

Que Medea mate a sus hijos, pero no en escena: sobre la dignidad de la representación

Juan José García-Noblejas

"Que Medea mate a sus hijos, pero no en escena...." es una frase que **Manoel de Oliveira** ha empleado¹ para alabar a dos de sus autores admirados: **Charles Chaplin** y **John Ford** (siendo otros dos **Carl Th. Dreyer** y **Orson Welles**), porque saben distinguir qué es lo que conviene mostrar en público y lo que debe quedar privado de espectáculo.

En esta sesión pretendo tomar pie precisamente en uno de los elementos de **Medea**, la tragedia de **Eurípides**, y ver que las dos adaptaciones cinematográficas directas que conozco, se distinguen –entre otras cosas- por el tratamiento de ese elemento, que no es otro que Medea mate a sus hijos. En efecto, **Eurípides** hace que **Medea** mate a sus hijos por un plexo de múltiples razones, según el argumento tradicional conocido por los espectadores, según el cual Medea está casada en Corinto con el argonauta Jasón, pero sucede que el héroe pretende repudiarla para casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, Creonte. Furiosa, Medea decide vengarse. Consigue que Glauce acepte un vestido envenenado y tanto ella como su padre Creonte mueren entre terribles dolores. Después, Medea mata a dos de los hijos que ha tenido con Jasón.

Aunque no es del caso detenernos mucho sobre Medea, sí que conviene señalar al menos un rasgo histórico, para situar y comprender mejor² el asunto escrito por **Eurípides** y presentado en el festival religioso y cívico de las "Grandes Dionisias" del año 432-431, en el contexto de las tensiones sociales y políticas de un ambiente que unos meses después dio lugar a la Guerra del Peloponeso.

La acción de Medea tiene lugar en Corinto, estado gobernado tiránicamente por Creonte "que veía peligrar sus intereses en zonas de gran importancia para su economía y, en consecuencia, [veía] disminuir su prestigio como segundo estado dentro de la Liga del Peloponeso, [y] maniobró tanto en Esparta, cabeza de la Liga, como junto a los restantes estados peloponesios, para conseguir que Atenas fuera considerada culpable de haber roto el Tratado de los Treinta Años y declararle la guerra"³. Por su parte, Atenas justifica su imperio sobre sus aliados según la ley del más fuerte, chocando frontalmente con las invocaciones y declaraciones de vida democrática por parte de Pericles, cuando su bienestar real dependía del sometimiento de los estados que componían su imperio. De ahí que espartanos y corintios lanzaran el eslogan ideológico contra Atenas, diciendo que se trataba de liberar a los griegos de la esclavitud a la que Atenas les tenía sometidos.

Este es el contexto histórico, político y social en que Eurípides escribe **Medea**. Puede ser considerada como "una respuesta a la propaganda peloponésica contra Atenas, su reivindicación como centro benefactor de la Hélade y una incitación a la defensa del bienestar de que gozaban los atenienses. Y además **Eurípides** quiere decir algo a la ciudad en relación con lo que está pasando (...) [acerca de] los juramentos violados". No es mera coincidencia que Esparta acusara a Atenas de violar el Tratado de los Treinta Años, y que veamos a **Eurípides** centrar su drama en la violación de los juramentos de Jasón – quien, al abandonar a Medea y sus hijos para casar con la hija del tirano Creonte- lo hace en el triple contexto familiar, social y religioso. Por eso, "su acto es impío y punible, conlleva –como consecuencia más inmediata- la desmembración de la familia, sin la cual no hay hijos que puedan llegar a ser ciudadanos y guerreros. Pero sin familia tampoco hay ciudad ni Estado"⁴. Y **la violación de los juramentos** de Jasón, que es a fin de cuentas el asunto escenificado por **Sófocles**, es presentada bajo el signo de la ley del más fuerte, aliada con la tiranía. No está sólo en juego la infidelidad del ambicioso Jasón, ni los celos de Medea, extranjera y fugitiva.

Por eso, "desde el momento en que Medea anuncia de su intención de castigar el ultraje sufrido, jamás es acusada de obrar injustamente, sino todo lo contrario. Es más, en los versos finales, así como en su último parlamento con Jasón, se muestran sus actos como ejecutados con consentimiento de la divinidad"⁵.

Este es uno de los modos de dar razón de la Medea de Eurípides. Las sucesivas versiones cambian notablemente la perspectiva. Sucede así con la Medea demoníaca de Séneca, que resulta "haber madurado en el mal", mientras Jasón es inocente y fundamentalmente bueno; distinta es la versión de Medea como

¹ Dando distraídamente a Medea el nombre de Antígona, como en "Oliveira: 'Cumplir 100 años no es mérito propio, sólo soy responsable de mi cine'" (<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/13/cultura/1226612356.html>, visto 26-XI-09)

² Cfr. María Dolores López Galocha, "Estudio socio-político de la Medea de Eurípides," *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, Nº 0, 1995, págs. 117-128. Y también "El deus ex machina de la Medea de Eurípides" (<http://mitologiacomparada.wordpress.com/2008/02/15/el-deus-ex-machina-de-la-medea-de-euripides/>, visto 26-XI-09).

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

amante traicionada de Corneille, o la exiliada infeliz de Grillparzer, o la extranjera marginada y perseguida de Jean Anouilh y Corrado Alvaro⁶.

Pero –retomando ya lo que sucede en la escena del teatro griego- es bien sabido que la muerte y otros actos de violencia no se presentan ante los espectadores, sino que suceden fuera de la vista, dentro o detrás de la fachada del edificio ante el que tiene lugar la representación. Como espectadores, podemos imaginar lo que sucede, y luego podemos ver los cadáveres, pero no la acción de matar.

En la versión de **Pier Paolo Pasolini** (1969), con sus valores añadidos ideológicos⁷, se sigue sin embargo este mismo procedimiento de ocultación física del infanticidio en la escena en cuestión. En la versión televisiva de **Lars Von Trier** (1988), sin embargo, podemos ver a **Medea** ahorcar detenidamente a sus dos hijos, siendo ayudada por el mayor de ellos a matar primero al pequeño y luego a colgarse él mismo. Lars von Trier utiliza en su **Medea**⁸ el guión escrito a mediados de los '60 por **Carl Th. Dreyer** y **Preben Thomsen**, y dice explícitamente que se trata de un homenaje fiel al espíritu de **Dreyer**. Aunque se separa abiertamente del guión de éste⁹, dado que en el guión original de éstos, Medea utiliza un veneno como si fuera una medicina que da a beber a sus hijos y –al parecer¹⁰– toma ella misma, muriendo los tres, mientras Medea canturrea a sus hijos una canción de cuna.

Al margen de las cuestiones de fidelidad entre textos y versiones, y al margen en parte también sobre lo que hoy puede o debe ser puesto (o no) ante los ojos de los espectadores en las pantallas, deseo plantear algo que, siendo sabido, pienso merece ser repensado y hablado. Entiendo que a nuestros efectos – cuando se trata de hablar de arte con propiedad, y no tanto de entretenimiento, y especialmente de masas, situación que supone un planteamiento diverso, que aquí no cabe tratar-, cuando se trata de hablar del arte con toda propiedad, decía, entonces lo que cuenta son las formas (los “cómo”), y menos los contenidos (“los qué”).

Porque en esto el arte se asocia a la metafísica: al igual que en la metafísica, recuerda **Fernando Inciarte**, “en el arte, el contenido [que es un puro qué] es secundario frente a la forma”, es decir, “frente a una función, a un modo de ser y, en una palabra, frente a un cómo”¹¹, que es lo que resulta prioritario.

Y en este sentido, hay un precio o un sacrificio o una violencia personal insoslayable para el artista y para el espectador. Porque al asociar debidamente el arte y la metafísica, es justo destacar algunos rasgos o dimensiones personales trascendentes que comparecen (o pueden o deben comparecer) tanto en el hacer como en el recibir películas y ficciones televisivas con pretensiones artísticas. Me refiero a la presencia real de la imagen del ser humano y su dignidad trascendente, que indefectiblemente se pone en juego con el genuino arte poético.

Algo que sin duda tiene que ver con el tratamiento dado a la violencia y a la crueldad¹², tanto moral o intelectual, como también física en lo que mira al cuerpo humano (y a la muerte), y sin duda algo que – dicho aquí muy en breve- puede considerarse incluido dentro de la conocida diferencia que **Gabriel Marcel** plantea entre “misterio” y “problema”¹³. Los seres humanos puede que podamos ser

⁶ Cfr. *Medea. Variazioni sul mito*. A cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia, 2003. Ver la “Introduzione”, pp. 7-23.

⁷ Cfr. “Le regole di un’illusione”, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini (1991): “I don’t see any difference between Oedipus and Medea; I don’t see any difference between Accattone and Medea, any difference between The Gospel and Medea. In reality a director always makes the same film, at least for a long period of his life, just as a poet always writes the same poem. These are variations, even profound ones, on a single theme. And the theme, as always in my films, is a type of ideal and ever unresolved relationship between the poor and the common world, let’s say the sub-proletariat, and the educated, middle-class, historical world. This time I have dealt directly and explicitly with this theme. Medea is the heroine of a sub-proletarian world, an archaic and religious world. Jason is instead the hero of a rational, lay, modern world. And their love represents the conflict between these two hemispheres”. <http://www.filmfestival.gr/tributes/2003-2004/cinemythology/uk/film36.html> (visto 26-XI-09)

⁸ Cfr. Dave KEHR, *Medea*, NY Times, April 18, 2003

(<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E07E3D6173AF93BA25757C0A9659C8B63>, visto 26-XI-09): “Mr. von Trier resists the powerful temptation to turn this ancient tragedy into a fully psychologized modern drama -- one in which Medea would fill the role of the self-sacrificing wife who waited on tables to put her husband through law school, only to be dumped in favor of the boss's daughter. Though hardly as fierce as the Medea of myth, Mr. von Trier's protagonist remains a sinister, superhuman figure, in direct communication with the destructive forces of nature.”

⁹ Dice Von Trier: “Me sentía extrañamente cercano a él y a su visión de Medea. He partido de su guión y sus diálogos, pero he transportado el asunto en un paisaje nórdico. Puedo equivocarme, pero pienso que Dreyer tenía intención de rodar el comienzo del film en Grecia, en un anfiteatro (...) He elegido efectivamente interpretar el guión como una tragedia fuera del tiempo, para que no se pueda decir que anime a una lectura psicológica (...). Tomemos la escena en que Medea mata a los hijos. Dreyer quería envenenarlos. Le parecía demasiado brutal que fueran apuñalados, como sucede en la tragedia de Eurípides. Demasiado cruento, prefería que se fueran adormentando, simplemente. He elegido hacer las cosas más dramáticas. Pienso que mi versión, en conjunto, sea más incisiva. El homicidio de los hijos por ahorcamiento me parecía más eficaz y coherente. O se les mata o no. Hay que mostrar la acción en lo que es. No hay ninguna razón para hacer de tal modo que las cosas aparezcan más inocentes de lo que son”. (Traducido de *Lars von Trier – Il cinema come dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, Milano, 2001, pp. 114-121).

¹⁰ Cfr. Gabrielle LUCANTONIO, “Presentazione, Tra manierismo e innovazione”, texto en el DVD *Medea, Lars von Trier*.

¹¹ Fernando INCIARTE, “Actualidad de la metafísica aristotélica”, en *Tiempo, sustancia, lenguaje. Ensayos de metafísica*, Eunsa, Pamplona, 2004, p. 24.

¹² Cfr. Michel HERMAN, *La cruauté. Essai sur la passion du mal*, PUF, 2009. La crueldad, como resultado de un rechazo a reconocer a otras personas como semejantes y tratarlas como degradadas al estado de cosas, o como insensibilidad ante el sufrimiento ajeno, es algo de ordinario latente y muchas veces manifiesto en las tragedias griegas, si bien vistas desde una mentalidad de nuestros días.

¹³ Cfr. José Luis CAÑAS, *La hermenéutica marceliana: sobre la distinción entre «problema» y «misterio»*, ver <http://revistas.ucm.es/fsl/02112337/articulos/ASHF9696220173A.PDF>.

representados como sujetos implicados –como lo estamos sin duda- en algún que otro problema, pero la cuestión está en no olvidar que esos problemas responden o dicen relación a lo que nos constituye como seres que viven inmersos en el misterio, algo que en sí mismo no es reducible a un nuevo problema.

La diferencia consiste en la distinción de lo que “es en mí” (misterio) y lo que está “delante de mí”. El problema es lo que está ante mí, algo que es objetivo y exterior a mí, sometido además a una cierta técnica o un procedimiento razonador mediante nociones conceptuales.

Por eso objetivar es lo mismo que problematizar. En el campo de lo científico podemos ver que hay muchos problemas todavía no resueltos, pero es presumible que todos ellos admiten solución con el progreso de la ciencia.

La actitud del espíritu frente al misterio es muy distinta; se llega a él no por la vía lógica, sino por continuas aproximaciones hasta el reconocimiento del misterio mediante ciertas experiencias concretas y un esfuerzo reflexivo. En este sentido, cabe decir que la tarea de la metafísica puede definirse como «una reflexión dirigida hacia un misterio». La tarea del arte, con sus modos y medios peculiares, quizá más cercanos a la experiencia que los metafísicos, tiene el mismo horizonte.

Es probable que esta apreciación –al no ser científica ni tampoco técnica- pueda parecer poco práctica y menos útil, si lo que deseamos es hablar del cine y la televisión, buscando “resolver los problemas que con ellos se plantean”, pero sin hacernos cargo de lo que –en concreto- hace del cine y la televisión medios potencialmente artísticos en sentido pleno.

En tal caso, la postura que emparenta el arte con la metafísica por la vía de las formas, más que por la de los contenidos, se asocia a lo que afirma **David Mamet** para el teatro, igualmente válido para el cine y la televisión: que cada una de estas actividades, cuando hay arte –cuando no se reducen a mero “entretenimiento popular o de masas”- tienen razón de ser y existen “para tratar problemas del alma y misterios de la vida humana, no calamidades cotidianas”¹⁴.

Medea, en este sentido, bien podría entenderse como un texto dramático apto para hacerse cargo y “resolver problemas” de asuntos relacionados con el aborto, o con el feminismo, o con la voluntad de poder, la violencia, o el multiculturalismo, que –al margen de su condición sociológica de posibles “MacGuffins” que mantengan viva la curiosidad del espectador- no constituyen desde el punto de vista dramático misterios de la vida humana, ni siquiera problemas del alma.

Por eso **Mamet** siente temor ante las numerosas oportunidades que brinda el arte: “por un lado tenemos a **Samuel Beckett**, por el otro a **Leni Riefenstahl**. Ambos se ocupan exactamente de la misma capacidad humana, para dotar de significado a lo intolerable: uno crea arte purificador, la otra anuncios de asesinatos”¹⁵.

En **Medea** hay pretensión de dar sentido al mal intolerable. En un mundo griego, en el que los dioses son malos y los hombres buenos, **Eurípides** no tiene otra respuesta menos pesimista y desesperada para el choque entre voluntad humana y necesidad social y natural. En un mundo redimido por **Cristo**, las cosas son de otro modo: podemos y debemos ser personas que no se maravillen al sentir que llevan dentro de sí una bestia¹⁶, en la medida en que somos capaces de no problematizarnos como personas ni de reducir por sistema el mal en las pantallas a mero problema. Y esto cobra sentido en la medida en que seamos capaces de aceptar la misteriosa sabiduría de **Dios**, que permite el mal, como una expresión de la confianza en **Dios**, que siempre es más fuerte que el mal. En esto hay una forma de obediencia, en la seguridad de que «todas las cosas contribuyen al bien de los que aman a **Dios**» (Rom 8, 28)¹⁷.

Es mejor no pretender objetivar ni problematizar el mal en las pantallas, porque, aunque plantee problemas, siendo de suyo más bien misterioso, no puede ser representado. Un intento de este tipo equivaldría a objetivarlo, cosa que se daría probablemente en tonos maniqueos, poco acordes con la realidad de las cosas. Caben sin embargo continuas aproximaciones hacia el reconocimiento personal y artístico del misterio del mal mediante las experiencias concretas y el esfuerzo reflexivo que supone vivir anclando nuestra dignidad humana en el misterio de ser hijos de **Dios**.

Quizá un modo práctico de evitar objetivaciones maniqueas del mal sea plantearnos y plantear el asumir y hacerse cargo de no pocos conflictos y violencias en las que nos encontramos vitalmente implicados, y no sólo como espectadores “objetivos”, sino como personas que intentan encontrar y dar un sentido personal a esos conflictos y violencias. En siendo que –como artistas y como espectadores- no tiene sentido que continuemos dedicándonos a difundir, como espectáculo, conflictos y violencias sobre los demás seres humanos (justificándolos como “denuncia o acusación” o como parte del juego profesional del mercado, etc.), actuando como estrictos “personajes” en vez de ser capaces de absorberlas y darles un sentido personal trascendente, más allá del mercado y de la política. Conviene tener en cuenta y desarrollar la capacidad personal operativa del artista (y también del espectador) para el auto-sacrificio y

¹⁴ David MAMET, *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*, Alba Ed., Barcelona, 2001, pág. 45.

¹⁵ David MAMET, *Id.*, p. 46.

¹⁶ Cfr. Josemaría ESCRIVÁ, p.e., *Camino*, n. 677.

¹⁷ Cfr. Jacques PHILIPPE, *A l'école de l'Esprit-Saint*, Béatitudes, 1995.

el hacer-se violencia al expresar-se¹⁸. Es mejor no sacrificar nada ni nadie distinto de uno mismo, en este contexto artístico personal.

El mal no es directamente algo que pueda representarse objetivamente en escena. El mal, como intuyeron para la muerte física violenta en el teatro griego, es de suyo ob-sceno. Pero si hay experiencias vividas personalmente, y reflexiones también personales, quizá entonces podamos ofrecer como artistas y observar como espectadores, un sentido real pleno y genuino, cristiano y misterioso a la vez, de lo entrevisto con la piedad y el temor –en principio sentimientos que acompañan y alimentan virtudes personales- que se conjugan con acierto inicial en torno a la catarsis de la dramaturgia griega.

“Que **Medea** mate a sus hijos”, aunque sea en escena. Pero tendrá que ser **en un modo** según el cual seamos capaces de absorber y dar sentido a semejante mala acción, sin por eso resultar nosotros ni malignos ni perniciosos en el representarlo o en el recibirlo, siendo transmisores positivos de un mal, aunque quizá alguien pueda pensar o decir –cosa dudosa- que no le ha afectado personalmente.

Cada uno de nosotros tendremos una imagen fuerte del mal, como violencia y crueldad no sólo con los demás, sino también consigo mismo. A mi modo de entender, el mal ha sido artísticamente puesto de manera extrema ante nuestros ojos como algo que sobrepasa la categoría de “problema” por Dostoievsky, en el protagonista sin nombre de sus Memorias del subsuelo. Alberto Moravia encuentra que en ese estremecedor relato “el verdadero misterio” es algo que “el siempre misterioso Dostoievsky señala en su relato y que en el fondo no es otro que el misterio de la creación artística (...) Dostoievsky nos hace comprender que el verdadero misterio no es el del protagonista, sino el del autor, que de la sórdida complejidad del “subsuelo” ha sabido extraer personajes inolvidables, también verdaderamente misteriosos”¹⁹.

También es Dostoievsky quien se pregunta con el príncipe Miskin en *El idiota* por “la belleza que salvará al mundo”. Algunos olvidan al mencionarlo que Miskin se hace la pregunta, asustado, observando una copia de Hans Holbein de la tremenda Crucifixión de Mathías Grünewald. Por eso, una respuesta genuina, quizá la única válida, es la que encuentro dicha por el filósofo Giovanni Reale, tras haber recogido unas palabras de Juan Pablo II sobre la pasión y muerte de Cristo. Dice Reale, y apropiándome de estas palabras, termino: “La única belleza que puede salvar el mundo es la belleza del amor absoluto”²⁰.

Muchas gracias

¹⁸ Cfr. Juan José GARCÍA-NOBLEJAS, *René Girard and the Violences of the Mimetic desire. Representation and Reactions to “The Passion”*. IMAGEing Reality. Representing the Real in Film, Television and New Media. University of Navarra 22-24 October 2009.

¹⁹ Fëdor M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*. Introduzione di Alberto Moravia, BUR, Milano 2009, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. Giovanni REALE, “La bellezza salverà il mondo”, en AA.VV., *Ci salverà la bellezza*, Instar Libri, Torino, 2009, pp113-126. Para la cita, p. 120.