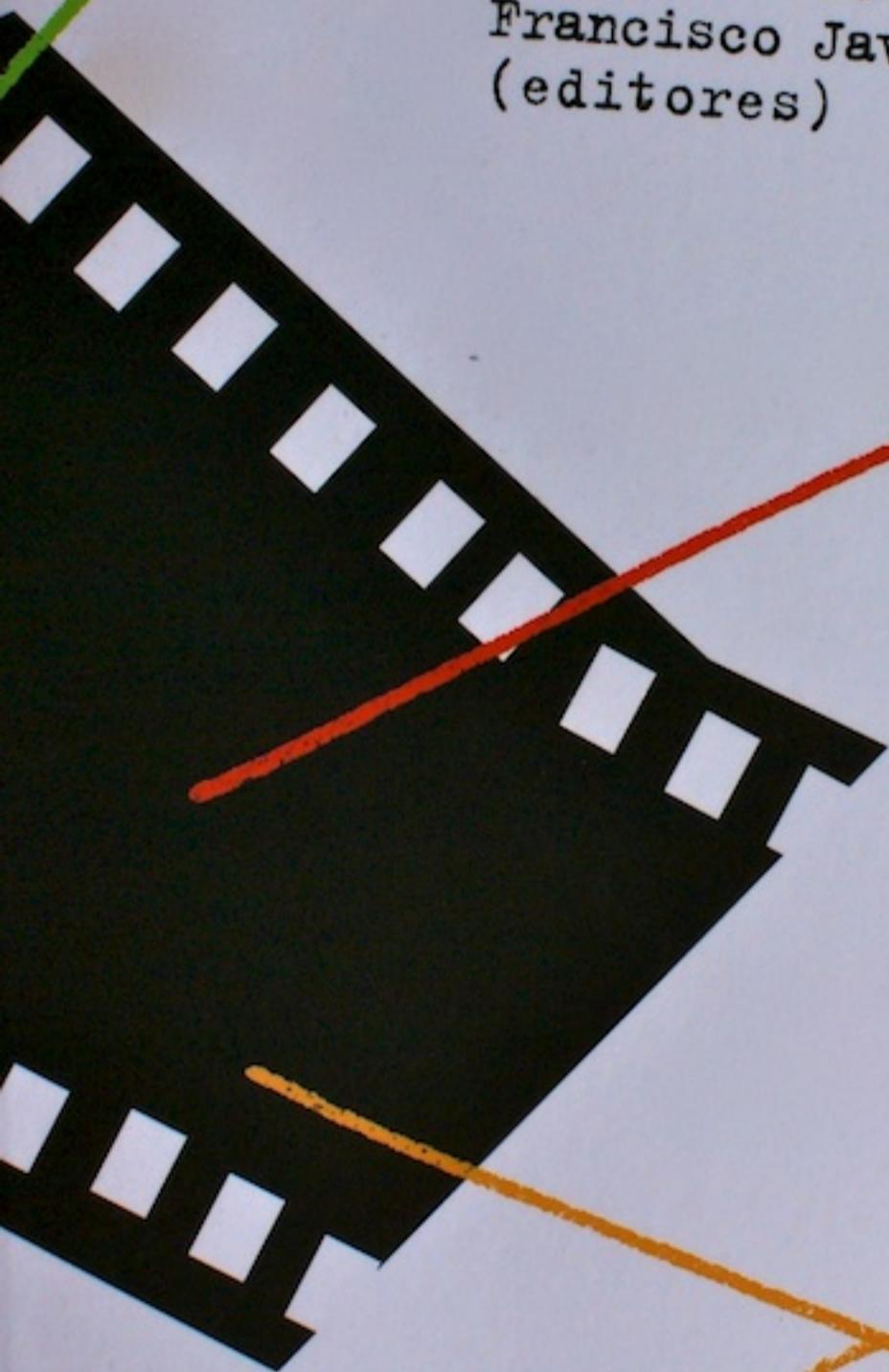


2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier

Dr. Héctor Julio Pérez  
*Universidad Politécnica de Valencia*

## PRÓLOGO

*Medea* se inicia con un primer plano cenital de la mujer tumbada, vestida de negro. El encuadre sostenido durante nueve segundos ofrece el rostro de piel blanca con el contraste del negro vestido y de un pañuelo también negro que recoge todo su cabello, todo sobre la arena húmeda de una playa. Los sonidos de los pájaros conceden la amplitud del misterio al fuera de campo, el rostro de la mujer tiene los ojos cerrados hasta que inspira, y ese efecto expresivo del dolor, con una intensidad especial del sonido interno, interrumpe la inmovilidad del plano fijo. El encuadre se aleja rápidamente y cuando recoge el plano general de Medea en el centro comienza a girar sobre ella en el sentido de las agujas del reloj. La imagen se funde con un plano de detalle en travelling que sigue la línea en que el agua penetra en la arena por unos segundos. De nuevo un plano cenital de detalle que capta en dos segundos un brazo de espuma de mar entrando lentamente en la arena. Es un encuadre donde predomina el color oscuro y la lentitud: se funde con otro plano de detalle, pero esta vez de una mano de Medea tumbada, que muestra un gesto crispado y la mano hundiendo los dedos en la arena. Se repiten otro plano cenital de detalle de una minúscula lengua de mar entrando en la arena que precede otra vez el plano de la otra mano de Medea, que realiza el mismo gesto atrapando crispadamente la arena en su mano.

Medea trata de suicidarse, pues ya sabe que Jasón está por entregarse a Glauce, ya sabe que tendrá que abandonar a sus hijos, por eso, tras fracasar en su intento de suicidio, cuando se encuentra con el rey de los atenienses, le pregunta si puede ir a Atenas a refugiarse, sabiendo ya que tendrá que escapar de Corinto. En los títulos de crédito puede verse el perfil por el que la película va a mostrarnos al personaje femenino: la historia de Medea como la historia de una traición, de una mujer que ha sido devastada por una decisión injusta.

*Medea* encarna perfectamente una reincorporación del mito a la cultura visual contemporánea, donde se pueden leer toda una serie de elementos que conducen a una experiencia estética opuesta a ese objetivo reconfortante o dulcificador y compensatorio que Umberto Eco puso sobre la mesa hace ya muchos años refiriéndose al mito, a propósito de *Supermán*.<sup>1</sup> Sin duda, si *Medea* es un muy interesante ejercicio de traducción del gran mito griego al mundo actual es porque en esta obra la figura antropomórfica que emerge de la tragedia griega, ya en el propio Eurípides, alcanza unos perfiles humanos muy intensos.<sup>2</sup> Una lectura de la vigencia de esta narración, que permita poner al mito en situación de acreditarse como una de las formas más fructíferas de inspirar el arte contemporáneo, exige una comprensión de esta obra en clave antropomórfica. Pero para captar el verdadero canal de intensidad por el cual podemos reconocernos como espectadores contemporáneos frente a la *Medea* de Lars von Trier hay otra exigencia más. Es imprescindible llegar en el análisis a la dimensión poética con que la intensidad del protagonismo humano de *Medea* aparece inscrita en la naturaleza. Ya en el prólogo que acabamos de describir se expresan las condiciones en que se cumple esa fusión. El cuerpo de *Medea* no puede ser asumido por el lenguaje fílmico sin ser referido a las mismas condiciones de representación, fragmentación y en último término modificación, de una naturaleza que puede ser casi sin excepción identificada con el protagonismo del agua. Las manos de *Medea* cuando expresan la crispación del intento de suicidio reciben el mismo gesto de la cámara que los brazos del mar entrando lentamente en la arena. El valor poético del escenario asciende así a una función estética muy intensa en la narración que se manifiesta con constancia a través de una da las características que hacen más singular a esta obra en toda la historia de la cinematografía dedicada a los mitos griegos: el uso del sonido interno como criterio expresivo humano también en pie de igualdad con los sonidos de la naturaleza.

Voy a proponer como objetivo de mi análisis, por tanto, una lectura de la condición contemporánea de la *Medea* de Trier a través de una lectura atenta a reconocer la potencia poética de la naturaleza en los segmentos decisivos en la lógica narrativa de la obra, y para ello prestaré una especial atención a la sutil economía y equilibrio entre las líneas de intensidad estéticas de la imagen y del sonido.<sup>3</sup> Sin pretender ser purista referiré algunas claves de mi análisis narrativo a una lectura alternativa de la *Poética* aristotélica respecto de ciertas opciones actuales que la relacionan con la cinematografía de consumo.<sup>4</sup>

## ANÁLISIS

Glauce, la figura blanca, la imagen de una virgen sencilla, sonriente e inocente. La inocencia de una virgen adolescente que seduce con su desnudez al héroe Jasón es la primera imagen que reabre la narración tras el preludeo y los títulos de crédito. Comprenderemos que con la extraordinaria presencia de Glauce en esta narración, mucho mayor que en Eurípides, Trier concede un valor muy singular al significado de la vinculación entre la joven y Jasón como una traición que desencadena la tragedia. No hay que esperar mucho a la escena primordial para comprender la sustancia específicamente humana con la que se construye la lógica de la traición, se encuentra en el momento en que tras haberse sellado el pacto matrimonial entre Glauce y Jasón ambos están en medio de la noche en un espacio totalmente atravesado por el viento. La puesta en escena remite a un escenario misterioso, efectivamente la introducción de la escena es un encuadre oscuro de una barca en la que apenas se atisban en la penumbra a Glauce y Jasón.

A continuación una sirvienta sirve de guía a la cámara que, siguiéndola, recorre una casa dándonos imágenes de las paredes de lienzo. Todo se halla en una ténue oscuridad iluminada por un fuego que atraviesa los lienzos agitados por el viento marino. La música, que aparece como un tenebroso plano sonoro de las cuerdas en su sección más baja no solamente aporta un gran poder empático al misterio de la oscuridad y del sonido diegético del mar, que en ningún caso cesa: todo el sonido de esta escena, en esa doble función diegética y extradiegética, tiene una clara funcionalidad sintáctica para unir el plano del viaje en la barca de los dos y la escena introductoria al espacio ritual del primer encuentro entre los dos tras haber sellado el pacto matrimonial.

Aparece en un picado corto un tálamo cubierto de hojas verdes sobre el que se acuesta Glauce, Jasón se acerca y tras acariciarla lentamente en su rostro demuestra su deseo con un acto simbólico, metiendo sus dedos en la boca de Glauce, pero ésta le deja. Glauce quiere expresión de amor y pruebas de fidelidad por parte de Jasón y éste se las da en una escena cargada de un erotismo muy intenso, en la que, separados por un lienzo, se produce un diálogo entre sus palabras y sus cuerpos. Todo se ofrece en un plano contraplano que deja ver a Jasón en la casi absoluta oscuridad hablando con la sombra de Glauce desnuda que habla al otro lado de la pared, Jasón expresa su dulzura hacia ella con palabras sobre sus labios. El plano desde el espacio donde está Glauce se encuentra iluminado por una antorcha y deja ver su cuerpo desnudo tal y como está siendo preparado para el ritual de la primera noche nupcial, las manos de Jasón terminan finalmente intentando traspasar el lienzo que les separa al rodear el cuerpo desnudo de Glauce con sus brazos y atrapar con una caricia sus dos pechos. El protagonismo que tiene el singular escenario aquí, a través de la luz y el viento hace entender ese espacio poético en conexión profunda con la naturaleza del mar. Se trata de una situación con una dimensión poética muy efectiva narrativamente, y a continuación la proyección de sus sombras sobre esas paredes que se agitan oscuramente crea una dimensión de intimidad extraordinaria y dota a la escena de una fuerza muy importante para entender la definitiva vinculación que les une y que no encontrará otra solución que la expulsión de Medea. Pero las últimas frases de Glauce son la afirmación de que no consumará su matrimonio con Jasón hasta que Medea sea desterrada.

Esta escena catapulta el deseo de Jasón por Glauce a un primer plano, ensombreciendo la avidez de poder político como motivo fundamental de la traición a Medea y sus hijos y descubre la temática del amor como guía para lectura del estado en que se muestra la traicionada Medea<sup>5</sup>. Esto no resulta extraño desde que Glauce aparece ya en el primer momento como una belleza adolescente, pura y deslumbrante en los primeros planos en los que brilla la blancura de su piel desnuda. La protagonista Medea es situada así en condiciones de sufrir la traición en el sentido emocional más profundo. La virtud de Lars von Trier en canalizar la trama hacia una región de especial intensidad se encuentra en la sutileza con que propone la sintaxis inmediatamente posterior. Medea aparece a continuación en la escena capital en donde expresa su estado, la elipsis nada dice sobre el conocimiento que ella puede tener de la relación entre Jasón y Glauce, pero su imagen y sus palabras llevan de forma evidente el relato hacia la esfera de la devastación de las emociones, como si fuera perfectamente consciente de la intensidad de la vinculación entre Jasón y Glauce en la escena inmediatamente anterior y de la imposibilidad de que ella pueda mantenerse viviendo en Corinto. Como si todo eso lo hubiera entendido, en un primer plano con sus hijos en el fondo, dialoga con otra mujer expresando que quisiera estar muerta, expresa su vacío "mi vida está tan vacía como esta cama", su absoluto desilusión por haber sido abandonada por aquel a quien había ayudado por amor. Es significativo que en esta escena se proponga la traición a Medea en una clave femenina muy clara, Medea afirma que preferiría la

muerte y la herida en el campo de batalla antes que la vida tranquila con los niños. La injusticia de ser mujer se ofrece así, en su propia devastación, como algo preferible a los riesgos mayores que la vida más arriesgada en el hombre puede llevar. Medea no sólo siente en su destino una fuerza que la aplasta individualmente, sino algo que va inmediatamente de la mano de condición femenina, algo que sólo puede acontecerle por ser una mujer. Quedan así en el máximo relieve los perfiles del protagonismo antropomórfico contemporáneo por encima de la caracterización mitológica. Otro efecto expresivo importante también en esta escena es que mientras está expresando sus pensamientos la imagen de sus hijos que está tras ella se va agrandando y convirtiéndose en un trasfondo cada vez con mayor presencia. No se trata de un procedimiento solo visual, sino también sonoro, pues la imagen de los niños en el trasfondo se acompaña del sonido interno de nuevo, del sonido diegético de la respiración de los niños también creciendo en intensidad, hasta hacerse tan potente como la voz de Medea. Este procedimiento simbólico concede una presencia especial en la crisis de Medea al abandono de sus propios hijos. Inmediatamente a continuación de esta escena hay un momento relampagueante. Medea concluye su escena afirmando su deseo de venganza e inmediatamente se ve a Jasón repentinamente alzándose del lecho, como si una pesadilla hubiese surcado sus sueños...detrás de él, en la pared de lienzo, se proyectan las sombras de unos perros que ladran. Es como si el poder de la hechicera fuera el que ha interrumpido el sueño.

Otra escena significativa es aquella en la que Medea se encuentra recogiendo bayas en medio de una zona lacustre cubierta por una intensa bruma, donde apenas se atisban las plantas y los bajos matorrales. Medea está preparando los ingredientes para el veneno que pondrá en la corona que va a regalar a Glauce. Un primer plano picado la toma mientras agita las plantas: el ruido de las bayas al caer al agua es casi igual de intenso que la profusa sonoridad ambiental de ese espacio, sobre todo marcado por sonidos de aves. En ese momento se presenta el rey Creonte con la advertencia de que debe abandonar la ciudad ese mismo día. Esta advertencia se produce en la voz fuera de campo del rey, mientras la cámara capta a Medea en un encuadre sumamente extraño, un plano picado de detalle que hace ocupar a la cabeza de Medea casi la mitad de la pantalla, mientras se sabe que esta recogiendo las bayas en el agua por el sonido. La sintaxis de este segmento avanza con un movimiento de cámara complejo que primero encuadra a Medea de frente y tras él al rey y su séquito sumergidos en la penumbra, y que continúa con un giro para seguir a Medea avanzando entre la niebla y llenar la pantalla del paisaje misterioso en que se encuentran. Podría decirse que con ese recorrido se ofrece una ilustración espacial de primer orden. En esta escena, además de la pieza fundamental, que es la comunicación a Medea de su destierro, es muy importante saber cuál es la causa de ese destierro a los ojos del rey. Él expresa que siendo ella una sabia de las artes mágicas le resultaría muy peligroso que ella se quedara en Corinto. Peligroso para él mismo, para Jasón y para su hija. La manifestación del temor del rey se produce con uno de los medios que aparecen con mayor frecuencia y eficacia para expresar lo humano en esta obra, el sonido interno de los suspiros, la respiración. El miedo de Creonte se expresa en la respiración agitada, envuelto en una niebla que le impide ver a su alrededor, cuando sabe que la figura de Medea está cerca de él. Además la voz de Medea suena enormemente cercana cuando ésta le pregunta si le tiene miedo, como si retumbase en el propio interior de Creonte, que se encuentra en un primer plano solo. En otro momento se ve efectivamente la figura de Creonte levantándose con mucho esfuerzo del suelo, como si una fuerza le hubiera derrumbado, tiene la cara cubierta por manchas de barro. No hay ningún elemento que permita pensar que Medea haya provocado esto, sin embargo la imagen

de Creonte derrumbado en el suelo aparece espontánea y enigmáticamente en un momento de esta escena y demuestra una tendencia muy interesante en el tratamiento del mito, puesto que los poderes de Medea, esa parte que esta enraizada en la constitución de su carácter mitológico, sus fuerzas sobrenaturales, no aparecen en este momento, aparece el efecto, la caída del rey, pero no su causa, que sería un hecho mágico. Lars von Trier elude por completo lo espectacular que podría tener el desencadenarse de un hecho mágico y lo sepulta, lo propone en un nivel de silencio, que no obstante conserva un carácter enigmático y reconduce la figura de Medea a su dimensión mitológica pero sin hacer de ello un aspecto relevante en la narración.

Tras la claridad con la que hasta aquí se apuntan los acontecimientos venideros, la pieza que encaja mejor en la narración es una escena en que Jasón comunica a Medea lo que desencadenará la tragedia, una escena que debe de tener el carácter simbólico de la ruptura definitiva, y al mismo tiempo de la despedida. ¿Cuál es elemento que elige el autor para señalar la ruptura de la relación entre los dos? Es un telar inmerso en una pradera donde hay una lluvia constante. El agua vuelve a protagonizar esta escena en un clímax atmosférico muy singular, pues la lluvia es abundante y al mismo tiempo hay una luz solar espléndida que incluso forma un arco iris delante del telar. Los dos hablan a través de una barrera, cada uno a un lado del telar que esta empapado, y se da un plano contraplano que encuadra a quien habla a través del hueco en el telar, que, por la lluvia, forma como una especie de barrera gris brillante. Esa barrera solamente se rompe para cruzar sus manos y darse una despedida marcada por lo que hemos visto que ha definido el acto de traición y la reacción de Medea, el sentimiento suyo de absoluta negación de una parte de su vida. Al término de este encuentro la lluvia resuena intensa y nitidamente al mismo nivel que el sonido interno de la voz de Medea: habla su conciencia mezclándose con el sonido de la naturaleza.

Hay claramente una revelación de esos sentimientos que están tras la traición, el vacío en Medea, que no se toma esta situación como un momento para reprochar nada a Jasón o para atacarle, porque ya tiene preparada la venganza. Y Jasón apenas tiene palabras, más que un mero intento de ocultar su traición, que suena desde el principio absolutamente a farsa, no hay ninguna intensidad en el diálogo que permita comprender que están tratando de recomponer algo. Jasón sabe que se está despidiendo definitivamente de Medea, porque es consciente de que su elección implica el exilio y el abandono definitivo de Medea y sus dos hijos.

Hay algo que aparece en este punto de la narración de modo muy sugerido, sin expresarse como un aspecto capital. Pues hay que tener en cuenta que el móvil que puede llevar a Medea a la verdadera situación más impactante en esta narración, el ahorcamiento de sus propios hijos, está motivado sin duda, porque, según el código regio del mundo griego, es preferible dar muerte a dos hijos, a darles una vida en que estén estigmatizados por el rechazo del propio padre, casi como si fueran hijos ilegítimos de un rey que decide abandonarlos. Consideremos dos detalles muy sutiles sobre los infantes, el primero es la escena cuando el hijo de Medea se cae al suelo y se hiere la pierna. La atención que presta Lars von Trier a este pequeño detalle es excepcional: el hijo más pequeño de Medea y Jasón se cae y se hace daño. Tenemos un primer plano con largos segundos de detenimiento de la imagen en el dolor del niño, la cámara se mueve del rostro llorando a la herida sangrando en la rodilla. Eso es una primera aproximación envuelta en una estrategia general que incluye el momento en que se agranda la imagen de los niños. El otro momento consiste en mostrar una faceta nueva en Jasón, ha visto como su futura esposa Glauce está jugando, adolescente que se encuentra muy cercana a la niñez, e inmediatamente des-

---

pués de haber mostrado la cámara la mirada de Jasón hacia Glauce jugando, se va hacia la ventana y permanece en el marco de la ventana sumido en pensamientos que pueden sin duda ser leídos como un impacto del remordimiento en la figura de Jasón.

A pesar de haberse dado una escena con un significado de despedida entre Jasón y Medea, a continuación se da el paso necesario para que Medea pueda cumplir con su venganza. En una escena anterior Medea estaba untando, con ese unguento nacido de las bayas que crecen en un pantano, las espinas de una corona: se encontraba preparando el regalo envenenado que tenía previsto hacer llegar a la princesa Glauce. Pero regalar tal cosa no es tan fácil. Recuérdese a Aristóteles cuando habla de la credibilidad,<sup>6</sup> ¿de qué manera puede Medea volver a tener un contacto con Jasón capaz de convencerle de hacer un regalo a Glauce? Primero, teniendo Jasón una disponibilidad nueva hacia Medea, que le llega a través del remordimiento en ese momento en que veía a Glauce jugando. Cuando se encuentra con ella, así Medea juega con esa disposición dominada por el remordimiento para intentar hacerle creer que ella ha reconsiderado las cosas y que piensa que él está obrando de una manera justa, adecuada al beneficio de ella misma y de sus hijos, tal y como éste quiso hacerle entender. Una vez que Medea se entrega a ese juego comprobamos que Trier decide plantearnos otra vez una escena muy singular entre los dos. De la misma forma que el desencuentro final entre ellos estaba marcado por la cortina de agua simbólica del telar bañado por la lluvia, ahora los tenemos a los dos en imágenes de colores diferentes: ella está durante una buena parte del encuentro sumergida en un escenario natural de una tonalidad virada al azul al máximo y él aparece con el fondo de los prados daneses y el mar virado hacia un verde fluorescente. Hay un juego otra vez con la estética y un componente humano muy importante, puesto que de nuevo se aprecia aquí con mucha intensidad el sonido interno, su respiración, intensificada en la banda sonora de este texto audiovisual, parece confundirse con el sonido del viento, pero se oye con mucha mayor nitidez cuando el fondo comienza a independizarse como espacio real y se mueve y cambia de color: Medea y Jasón están en su último momento de intimidad y el escenario natural que los separa se descompone transformando su color y su valor espacial. El paso final que da Medea después de seducir a Jasón, que ya se muestra definitivamente endurecido por su decisión y no termina de aceptar la falsa dulzura que Medea le ofrece, es presentar la argucia para que Jasón asesine casi con sus propias manos a Glauce, cuando le dice que el regalo es una forma de que sus dos hijos puedan llegar a ser aceptados por Glauce y Creonte y así ella no tenga que exiliarse acompañada. La argucia consiste en que ella pasa por sacrificarse sola, salvando a sus hijos. Jasón no se deja convencer por la dulzura de Medea, pero sí se deja llevar por ese remordimiento que ha presentado como una línea intensa en el inicio de la escena, marcado en las miradas de Jasón tanto a Glauce como a la propia Medea. De modo que la artimaña, evidentemente, tiene una gran coherencia narrativa para darse como eficaz y el truco de que los niños vayan al rey a conmovérle con el regalo de una corona, es una medida que sin duda, va en lógica con lo sucedido a Jasón y aceptarán los gobernantes de Corinto, llevando esta tragedia al inicio de su desenlace.

Forma parte de la estrategia de Lars von Trier no permitir que los sentimientos tan intensos que se pueden producir sin duda en una situación tan brutal como el final de la obra, se exacerbén, se acentúen o se juegue de cualquier forma con ellos. La situación trágica está ahí, pero todos los sentimientos que la acompañan en los personajes no es necesario que se lleven a un nivel de impacto evidente en el espectador. Las vías para evitar el fácil juego con el sentimiento, tan habitual en el cine de consumo, pasan por tener unas bases muy bien sentadas en la trayectoria de la narración y haber desarrollado unos elementos que ahora pueden dar el justo final de

la historia. En primer lugar tenemos la elipsis de la muerte de Glauce. No se nos presenta en absoluto una muerte humana de Glauce, sino una muerte análoga, de otro ser que sufre el mismo destino de Glauce, el caballo que escapa, preso del dolor que le provoca el mismo veneno, pues accidentalmente ha sido rozado por un púa de la corona regalada a Glauce. Ese caballo que fallece en la costa interesa en la narración porque es una clara alusión a la muerte de Glauce, que también es un ser marcado por el blanco. Glauce es una víctima que no merecía la muerte en la tragedia, es casi víctima de su inocencia, es la inocencia la que muere. Siendo una adolescente, no cabe darle a ella una parte de culpa en esta historia, ella no comulga con el ansia de poder, no es en absoluto un personaje del tipo Lady Macbeth. Ella no tiene las manos manchadas de sangre y Lars von Trier juega poéticamente con la imagen de un caballo que se desliza por la naturaleza, a través de unos encuadres absolutamente imposibles, hasta caer muerto. Antes de eso también había otra escena en la que el dolor de saberse en medio del plan urdido, el haber dado el paso inevitable que la conducirá a la soledad se manifiesta en una escena inmediatamente anterior: aparece Medea caminando sola por una llanura de arena, por donde se deslizan nubes de bruma que están moviéndose por el viento a ras de suelo. Está en una infinitud natural caminando absolutamente sola. Los hijos han desaparecido y esa imagen es una anticipación narrativa de lo que va a suceder, pero al mismo tiempo es una simbolización de la situación humana en que se encuentra Medea. No es una forma sentimentalista de tratar su vida, pero no es una forma que eluda la emoción. De hecho el sentimiento tiene que aparecer finalmente en esta narración donde la infancia ha tenido un papel muy claro cuando se dé el momento crítico en la tragedia, que es el asesinato de unos hijos por su propia madre, el peor de los crímenes posibles, recibir la muerte de quien te ha dado la vida. Esto está diseñado con una estrategia que elude el sentimentalismo, no hay lágrimas, no hay gritos de dolor, no hay crispación, la naturaleza es completamente dulce y primaveral en ese entorno en donde se cumple el crimen, sumergidos en una pradera de heno mecido por el viento.

## CONCLUSIONES

Llegados a la conclusión del análisis, he tratado de expresar que una de las grandes constantes en esta narración, lleva el punto de partida del sistema de representación fílmica a la inscripción de la naturaleza como eje central en los resortes trágicos de la narración. Por la naturaleza extremadamente poética de las imágenes del entorno natural de Medea hubiera sido fácil inclinarse a un análisis del valor pictórico del encuadre, como también la obra se ofrece muy plausiblemente a la identificación en ella de un enunciatario y todos los elementos que la definen como texto audiovisual.<sup>7</sup> Sin embargo el análisis ha querido mantener el objetivo en la descripción de los mecanismos por los que se obtiene una actualización del mito, y es ahí donde cabe añadir un comentario conclusivo.<sup>8</sup> Hay una nivelación muy sutil de lo que la naturaleza significa en esta historia en los dos planos en los que juega la narración, en el plano visual y en el de la audición. Casi constantemente tenemos como paisaje sonoro una combinación de sonidos naturales, el del agua, el de los pájaros, el del viento, el del mar...son constantes que acompañan casi en cada momento una narración que se desarrolla en su mayor parte en escenarios naturales, al abierto, que no son los que cabría suponer en la historia griega de Medea. Lars von Trier cumple así con uno de los requisitos fundamentales en la traducción renovadora de un mito a los tiempos actuales, consistente en acercar a la propia cultura el mito. Y la estrategia ahora consiste en acercar el suceso de la vida de Medea al entorno natural de los daneses, al ámbito del mar,

del agua, de los paisajes sombríos donde abunda la niebla, la naturaleza nórdica tan distinta de la naturaleza mediterránea. Así, 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. Medea está en contacto con el agua y esto podría decirse que cortocircuita su dimensión más ortodoxamente mitológica que la hacia ser descendiente del sol. Pues bien, con esta traducción del mito de Medea a otro ámbito geográfico Lars von Trier no solamente acerca una figura mediterránea a sus compatriotas nórdicos sino que además, y es algo que tiene un interés par en importancia a la anterior cuestión, utiliza ese medio para equilibrar el despojamiento de referencias a un tiempo concreto en la figura humana de Medea. El mito no se revela así por un dejarse mezclar con cualquier franja del mundo contemporáneo, sino al contrario, parece que la naturaleza otorga un entidad “fuera de un tiempo concreto” a la narración de la figura mitológica antropomórfica. De este modo esa constante presencia abrumadora del medio natural para orientar el sentido de las escenas, por ejemplo el misterio en el momento en que Medea recoge las bayas, en una zona pantanosa, o la poesía del intento de suicidio de Medea con que inicia la película, con las imágenes del agua limpia surcando la llanura arenosa en donde Medea hunde sus manos, definen una actualidad más plena que la de una referencia a la realidad, por ejemplo política de un lugar concreto, una actualidad en el sentido del valor del mito para acuñar un tiempo originario.

## Notas

- <sup>1</sup> Para ese análisis, cfr., Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona 1988, pp. 232-267.
- <sup>2</sup> Sobre la singularidad antropomórfica en la mitología griega cfr., Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, Berkeley 1992. James M. Redfield, *La tragedia de Héctor : Naturaleza y cultura en la Iliada*, Destino, Barcelona 1992. Jean Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Alianza, Madrid 1993. Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona 1973. Moses Finley, *Los griegos de la antigüedad*, Labor, Barcelona 1992.
- <sup>3</sup> Utilizaré fundamentalmente el catálogo de conceptos propuestos por Michel Chion en *La audiovisión : Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993; Y también en: *El sonido : música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- <sup>4</sup> Me refiero fundamentalmente a lo que deriva de la propuesta de Ari Hiltunen, en *Aristóteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bastei Lübbe Taschenbuch, Dortmund 2001.
- <sup>5</sup> La reducción del significado político del mito griego en virtud de una agudización de perfiles poéticos es un proceso que ha experimentado otra gran figura femenina del mito griego, concretamente en el ámbito teatral y operístico, cfr. Karen Forsyth, “Hofmannstahl ‘Elektra’: from Sophocles to Strauss”, en *Richard Strauss. Elektra* (Derrick Puffett, ed.), Cambridge: Cambridge University Press 1989, pp. 17-32, y compárese con la perspectiva de Forsyth el trabajo de König, Christoph. “Artistenphilologie: Hofmannsthals Elektra gegen Sophokles.”, en *Euphorion*, vol. 95/4; 2001; pp. 423-440.
- <sup>6</sup> Aristóteles. *Poética*. Alianza editorial: Madrid 1999.
- <sup>7</sup> Cfr. Gianfranco Bettetini. *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 2004.
- <sup>8</sup> Para la cuestión del mito en el cine, cfr. J. Balló/X. Pérez, *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona 1997, y Roman Gubern, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona 2001.