

Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura

Resumen: La película *Así es la vida*, de Arturo Ripstein, es una adaptación de *Medea* de Séneca ambientada en un entorno mejicano contemporáneo. En el estudio se aborda cómo, además de las correspondencias existentes en personajes, acción y estructura, se actualiza la singularidad del drama senequiano a partir de los temas de la inefabilidad, la verdad y la memoria, característicos también del cine de Ripstein.

Palabras clave: *Tradición clásica; teatro; tragedia; Séneca; Ripstein; cine; Cultura latinoamericana; análisis comparado.*

Summary: The film *Así es la vida*, by Arturo Ripstein, is an adaptation of the tragedy *Medea* by Seneca; it is set in a contemporary mexican environment. This essay deals not only with the coincidences about characters, action and structure, but also with the fact that the film brings up to date the singularity of the senecan dramatic play in relation to the themes of ineffable things, the true and the memory, themes wich are also typical of Ripstein's cinema.

Key words: *Classical Tradition; Theater; Tragedy; Seneca; Ripstein; Film; Cinema; Latinoamerican Culture; Comparative Analysis.*

0. INTRODUCCIÓN GENERAL

0.1. Manifestaciones básicas del relato mítico

En líneas generales, se puede decir que un relato mítico¹ posee dos manifestaciones: una difusa y otra concreta². En la manifestación difusa la peripecia del personaje mitológico pertenece a un acervo común, desperdigada en textos de índole dispar, con pasajes en ocasiones inconexos entre sí, y, en fin, fijada no en textos singulares, sino en manuales y compendios de mitología, tanto antiguos como recientes. Es el caso habitual que concierne a las divinidades, pues no existe una «crónica» literaria unificada de, por ejemplo, las leyendas en torno a la diosa Afrodita/Venus, más allá del esbozo presente en la *Teogonía* hesiódica, entre otros. A ello hay que añadir el carácter inmortal del protagonista, con lo que su historia se encuentra hipotéticamente abierta a nuevas intervenciones y situaciones.

En el segundo tipo de manifestación, en la manifestación concreta, la leyenda se identifica con un texto específico, habitualmente del género épico³ o el trágico. Así se comprueba en lo relativo a las figuras de héroes, de forma que, en el fondo, cualquier cosa que se pueda decir sobre, por ejemplo, Odiseo/Ulises, no constituye sino una variación del poema homérico de la *Odisea*. Además, el carácter mortal del héroe sí permite cerrar su peripecia vital o, lo que es casi lo mismo, su fijación literaria.

0.2. Tipologías generales de la mitología en la «tradición clásica»

La distinción que se acaba de hacer, si bien no debe entenderse ésta de manera tajante, resulta de interés para comprender cómo la «tradición clásica» —es decir, la pervivencia, a través de lecturas diversas, del mundo grecolatino en

¹ En un estudio como el presente preferimos la expresión «relato mítico» a la de «mito». De esta forma, se evita la obligación de definir el concepto de «mito», sea frente al «logos» clásico, sea desde perspectivas antropológicas u otras. Por otra parte, se entiende que se trata de «relato mítico» basado en fuentes grecolatinas; y es que la discusión sobre el carácter de lo mítico se engarza muchas veces con el adjetivo que acompaña a la palabra «mito». Aquí es «mito clásico» o «mito grecolatino». La bibliografía al respecto es enorme; valga como mero apoyo la referencia: M. DETIENNE, *La invención de la mitología*, Madrid, 1985.

² No se trata de nuestra parte de un examen sobre el sentido de la mitología y las corrientes metodológicas desde las que se estudia; sino sobre su constatación. Tampoco se trata de considerar la vigencia contemporánea de la «mitología clásica». Vid. a este último respecto las consideraciones de R. BUXTON, en *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid, 2000; o los estudios de J. P. VERNANT, como, por ejemplo, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1993. Entre muchos otros estudios, por descontentado.

³ La referencia bibliográfica clásica a este respecto es la de G. DUMÉZIL, *Mythe et Épopée. L'idéologie de les trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens* (3 vols.), Paris, 1971-1986.

épocas posteriores⁴–, puede ofrecer, *grosso modo*, dos opciones: una general, donde el mito se presenta sin fuentes, como algo que pertenece al acervo cultural y léxico de la cultura occidental, sin más precisiones de relieve; en definitiva, como «tópico». Y otra «específica», en la que sí se perciben las bases literarias e iconográficas del personaje mítico⁵.

Es cierto que se pueden producir interferencias, según es reflejo la figura de Edipo, la cual responde en principio a un tratamiento de carácter «específico» a partir de las obras que le dedica Sófocles, pero que, tras los libros de Sigmund Freud, ya en el siglo XX, se ha convertido en «tópico» desde la perspectiva de la «tradición clásica». Otras interferencias vienen dadas por el carácter de la fuente concreta, en la que la figura mítica puede haber sido abordada de acuerdo con unos cánones descriptivos tan precisos que es el mismo procedimiento retórico el que convierte en «tópico» lo que responde inicialmente a una recreación de un texto que hemos denominado «específico», según sucede con la figura de Dafne; o, como en el caso de Psique, en *El Asno de Oro*, de Apuleyo, se trata de un relato mítico de por sí moderno, sin base tradicional previa, aunque organizado sobre correspondencias preexistentes. Es decir, se trata de un juego literario.

0.3. Presencias de la figura de Medea

Así, dependiendo del punto de vista que se adopte, una figura como la de Medea puede responder a un tratamiento «tópico» (de hecho, desde la aproximación que el género épico hace al personaje, con Apolonio de Rodas como valedor clave a este respecto, se trata de un carácter secundario dentro del ciclo argonáutico, connotado por su definición como maga⁶) o a otro «específico» (a partir del tratamiento que se hace del personaje en la tragedia antigua). Sin embargo, tras el movimiento del psicoanálisis, incluso la especificidad trágica de Medea se ha visto envuelta en un halo «tópico», que resume su figura como la

⁴ El de la «tradición clásica» constituye un campo de estudio en plena efervescencia hoy en día, con, de nuevo, un cúmulo bibliográfico muy amplio, que supera los límites de las presentes reflexiones. También con dificultades a la hora de definir el propio concepto. Se puede acudir, aunque referido a la literatura española, al reciente y amplio repertorio de VICENTE CRISTÓBAL, «Pervivencia de autores latinos en la literatura española: una aproximación bibliográfica», *Tempus* 26, 2000; pp. 5-76.

⁵ Aun así, a pesar de referirnos en nuestro estudio a una «tipología específica», dejamos a un lado el examen relativo a las relaciones entre «literatura y cine», debido a que proponemos una lectura eminentemente hermenéutica o interpretativa. Al respecto de las mutuas influencias entre «literatura y cine», se puede partir de las propuestas de C. PEÑA-ARDID, en *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, 1996. Cf. también, por centrarse en creadores latinoamericanos, M. L. CORTÉS, *Amor y traición: cine y literatura en América Latina*, Universidad de Costa Rica, San José, 1999.

⁶ También con un carácter autodestructivo, fruto de la confusión del bien con el mal, de acuerdo con una descripción psicológica que se hace del personaje ya en la Antigüedad, según aparece en las *Diatribas* 1.28 y 2.27 del filósofo griego Epicteto, donde se pone el ejemplo de Medea a partir de citas de Eurípides.

de la madre infanticida⁷, en un juego de correspondencias estructuradas a partir de Edipo y su célebre complejo. La crítica feminista y deconstructiva ha contribuido a divulgar este halo, si bien con unos planteamientos de partida diferentes⁸.

En lo que se refiere al tratamiento «específico», es sabido que éste responde a dos versiones teatrales distintas, y distantes en cuanto a su lengua y momento: la de Eurípides, en la Grecia del siglo IV a.C., y la de Séneca, en la Roma del siglo I d.C., si bien el segundo se apoya en el texto precedente. No se debe olvidar, empero, la aproximación de Ovidio, tanto en lo que se refiere a una tragedia perdida, como a la trascendencia que poseen su *Heroides*, 12 (en la que Medea dirige una carta a Jasón) y *Metamorfosis*, 7.7-424, al reflejar una visión «poética» de la heroína⁹, capaz de fundir sus contornos épico y trágico¹⁰, o de Eurípides y Apolonio de Rodas, respectivamente, y haciendo de puente hacia el tratamiento de Séneca, de corte más dialéctico.

0.4. Tratamiento cinematográfico de Medea

La presencia de Medea en un arte contemporáneo, de poco más de un siglo de antigüedad, como es el cine responde a las pautas que estamos estableciendo, como «tópico», sea de antiguo o de carácter freudiano, o a partir de una base textual o literaria «específica», en la tragedia antigua. Ahora bien, desde la perspectiva de la «tradición clásica», la base textual deviene confusa (o, en otras palabras, transforma lo «específico» en «tópico») en el tratamiento del personaje, por cuanto no es un único texto, sino dos, los que, dejando de lado otras aproximaciones generales, le han hecho pervivir: una tragedia de Eurípides y

⁷ Vid. L. CORTI, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport (Conn.) 1998. También como «madre atormentada por su maternidad», si bien, de forma muy singular, en un contexto diferente al de otras madres sufrientes de la mitología clásica, como son Yocasta, Níobe o Hécuba. Cf. el capítulo que dedica a Medea, E. WECHSLER en *Psicoanálisis en la tragedia: de las tragedias neuróticas al drama universal*, Madrid, 2001.

⁸ Y con discutibles y sorprendentes conclusiones, que dan cabida a propuestas de análisis desde lo fílmico; cf., por ejemplo, D. ROBIN, «Film Theory and Gendered Voice in Seneca», N. Sorkin Rabinowitz & A. Richlin (edd.), *Feminist Theory and the Classics*, London, 1993; pp. 102-124. Vid. también, en sentido más amplio, S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1987; D. LYONS, *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton, 1997.

⁹ Sobre la iconografía de Medea, vid. J. D. REID & C. ROHMANN, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford/New York, 1993. El tratamiento icónico de Medea también es de antiguo relativamente importante, con manifestaciones en pinturas cerámicas y frescos pompeyanos; vid. imágenes en el Proyecto «Perseus» en www.perseus.tufts.edu/.

¹⁰ Cf. C. E. NEWLANS, «The Metamorphosis of Ovid's Medea», J. J. Clauss & S. I. Johnston (edd.), *Medea*, Princeton, 1997; pp. 178-208.

¹¹ En relación con el texto de Eurípides, existen dos traducciones relativamente recientes al español: la de A. Medina y J. A. López Férrez (Madrid, 1983) y la de A. Guzmán Guerra (Madrid, 1999); al respecto de la tragedia griega y, por descontado, del mismo Eurípides, el estudio de referencia tradicional es

otra de Séneca¹¹. A este respecto, resulta menos trascendente que una de las dos obras estuviera escrita en griego y la otra en latín, por cuanto la «tradición clásica» se suele apoyar en traducciones y versiones adaptadas¹². Tampoco son estas líneas el lugar indicado para desentrañar el éxito de una de las obras sobre la otra, sobre todo cuando lo que predomina, desde el psicoanálisis y la confusión de las fuentes, es el «tópico». En fin, las versiones teatrales modernas, anteriores al surgimiento del cine, o ya del siglo xx (como la de Jacques Anouilh, de 1946)¹³, serían acreedoras de una distinción paralela, y, en caso de inspirar versiones fílmicas, no harían sino confirmar el tratamiento «tópico» de las fuentes clásicas.

En lo que se refiere concretamente al cine, predomina en número de adaptaciones la base del texto de Eurípides sobre el de Séneca¹⁴. Entre los hitos más importantes se cuentan los siguientes:

A partir de la propia fuente clásica (es decir, sin voluntad aparente de adaptar el relato a la contemporaneidad, aunque forzándolo en todos sus extremos), Pier Paolo Pasolini¹⁵ filma en 1970 la versión de Eurípides. La poética del director es de por sí tan singular que cualquier examen al respecto diluye la perspectiva

el de A. LESKY, *La Tragedia Griega*, Barcelona, 2001 (1.ª edic. en español de 1966); estudio más reciente es el de A. N. MICHELINI, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1987. Sobre *Medea* de Eurípides, vid. E. A. McDERMOTT, *Euripides' Medea. The Incarnation of Disorder*, Pennsylvania/London, 1989. Para Séneca se cuenta con la traducción de J. LUQUE, *Séneca. Tragedias* (Madrid, 2001, reimpr.); sobre su biografía y obra, la introducción de Luque constituye un punto de partida útil. Estudios en torno a Séneca y el drama en latín, vid. A. L. MOTTO & J. R. CLARK, *Seneca. A Critical Bibliography 1900-1980*, Amsterdam, 1989. Sobre su teatro, entre los estudios generales, posteriores a 1980, vid. G. PETRONE, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, 1984; A. L. MOTTO & J. R. CLARK, *Senecan Tragedy*, Amsterdam, 1988; T. G. ROSENMEYER, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, 1989; F. DUPONT, *Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, 1995; A. J. BOYLE, *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, London/New York, 1997.

¹² Vid. G. BRADEN, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*, New Haven/London, 1985. En lo referido a la literatura española, la referencia clásica en torno a la pervivencia de Séneca es la de K. A. BLÜHER, *Séneca en España*, Madrid, 1983, si bien, en lo que se concierne más concretamente a las tragedias este libro debe completarse con el estudio de E. DEL RÍO SANZ, *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española*, Universidad de la Rioja, 1995; y con algunos trabajos recogidos en M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (ed.), *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Comemorativo del Bimilenario de su nacimiento. 1996, Córdoba, 1997*. Cf. también R. UGLIONE (ed.), *Atti delle Giornate di Studio su Medea*, Torino, 1997; y S. AUDANO (ed.), *Seneca nel Bimillenario della Nascità. Atti del Convegno Nazionale di Chiavari*, Pisa, 1998. Cf. en fin, D. MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982.

¹³ No han faltado óperas en torno a la heroína, como la de L. Cherubini y F. B. Hoffmann, fechada en 1797, basada en la versión teatral de Corneille. Recientemente incluso se ha publicado una versión novelística: *Medea*, de Christa Wolf (1996). Respecto al sentido concreto de algunas adaptaciones teatrales contemporáneas, vid. J. MONLEÓN (ed.), *Encuentro Mediterráneo, Tragedia griega y democracia: Medea*, Mérida, 1989.

¹⁴ Vid. M. McDONALD, *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Boston, 1991. IAN CHRISTIE, «Between Magic and Realism: Medea on Film», E. Hall, F. Macintosh & O. Taplin (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, 2001; pp. 144-164.

¹⁵ Sobre este director, vid., en español, por ejemplo, S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, 1999.

del trágico griego en la del director italiano; de hecho, sobre su *Medea* flota de continuo la adaptación que previamente había hecho de *Edipo Rey* y de *Edipo en Colono* de Sófocles en *Edipo, hijo de la fortuna* (*Edipo Re*, 1967). En el caso de *Medea* y por hacernos eco de un ejemplo, el centauro que cuida a Jasón de niño es trasunto del fabulador; de hecho, cuando el niño crece, el centauro pierde su parte animalesca, símbolo de la pérdida de la fascinación infantil. Al cabo, la muerte de los hijos de Medea, de niños, es la muerte de la infancia de Jasón, su entrada en la madurez, sin posible vuelta atrás.

La propuesta de Jules Dassin¹⁶ en *Gritos de pasión* (*A Dream of Passion*, 1978) se inscribe en lo «metateatral», en el ámbito del teatro dentro del cine, a caballo entre filmes concomitantes de Ingmar Bergman y John Cassavettes, como son *Persona* (1966) y *Función de estreno* (*Opening Night*, 1977), entre otros. Se presenta la historia de una actriz que ha de representar la versión de *Medea* de Eurípides, y penetra psicológicamente en el personaje a partir de la experiencia de una Medea contemporánea, lo cual desestabiliza su visión de la realidad. Se trata también de una reflexión cinematográfica, pues de hecho en 1962 el mismo Dassin había filmado con la misma actriz una *Fedra* (*Phaedra*), siguiendo el *Hipólito* de Eurípides.

En 1987 el director Lars Von Trier filma una versión televisiva, repleta de efectos visuales, a partir de un guión de Carl Theodor Dreyer¹⁷. De nuevo, al igual que hemos expuesto a propósito de Pasolini, las connotaciones que ofrece el movimiento «Dogma», fundado por Von Trier, hace que, aún tratándose de una adaptación de Eurípides, el texto clásico sea concebido al margen del autor griego. Más aún cuando se interpone la inmensa figura del director Dreyer¹⁸, cuyas propuestas sobre la tragedia se expresan nítidamente en un filme como *La Palabra* (*Ordet*, 1955)¹⁹. Así, por poner un único ejemplo, uno de los niños ayuda a su madre tanto a matar a su hermano como contra sí mismo, pues es él quien se coloca la soga al cuello, tratándose de una muerte por ahorcamiento y de una muerte más, por así decir, «dreyeriana» en virtud de la voluntad de morir que revela el niño.

Como personaje, Medea aparece, casi diríamos que obviamente, en *Jasón y los Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, 1963), de Don Chaffey. Se trata de un filme con un llamativo tratamiento neutro de lo mitológico, centrado en el espectáculo que ofrecen por sí mismas las distintas aventuras, tanto en lo narrativo como en lo puramente visual, como si los personajes asistieran a su propia película. Es más, de considerar la orientación que se da de Jasón éste aparece más como un personaje de relieve bíblico, de estampa, que propiamente mitológico; de hecho, la historia de Medea sólo se anuncia al final, como profecía de

¹⁶ Sobre este director, *vid.*, en español, S. RUBIN DE CELIS, A. RUBIN DE CELIS, A. CASTRO, *Jules Dassin: violencia y justicia*, Madrid, 2002.

¹⁷ *Vid.* Q. CASAS, «Rompiendo la televisión, rodando en la oscuridad», *Nosferatu: Arturo Ripstein*. *Nosferatu* 39, 2002; pp. 29-36 [pp. 30-33.].

¹⁸ Sobre este director, *vid.*, en español, M. VIDAL ESTÉVEZ, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, 1997.

¹⁹ *Vid.* nuestra conclusión, *infra*.

aire veterotestamentario²⁰. Representaciones de la obra, además de la ya señalada de Dassin, se descubren en *La cárcel de cristal* (1957), de Julio Coll –en el espacio del Teatro del Grec de Barcelona, tratándose de la versión de Séneca–, o en *Historia de Piera* (*Storia di Piera*, 1983), de Marco Ferreri –sin que hayamos contrastado la versión que se recita, probablemente la senequiana–. Menciones genéricas a Medea se descubren en *Traición en Atenas* (*Angry Hills*, 1959), de Robert Aldrich; *Shock* (*Daddy's Gone A-Hunting*, 1969), de Mark Robson; *Adiós, Mr. Chips* (*Goodbye, Mr. Chips*, 1969), de Herbert Ross; *Annie Hall*²¹ (1977), de Woody Allen; etcétera²².

0.5. Medea en el filme *Así es la vida*

El filme *Así es la vida* ofrece la historia de una Medea mejicana de nuestra época. Desde los títulos de crédito se reconoce que se trata de una adaptación de Séneca hecha por Paz Alicia Garcíadiego²³, guionista habitual del director Arturo Ripstein en su etapa reciente. Ahora bien, lo que podría parecer una mera transposición de situaciones es, en realidad, una transposición de personajes. De ahí la pertinencia de la mención a Séneca y a su obra concreta en los créditos; y no a Eurípides. Y es que haber entendido que los personajes son más relevantes que los hechos en sí mismos es lo que confiere profundidad y originalidad a la propuesta de Ripstein y Garcíadiego; lo que, de acuerdo con las premisas de nuestra introducción, permite considerar la «especificidad» de esta Medea, frente a la «topicidad» que, de por sí, aporta el hecho de que se trata de la adaptación de una figura muy connotada, presente en, al menos, dos textos trágicos.

Tal «especificidad» se aprecia en que, además de ser la historia de una mujer celosa, vengadora y madre infanticida, es, sobre todo, la historia de una mujer que se siente sola. La «soledad» («soledades» en realidad) es, según se va a analizar, un elemento clave de la disposición de Séneca, y también de la adaptación a Méjico o a Latinoamérica en general. Sobre esa «especificidad» y el énfasis con que es tratada versa nuestro estudio.

²⁰ Dadas las connotaciones que tiene, necesariamente, el análisis de un filme sobre la figura de Medea con el género cinematográfico del «péplum», una aproximación reciente al género, con una atención referida casi exclusivamente a los contenidos, puede verse en RAFAEL DE ESPAÑA, *El Péplum: La Antigüedad en el cine*, Barcelona, 1998.

²¹ Vid. J. SOLOMON, «In the Wake of Cleopatra: The Ancient World in the Cinema since 1963», *The Classical Journal* 91, 1996; p. 113-140.

²² Y en lo relativo a Séneca, es inevitable la referencia, por irónica que ésta resulte, al filme *Fedra West* (1968), de R. Romero Marchent, en otras palabras, a una Fedra en el Oeste, pero un «western» de los de Almería; dicha Fedra había sido de alguna manera anticipada por la también española de M. Mur Oti (*Fedra*, 1956).

²³ PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *Así es la vida... Guión cinematográfico*, Madrid, 2001.

1. MITOLOGÍA CLÁSICA Y ENTORNO LATINOAMERICANO

1.1. Realismo mágico y mitología clásica

La mitología clásica constituye uno de los ingredientes del «realismo mágico»²⁴ latinoamericano, definido éste como corriente de expresión literaria «hiperreal», donde mundos inexistentes son tratados de tal forma que adquieren una presencia más física que el mundo que existe. No son estas líneas el lugar indicado para considerar pormenorizadamente este aserto; sin embargo, se trata de una fórmula útil para comprender cuál es el sentido de que se recurra a la mitología grecolatina, obviando las razones históricas y culturales que proceden de las descripciones del descubrimiento de América.

En otras palabras, es la traslación de esquemas mentales europeos a un entorno no europeo lo que explica la extrañeza conceptual desde la que se considera dicho entorno. Se trata de un entorno que aparece trastocado desde el momento en que posee dos vertientes: la real y la nacida de la cultura europea. Al imponerse la segunda surge un mundo «hiperreal», que es el que, por poner un único ejemplo, justifica que se denomine Amazonas al Amazonas.

1.2. Hiperrealismo y cine

El cine permite pasar por alto este debate, no sólo por sus fechas de nacimiento como técnica y como arte, sino por su propio carácter «hiperreal», de sombra platónica²⁵. Es decir, no sólo por surgir el cine a gran distancia cronológica del Descubrimiento de América, sino por constituir en sí mismo un creador de «hiperrealidades», dato éste importante en nuestras reflexiones. De cualquier forma, la «hiperrealidad» desde la que se observa el mundo latinoamericano no es sólo cultural o meramente literaria, sino que ha empapado cualquier percepción del entorno, incluida la antropológica. El resultado es la aparente lógica que adquiere el «morbo», de forma que las figuras trágicas más hiperbólicas (y Edipo y Medea lo son) no necesitan argumentar su verosimilitud, su naturalidad. Menos aún si éstas adquieren forma de película, en las que incluso los títulos respetan sus orígenes grecolatinos.

En otras palabras, la «hiperrealidad» puede derivar hacia lo sarcástico, pues, en el fondo, el carácter «morboso» que se aprecia en el cine latinoamericano

²⁴ Expresión que procede de la crítica literaria europea, asociada inicialmente al surrealismo, aunque su primera gestación se produce en el romanticismo alemán; sin embargo, la expresión se impondrá como definidora de una forma literaria singular de América Latina; es decir, con un traslado paralelo al que analizamos a propósito de una figura como la de Medea. No en vano el «realismo mágico» latinoamericano es un fenómeno posterior al surrealismo europeo.

²⁵ Frente a la expresión «realismo mágico», el término «hiperrealismo» posee connotaciones no de índole textual, sino plásticas. De ahí su coherente aplicación a un arte como el del cine, y no tanto a la literatura, salvo para considerar la elaboración de una «écphrasis» o descripción retórica.

coincide con lo que sucede en la televisión latinoamericana, poblada de dramones y telenovelas. De acuerdo con ello *Así es la vida* demuestra que la *Medea* de Séneca posee una trama de telenovela; de ahí también la importancia que la televisión posee en el filme de Ripstein y Garcíadiego, obviamente para ir más allá de la telenovela.

La historia de Medea es, según hemos apuntado con anterioridad, la historia de una mujer que siente una soledad «múltiple», es decir, varias «soledades» en una, y simultáneamente. Esta perspectiva, que está en Séneca, coincide con el planteamiento, de enorme calado en Méjico y, en general, en Latinoamérica, del conocido ensayo de Octavio Paz titulado «El laberinto de la soledad»²⁶. De acuerdo con éste, una de las encarnaciones más connotadas del sentimiento de ambigüedad, soledad y traición que define a la mentalidad mejicana, a caballo entre España y los EEUU, la constituye la figura de la «Malinche»²⁷, de alguna manera, una Medea «hiperreal», por cuanto responde a pautas antropológicas de la contemporaneidad, y por cuanto se entiende también como un carácter *sui generis*, capaz de definir simbólicamente a toda una colectividad humana²⁸.

En este contexto, la aparición de una Medea cinematográfica como la de Ripstein y Garcíadiego podría concebirse como la constatación, más allá de noticias puntuales de las secciones de «sucesos» en los periódicos, de las letras de los boleros, del exitoso género de la telenovela, de la tradición cinematográfica del melodrama desafortunado y, en fin, de la supuesta existencia de un carácter psicológico, nacional de Méjico e incluso latinoamericano, que no precisaría documentación, lógica, verosimilitud u otras alternativas a la actuación de la vengadora infanticida²⁹. Obviamente, si *Así es la vida* es un buen filme, que lo es, no se comprende en tales términos.

1.3. La mitología grecolatina en el cine latinoamericano

El contexto es, por consiguiente, otro como se demuestra incluso desde la perspectiva de la «tradición clásica»³⁰, aunque se hagan necesarias algunas precisiones a este respecto. En alguna ocasión a lo largo de estas páginas se ha mencionado la figura de Edipo. A la vista de un filme como *Edipo Alcalde* no se trata de una alusión neutra. En *Edipo Alcalde* (1996), de J. Alí Triana, con

²⁶ Editado por primera vez en 1950, en Méjico, con sucesivas revisiones y ampliaciones en años posteriores, hasta 1993.

²⁷ Se trata de la amante indígena del conquistador de Méjico Hernán Cortés.

²⁸ Malinche abandona su patria por amor, traicionando a los suyos. El tema de la muerte de los hijos no existe, aunque sí la condena por su entrega al conquistador.

²⁹ En realidad, Ripstein y Garcíadiego reflexionan sobre esta posibilidad, a la que sólo confieren entidad cinematográfica, no antropológica; *vid.* nuestra conclusión, *infra*.

³⁰ P. L. CANO ALONSO, «Dos apuntes iberoamericanos a la tradición cinematográfica de la cultura clásica: *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* y *El Reñidero*», J. V. Bañuls, J. Sánchez y J. Sanmartín (eds.), *Literatura iberoamericana y Tradición clásica. Actas I Congreso Internacional*, Universitat de València, 1999; pp. 111-114.

guión de Gabriel García Márquez, y como producción de Colombia en coproducción con Méjico y España, se ofrece una adaptación de Sófocles trasladado a los ambientes de una América Latina mestiza, en la que no se han abandonado resabios coloniales. Ya de por sí la inserción del nombre de Edipo en el título resulta significativa, indicio de su «hiperrealidad». Sin embargo, la propuesta resulta aséptica, quedando en la superficie del drama, como mero mecanismo sobre las posibilidades de la mitología grecolatina, según había demostrado ya *Orfeo Negro* (*Orpheu Negro*, 1959), de Marcel Camus, con una estética diferente y más acorde o, con un término en latín, con más «decorum» y pertinencia que la película de Alí Triana. Es decir, en *Edipo Alcalde* predomina la artificiosidad del recurso de la traslación al presente, que es precisamente lo que había invalidado adaptaciones anteriores, como la que había efectuado, también en España, M. Mur Oti en *Fedra* (1956).

Aunque se trate de un filme de producción y ambientación en gran parte española, junto con Argentina, *Martín (Hache)* (1997), de Adolfo Aristarain, presenta una adaptación «sui generis» del drama de Hipólito que añadir a los filmes de Mur Oti (1956) y de Dassin (*Phaedra*, 1962), ya citados, si bien como «tópico» (es decir, sin base textual concreta en las «Fedras» de Eurípides o Séneca, entre otras posibles). En las presentes reflexiones no podemos dedicar al filme la atención que ciertamente merece. Baste con señalar por nuestra parte que la «H» del título, remedo hispano del «jr» o «junior» anglosajón, y con el sentido de «h(ijo)», puede ser leída también como «H(ipólito)». Tenemos prevista la redacción de un estudio acerca de este filme desde perspectivas semejantes a las que en estas líneas estamos llevando a cabo.

2. EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN

2.1. Características generales

Del director Arturo Ripstein (Ciudad de México, 1943) se insiste de forma reiterada en dos apreciaciones: su carácter de mejicano «sui generis», por ser su familia de origen centroeuropeo y de religión judía (es decir, al margen antropológico de lo que dicta en torno a Méjico un ensayo como el de Octavio Paz); y su relación biográfica con el cine, al haber sido su padre uno de los productores más importantes con los que ha contado el cine mejicano, y al haber trabajado él mismo en su juventud con Luis Buñuel³¹.

Tales apreciaciones parecen, sin embargo, contradictorias entre sí: y es que no puede ser considerado heredero cinematográfico de Buñuel quien no ha pasado por la vivencia del catolicismo, por más que el rastro de Buñuel esté inevita-

³¹ Vid. P. A. PARANAGUÁ, *Arturo Ripstein*, Madrid 1997. Vid. también el monográfico dedicado a Ripstein por la revista *Nosferatu: Arturo Ripstein*. *Nosferatu* 22, 1996.

blemente presente en Ripstein³². Los propósitos de uno y otro ante el cine son, en el fondo, dispares. Así, el «extrañamiento» de Ripstein viene a coincidir con la «hiperrealidad» que define la presencia de la mitología clásica como definidora de espacios y caracteres latinoamericanos. En otras palabras, Ripstein vive en carne propia (en sus filmes) y en el presente las contradicciones que permiten enjuiciar el recurso a una figura como la de Medea en un entorno mejicano hoy en día. Buñuel no es «hiperreal», sino, todo lo contrario, muestra de una «hiperensoñación», que es la que permite una percepción del entorno y de sus imágenes como si el sujeto se encontrara en permanente estado de «fabulación onírica». Es obvio que la mitología clásica y cualquier clase de mitología resulta a todas luces innecesaria para un creador de mitologías como es Buñuel. También se puede definir a Buñuel como creador de «confabulaciones» a partir de las fabulaciones cristianas³³.

Resulta difícil definir el cine de Ripstein³⁴, más allá de comprobar, según hemos apuntado, su inserción en la cultura latinoamericana, en la que comparte la constante de la «hiperrealidad» en la definición dada en líneas precedentes. Se trata de una filmografía muy rica y sugerente, extraordinariamente elaborada y compleja. De cualquier forma, es cierto que en sus filmes existe, a primera vista y como forma de simplificar, un componente mórbido, sobre el que, en el fondo, el director ironiza, como es buen ejemplo la consideración de melodrama tradicional que en su superficie destilaría *Así es la vida*. Ni siquiera se trata de un cine extremo a este respecto de lo mórbido, a pesar de que la crítica ha destacado la capacidad del director de destilar belleza de los inframundos que se detiene a observar; se trata más bien de un filtro desde el que considerar –de ahí la ironía– una mirada diferente del entorno y de las relaciones humanas, desde sus lados más escondidos, como pueden ser el sexo y la familia, los cuales son, también, las más sórdidos precisamente porque quedan ocultos. La importancia de los espejos, de las pantallas de televisión o del mismo cine invita a pensar que su propuesta no queda lejos del Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*, *mutatis mutandis*; es decir, del esperpento como orden natural, si se deja a un lado la degradación (aparente en Valle-Inclán) de los personajes (de hecho, es sintomático que Valle-Inclán sea el fundador de la «novela de dictador latinoamericano», y que lo haga a partir de premisas eminentemente «hiperreales»).

Y ello por parte de Ripstein para propugnar que frente a la historia, a la antropología, a la sociología, o a la psicología, existen entre las claves que definen a los seres humanos dos a las que no se presta suficiente atención: la que con-

³² Vid. T. PÉREZ TURRENT, «Buñuel-Ripstein: ¿vasos comunicantes?», *Nosferatu* 22, 1996; pp. 14-19.

³³ La interesante cuestión acerca de por qué los relatos asociados al cristianismo no se consideran dentro de la esfera de lo mitológico escapa a los límites del presente estudio, aunque sería de gran interés su análisis en la poética cinematográfica de Ripstein.

³⁴ Otras aproximaciones, además del monográfico de *Nosferatu* ya citado y el libro de Paranaaguá, son las de SUSANA CATO, «Arturo Ripstein: tiempo de filmar», *Revista de Occidente* 175, 1995; pp. 49-66; y más recientemente, AA. VV., *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*, Valencia, 1998; o R. PINO DE LEÓN *et alii*, *Arturo Ripstein*, Santa Cruz de Tenerife, 2002.

siste en oponer certidumbre e incertidumbre (que deriva en la paradoja de la certidumbre de la incertidumbre³⁵) y la que opone ritos a ritos (de forma que cada personaje parece, en realidad, enredado en una madeja de rituales que no es capaz de asumir³⁶). Ambas claves, entre otras posibles en la poética (digámoslo así) del director, pueden sintetizarse en una: si el rito constituye una especie de garantía vital para cada individuo, la incertidumbre procede del marasmo de ritos enfrentados y contradictorios.

2.2. El mundo grecolatino en el cine de Ripstein

El carácter eminentemente unitario de la poética de Ripstein es perceptible en cada una de su ya larga treintena de películas, si bien es cierto que, de distinguirse etapas, dicha poética incluso se ha visto reafirmada y precisada desde 1985, con los guiones de Paz Alicia Garcíadiego (Ciudad de México, 1949). Así, ya su primera película fue definida como un «western» a la manera de Sófocles³⁷; es decir, con una impronta grecolatina, que es la que, al cabo, nos ha llevado a *Así es la vida*.

Sin haber realizado por nuestra parte un recorrido exhaustivo sobre las referencias, alusiones o citas al mundo grecolatino en la filmografía del director –mundo que, indudablemente, éste conoce–, sí cabe señalar que éstas no son uniformes, como sintomáticamente revelan tratamientos como los siguientes: en *El imperio de la fortuna* (1986), son acariciadas estatuas de dioses clásicos, indicio de que en la poética de Ripstein existe un subliminal propósito pigmaliónico³⁸; se nombra al autor latino Terencio en *La mujer del puerto* (1991), a propósito de la utilidad social de las prostitutas³⁹; o, en fin, existe una irónica

³⁵ Como es suficiente muestra una película como *La mujer del puerto* (1991), en la que, en la línea de *Rashomon* (1950, de Akira Kurosawa), la única verdad es que no es posible saber acerca de un suceso nada más que sus consecuencias. Vid. también P. A. PARANAGUÁ, *op. cit.* [p. 208; nota 33.].

³⁶ *El Santo Oficio* (1973) ofrece, como, en realidad, toda la filmografía de Ripstein, múltiples lecturas; entre éstas destaca cómo los rituales aparecen enfrentados a propósito de la figura del «converso», incluso en el caso del «converso» que, clérigo, desconoce los orígenes religiosos de su familia ni que él mismo haya sido utilizado para, desde una ignorancia edípica, encubrir la auténtica religión de sus padres. El final de la película constituye también un síntoma, cuando la misma procesión que conduce a los judíos a la hoguera es trasunto invertido de las procesiones de Semana Santa. La influencia de Goya sobre el ajusticiamiento final es evidente, con todo lo que ello supone a la hora de hacer una lectura profunda de éste.

³⁷ Se trata de *Tiempo de morir* (1965); el guión es de G. García Márquez; vid. S. CATO, «art. cit.» [p. 49]. A este mismo respecto, de forma un tanto tópica, «sofocliana» también es calificada *La reina de la noche* (1994) por T. PÉREZ TURRENT, «art. cit.» [p. 19].

³⁸ Que, en efecto, lo emparenta con Buñuel, sobre todo cuando se fracasa a la hora de modelar al «otro». El tema está presente, entre otros, en el filme *Mentiras piadosas* (1988). Vid. P. A. PARANAGUÁ, *op. cit.* [p. 284.].

³⁹ Uno de los personajes de la película es conocido con el *nomen parlans* de «el Eneas». También se hace una cita en latín, «*semen retentum venenum est*», ya recogida en Buñuel, cf. *Belle de Jour* (1967), de Luis Buñuel. Cf. también T. PÉREZ TURRENT, «art. cit.».

referencia al género del péplum o película «de romanos» en *El Evangelio de las maravillas* (1998)⁴⁰.

Sin embargo, a pesar de tal disparidad, la propuesta de *Así es la vida* se puede leer en clave de desembocadura natural de películas precedentes, donde se apunta un tratamiento «tópico», en el sentido definido en el presente artículo, de la figura de Medea. Así, sucede con *La tía Alejandra* (1979), y se reafirma con *Mentiras piadosas* (1988) y, sobre todo, se descubre en *Profundo carmesí* (1996), donde incluso el varón protagonista se llama Nicolás, como en *Así es la vida*. En todos estos filmes se da la suma de infanticidio –o abandono de hijos–, celos y venganza que, como tal suma y apriorísticamente, identifica desde la tradición clásica la figura de Medea en su relación con Jasón. Sin embargo, frente a la concepción «tópica» desde la pervivencia de lo grecolatino, en *Así es la vida* la figura de Medea es, según hemos expuesto ya, «específica».

3. MEDEA EN SÉNECA Y EN RIPSTEIN Y GARCÍADIEGO

3.1. Medea en Eurípides

Aunque la versión de *Medea* de Séneca sigue la trama «euripídea» –hasta el punto de mantener innovaciones del trágico griego, como expandir los crímenes de la protagonista a las figuras de su rival femenino (Creúsa) y al padre de ésta (Creonte), además de a sus hijos–, el planteamiento de fondo es distinto. Obviamente, no es posible en el presente estudio abordar en profundidad lo que significa Séneca frente a Eurípides y Eurípides en la tríada de trágicos griegos de época clásica.

De cualquier forma, si se considera, de manera inevitablemente esquemática, que la poética de Esquilo responde a la idea de enfrentar cara a cara a dioses y hombres, que se retan, aunque el perjudicado sea el mortal; que la poética de Sófocles muestra a los hombres supeditados a la voluntad divina, lo cual lleva a situaciones azarosas y explica los desastres en que se ven envueltos unos humanos que pueden llegar a ser tratados como marionetas; y que, en fin, el tratamiento de Eurípides se basa en constatar hacia dónde conduce el mundo de los seres humanos en ausencia de dioses; en este contexto, la figura de Medea sería un ejemplo ilustrativo de unos crímenes fruto de un defecto natural, consustancial, del mortal, que no padece el ser divino. Y si además de mortal se es mujer, ello constituye dentro de la percepción de Eurípides una pauta de la misoginia reconocida tradicionalmente en el dramaturgo, aunque se trate de un lugar común que debe revisarse⁴¹.

⁴⁰ Película en la que también se juega a considerar como si de una expresión litúrgica en latín se tratara la palabra «dominó»; la ambigua presencia del juego es, de nuevo, como en la nota precedente, de índole buñueliana.

⁴¹ Cf. A. POWELL (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, London/New York, 1990.

En definitiva y en líneas demasiado generales, la historia de Medea aparece en Eurípides como un aviso hiperbólico en torno a la irracionalidad de la mujer y de sus actos, con consecuencias nefastas para el orden político o público (muertes de Creonte y Creúsa) y el privado o familiar (muertes de los hijos)⁴². De hecho, la tragedia es, en parte, más la de Jasón, a pesar de su ausencia, que la de la propia Medea, siendo el varón quien, al cabo, ni siquiera tiene posibilidad de enterrar a sus hijos.

3.2. El planteamiento de Séneca

El planteamiento de Séneca no coincide con el de Eurípides. En el autor latino existe un tratamiento dialéctico en torno a la soledad que afecta al personaje, enredado, según hemos apuntado, en un «laberinto de soledades». La síntesis, argumentada entre dos polos, no es otra que la necesidad de matar a los propios hijos, como única forma de volver a un estado previo, de retorno al hogar paterno y a la virginidad, lugares donde no se manifestaba el polo negativo o antitético del juego dialéctico⁴³.

En la obra de Séneca cada personaje aparece una única vez frente a la protagonista (excepción hecha, obvio es decirlo, del coro, cuya función es, precisamente, ser omnipresente), planteando una opción alternativa, a la que se opone la de Medea⁴⁴.

De alguna manera es como si el personaje de Medea quisiera encontrar otra respuesta, otra solución, y todo le conduce a reafirmar su decisión, a considerar la inevitabilidad de matar a sus propios hijos. El problema radica en que se trata de una falsa respuesta racional; es decir, que el razonamiento dialéctico o su aporía nunca debería concluir en un final como el que adopta Medea. Éste es el problema de fondo en Séneca, un filósofo que escribe tragedias precisamente para intentar llegar donde no llega ni puede ni debe llegar el razonamiento⁴⁵;

⁴² Dado que parte importante del presente estudio se basa en la comparación de las estructuras de las obras de Séneca y Ripstein y Garcíadiego, no estaría de más fijar también la atención en la disposición que organiza el texto de Eurípides; sin embargo, ello supondría exceder los límites de nuestro análisis. Baste con señalar, como diferencia, la aparición relevante de un «pedagogo» que actúa, de alguna manera, como portavoz de los hijos, siendo una figura que no existe en Séneca ni en *Así es la vida*. Se trata de algo importante por cuanto al final de la obra Jasón reclama los cadáveres de los niños que Medea se lleva a los cielos.

⁴³ O retórico. Cf. G. G. BIONDI, *Il Nefas Argonautico: Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Bologna, 1984.

⁴⁴ *Vid. infra*.

⁴⁵ Un aserto como éste nos evita consideraciones más pormenorizadas sobre la filosofía de Séneca, de carácter estoico y con una importante influencia sobre la cultura cristiana (*vid. nota supra*). También en notas anteriores se han ofrecido entradas bibliográficas suficientes para cualquier adentramiento en profundidad en la filosofía del autor latino. Por lo demás, resultaría en exceso discutible y complejo debatir sobre si el cine de Ripstein resulta o no estoico (en el sentido de adscribible al «estoicismo»). Se han hecho aproximaciones filosóficas a determinadas películas, si bien, que sepamos, no a Ripstein, difícil de adscribir. *Vid.* al respecto de cine y filosofía, en español, entre otros, JULIO CABRERA, *Cine, 100 años de Filosofía: Introducción a la filosofía a través del análisis de films*, Barcelona, 1999.

para jamás intentar responder, pues ello daría al hecho carta de naturaleza racional. Pero el hecho está ahí, en que una mujer mate a sus hijos.

La contradicción está en escribir sobre ello. En indagar al respecto. Tal es precisamente el sino del personaje: que alguien le diga por qué no debe matar a sus hijos. Es más, una vez consumada la actuación, es dicho haber llegado más allá del razonamiento, donde la razón no llega o no tiene cabida, lo que explica la «apoteosis», *etymologico sensu*, del personaje: Medea sube a los cielos, en un más allá místico e incomprensible; en un más allá propio, en apariencia, de la locura; en realidad, un lugar indescriptible e indefinible.

3.3. La propuesta de Ripstein y Garcíadiego

La propuesta de Ripstein y Garcíadiego se corresponde con la lectura del autor latino⁴⁶. No es sólo una declaración de intenciones, sino que es lo que inicialmente se infiere del tratamiento de la muerte de los dos niños: la primera víctima es asesinada a escondidas, velando la acción con la puerta del cuarto de baño⁴⁷; el segundo hijo muere de cara al espectador, al final de las escaleras del patio de vecinos; tratándose, en fin, de unas tablas casi teatrales⁴⁸.

Pero es que incluso se llega a corregir la influencia de Eurípides sobre Séneca, haciendo más senequiana si cabe la Medea latina. Así lo corrobora un elemento importante, clave en nuestras reflexiones: las muertes de La Marrana/Creonte y Raquel/Creúsa son tratadas como meras hipótesis, extrañas a la leyenda originaria, como alternativas de la venganza que cavila Julia/Medea, la protagonista. La televisión funciona como un mensajero irreal de lo que está sucediendo, contribuyendo a la confusión mental de un personaje que escapará en la pantalla de un televisor. De esta manera, la reflexión sobre la virtualidad de un hecho como que una madre mate a sus hijos se convierte en elemento clave, que gira en torno a lo que representa la televisión.

Así es la vida resulta, de acuerdo con lo dicho, una película bastante más elaborada que el mero establecimiento de correspondencias de la trama mitológica trasladada a una casa de vecinos de Méjico, para lo que hubiera resultado indiferente que se tratara de Séneca o de Eurípides. Todo lo contrario, la reflexión de fondo que se propone exige que se trate de Séneca, y no del trágico griego.

⁴⁶ No cabe, en nuestra opinión, una lectura misógina, salvo en el masoquismo desde el que las mujeres lamentan su condición, tema omnipresente del filme; *vid.* PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [*pas-sim.*], y, en general, característico, junto al de la maternidad, del cine de Ripstein, sobre todo a partir de su colaboración con Garcíadiego; *vid.* P. A. PARANAGUÁ, *op. cit.* [p. 256.].

⁴⁷ Ya en *Profundo carmesí* (1996), la niña, hija de la última viuda de la historia, es ahogada en una bañera. También resulta llamativo que, a la manera de Eurípides, la mujer (aunque no sea, en realidad, madre de la niña) no quiera entregar el cuerpo de ésta para ser enterrado. En *Así es la vida* Julia deja los cadáveres atrás.

⁴⁸ En Eurípides ambos crímenes se producen fuera de escena.

Así, la transformación de la maga en curandera abortista, del rey en casero, del aventurero en boxeador en competiciones de tercera o de la nodriza en madrina no sólo constituye un cuadro exacto, posible, de traducción lograda, sino, y he ahí lo importante, es explicable dentro del cine de Ripstein.

No se puede ser exhaustivo al respecto de los caracteres presentes en las películas de Ripstein: hay caseros –o caciques, como en *El lugar sin límites* (1978)–, curanderos –en *Mentiras piadosas* (1987)–, boxeadores, marineros, perdedores en general –en *La mujer del puerto* (1991)– y, sobre todo, madrinas y madres posesivas –en *Principio y fin* (1993); y, en paralelo a éstas, padres tan connotados como el de *El castillo de la pureza* (1973)–. De *Profundo Carmesí* (1996) ya hemos destacado su carácter precursor de *Así es la vida*, incluso en un tema importante para comprender la clave de Séneca en Ripstein y Garcíadiego como es el del aborto⁴⁹.

Se trata de personajes que, de un lado, parecen un retrato sociológico y, de otro, definen la «poética» del director, en su reacción a las caracterizaciones del cine mejicano tradicional, inclinado al melodrama. Sin embargo, tampoco esta apreciación debe llevar a equívoco, pues gran parte de los casos se inspiran en textos literarios, textos de Guy de Maupassant, Juan Rulfo, José Donoso, Gabriel García Márquez, Naguib Mahfouz, etcétera. Ripstein hace suyas las historias de esos escritores en idéntica medida en la que lo hace con Séneca, y con el mismo distanciamiento e ironía respecto a sus fuentes y a los subgéneros del melodrama y la telenovela que atenazan el proceso de adaptación⁵⁰.

4. LA IMPORTANCIA DE LA ESTRUCTURA DIALÉCTICA

4.1. La disposición esquemática en Séneca y en Ripstein y Garcíadiego

La estructura de *Medea* de Séneca responde a un planteamiento dialéctico⁵¹. De ahí que sea posible, *grosso modo* salvo en lo relativo al coro y, excepcionalmente, a la figura de la «nodriza», proponer un esquema a partir de los interlocutores de la protagonista. De cualquier forma, también debe quedar precisado que la primera estructura que está en funcionamiento en la obra pertenece a la propia filosofía de Séneca, polarizada entre la reflexión y la acción; es decir, existe una primera disposición en función de cuándo Medea habla y cuándo Medea actúa. No se trata por nuestra parte de forzar unos paralelismos que están reconocidos de antemano en la declaración de que el filme está ins-

⁴⁹ Vid. *infra*.

⁵⁰ Incluso cabe otra irónica tenaza, de aire «hiperreal»: la de considerar latino a Séneca en la misma medida en que lo serían los escritores latinoamericanos, denominados «latinos» desde el ámbito estadounidense.

⁵¹ Evidentemente, existe una distribución en actos y escenas, que pasamos por alto, pues sólo afecta a la obra de teatro, sin correspondencia exacta con la distribución de secuencias en el filme.

pirado en Séneca, sino de llegar a la lectura de fondo que Ripstein y García-diego hacen del autor latino.

Así, Medea habla:

- 1.º) Medea habla consigo misma, monologando (vv. 1-55).
Interviene el coro (vv. 56-115).
- 2.º) Medea dialoga con la nodriza (vv. 116-178).
- 3.º) Medea dialoga con Creonte (vv. 179-300).
Interviene el coro (vv. 301-379).
Interviene la nodriza (vv. 380-430).
- 4.º) Medea dialoga con Jasón (vv. 431-578).
Interviene el coro (vv. 579-669).
Interviene la nodriza (vv. 670-739).
- 5.º) Medea hace los conjuros (vv. 740-849).
Interviene el coro (vv. 850-878).

Medea actúa:

- a) Diálogo entre el mensajero y el coro (muertes de Creonte y Creúsa) (vv. 879-890).
- b) Diálogo entre Medea y la nodriza (muerte del primer hijo) (vv. 891-977).
- c) Diálogo entre Medea y Jasón (muerte del segundo hijo) (vv. 978-1025).
- d) Apoteosis de Medea (vv. 1026-1027).

De acuerdo con la estructura que se propone existen diversas respuestas internas y disposiciones anulares que no vienen al caso más allá de la disposición esquemática, de un único interlocutor por intervención y sin reiteraciones de relieve.

En lo que se refiere a *Así es la vida*,

Cuando Julia habla:

- 1.º) Monólogo de Julia (en dos espacios escenográficos).
Interviene el trío de mariachis.
- 2.º) Julia dialoga con la madrina (en dos espacios).
- 3.º) Julia dialoga con Estela, joven a la que practica un aborto.
Aparte: aparición de La Marrana.
Aparte: aparición de Nicolás y Raquel, estableciendo relaciones entre su encuentro sexual y la televisión.
Interviene el trío de mariachis, fuera del televisor.
- 4.º) Julia dialoga con La Marrana (en presencia de una tercera persona).
Aparte: Recuerdos de Nicolás.
Interviene la madrina.
Interviene el coro de mariachis, de nuevo en el televisor.
Interviene la madrina.
Aparte: Recuerdos de Nicolás.

- 5.º) Julia dialoga con Nicolás.
 Interviene el coro de mariachis, fuera del televisor.
 Interviene la madrina.
 Interviene la mujer del tiempo, en el televisor.

Cuando Julia actúa:

- a) Julia contempla en la televisión las muertes hipotéticas de La Marrana y Raquel, y en la realidad los preparativos de la boda.
 1. Intervención de la nodriza.
 2. Intervención del trío de mariachis.
 3. Aparte: diálogo de La Marrana y Nicolás.
 4. Aparte: aparición del propio director reflejado.
 b) (muerte del primer hijo).
 c) (muerte del segundo hijo).
 d) apoteosis de Julia

4.2. Las oposiciones dialécticas y de personajes

Si se examinan sinópticamente ambas disposiciones, es posible considerar:

1.º) En el texto de Séneca, la primera aparición de la protagonista constituye una invocación a las divinidades por las que le juró Jasón una fidelidad que se está viendo quebrada. La primera «soledad» que afecta a Medea es, pues, de índole religiosa: el personaje se siente abandonado por los dioses y, por ello mismo, legitimado para tomar sus propias decisiones, por radicales que éstas sean.

La «soledad» a la que comienza refiriéndose Julia (tanto en el guión publicado como en el filme) es también la del olvido de las promesas hechas, de forma que es la «desmemoria» de Nicolás la que le tortura, a la vez que anuncia que el abandono le da a ella carta blanca, con una enfática reiteración en su monólogo de la expresión «¿Y yo qué?»⁵². Y es que se trata de una expresión que, en principio, supone la exigencia de una parte en un reparto; una lectura más profunda, sin embargo, desvela que su sentido es otro: el de qué actitud ha de tomar ella ante los olvidos de Nicolás, al abandonarla. De esta forma, Julia anuncia que ella está legitimada también para tomar sus propias decisiones, por irremediables que resulten.

2.º) El diálogo de Medea con la nodriza en Séneca expresa un segundo tipo de «soledad»: la soledad ante el rito. Y es que, a la vista del anuncio de una boda legal, el pasado de Medea (con un abandono de su patria jalonado de crímenes) se hace presente como caso de matrimonio impío, de costumbres bár-

⁵² Vid. PAZ ALICIA GARCÍA DIEGO, *op. cit.* [pp. 14-17.].

baras, en las que se asocian muertes y pasión amorosa⁵³. Pues bien, la marcha atrás ante el rito consiste en la inversión del proceso: la asociación de los crímenes con el abandono amoroso, o con otra pasión (en este caso de Jasón y Creúsa), que ha de pagar un tributo ritual en sangre, para en equivalencia legítimar ese acto singular y único del enlace previo de Jasón y Medea. Sólo de esta forma sería legítima la unión de Medea al margen de la sociedad, identificada ésta con el rito, y con el canto del himeneo al que con tanto énfasis se refiere el coro en sus primeras intervenciones.

En el caso de Julia, en su diálogo con la madrina Adela, la potestad del varón de abandonar a su mujer es presentada como «rito» propio del sexo masculino, al tiempo que como prebenda de éste⁵⁴. Claro que tal prebenda deja aislada a la mujer, sola ante ese «rito», del que no tiene derecho a participar pero en el que es la principal parte afectada. Que se trata de un «rito» se refuerza irónicamente en dos escenas intermedias: la del aborto y la de la virginidad. Así, el aborto de la joven Estela es, por definición, antitético del rito social del matrimonio; de ahí que sea clandestino y carente de formalidad. Por el contrario, que Raquel, prometida de Nicolás, ha de llegar virgen al matrimonio es una exigencia ritual, y, a pesar de que no sea cierto, existe un remarcado reconocimiento social y formal de dicha virginidad. En definitiva, ante el rito matrimonial (inversión del rito del abandono), la presencia de hijos no es indicio de matrimonio, mientras sí lo es la virginidad de la novia, por fingida que ésta sea⁵⁵. En este contexto, la madrina ha encontrado una dramática solución para sí misma, también al margen del rito: dado que el «rito» del abandono es potestad del varón, la forma de evitarlo es acompañarse del cadáver de un bebé muerto, de su propio hijo varón. Y es que para la madrina el abandono que el marido hace de la esposa es equivalente del que los hijos varones hacen de los padres, con una diferencia: mientras un marido puede ser sustituido por otro, no sucede lo mismo con los hijos.

3.º) Ante Creonte Medea refiere una «soledad» de carácter legal, pues se dan dos resoluciones contradictorias: el derecho, ampliamente reconocido en el mundo antiguo, al hospedaje, y la autodefensa mediante la que el rey justifica su condena al exilio. El problema es que entre el hospedaje que reclama Medea y el destierro que decreta Creonte no hay término medio; no hay síntesis posible.

La Marrana, en calidad de dueño del patio de vecinos, no renueva el alquiler de su apartamento a Julia, conculcando el derecho de ella a una vivienda. La presencia de una vieja en el dispensario para que le sane de los callos adquiere dos sentidos: remarcar la innecesaria premura de la decisión de La Marrana pero, al tiempo, justificar esa aleatoriedad en el hecho de que Julia no sea de ellos, de su barrio, sino forastera. La no renovación del alquiler tiene, empero,

⁵³ Vid. L. ABRAHAMSEN, «Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca's Medea», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62, 1999; pp. 107-121.

⁵⁴ Sintetizado magníficamente por el personaje de Nicolás al utilizar la expresión «ser un machito ca-brón»; vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 54.].

⁵⁵ La consideración ficticia de lo ritual se aprecia de manera soberbia en la boda en un cementerio que, por tratarse de «tierra sagrada», efectúan los protagonistas de *Profundo carmesí* (1996).

un tratamiento irónico cuando el mismo personaje de La Marrana pide a Julia que no le suplique pues... «son casi parientes» (al ir a casarse su hija Raquel con el anterior «marido»⁵⁶ de Julia). Es decir, la protección a la parentela frente al desahucio constituyen los dos extremos de la tensión que vive Julia desde una perspectiva legal o institucional, por *sui generis* que ésta sea.

4.º) La «soledad» que Medea expresa ante Jasón es de tipo sexual o amoroso, pues fue su pasión la que le llevó a abandonar a los suyos e irse con él. Jasón reconoce los celos de Medea, e intenta justificarse en que no se casa con Creúsa por amor, sino pensando en el futuro de sus hijos. Se trata de un argumento que se vuelve contra la propia Medea por cuanto ésta entiende que con ella no encontrarán prosperidad los hijos ni tampoco el amor de Jasón encontrará alicientes.

El carácter de abandono amoroso que, en equivalencia al de Medea, padece Julia en *Así es la vida* aparece nítidamente expresado en las escenas donde se rememora un encuentro sexual entre ambos. La disputa por los hijos también se utiliza en términos semejantes a los reconocidos en Séneca.

Se suceden, por consiguiente, hasta cuatro posiciones dialécticas, sutilmente gradadas desde la soledad religiosa a la sexual: en lo religioso (la piedad frente al albedrío), en lo ritual o social (el matrimonio frente al abandono), en lo legal o institucional (el hospedaje frente al destierro) y en lo personal o sexual (los hijos frente a la pasión). Se avanza desde los dioses y el cosmos hasta el sexo privado, para volver, al cabo, al cosmos, del que pasa a formar parte Medea con su «apoteosis». Es en este viaje de ida y vuelta donde adquieren especial fuerza expresiones de Séneca que muestran a Medea anhelando volver a ser virgen⁵⁷ cuando proyecta matar a los hijos, en dos sentidos, en el de vuelta a una situación previa, sin hijos, y en el de que sólo se muere si previamente se ha nacido, con lo que parir es, para Medea, dar muerte; mientras matar es devolver al nacimiento. De esta manera, proyecta en sus hijos un anhelo propio⁵⁸. Algo semejante le sucede a Julia.

4.3. Sentido del cambio de la escena del aborto en *Así es la vida*

El paralelismo que ofrecen las estructuras de Séneca y de Ripstein y García-diego es indicio de la lectura pormenorizada que de la *Medea* teatral se ha efectuado en el filme. Pero la coincidencia no es total, al darse una contradic-

⁵⁶ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [pp. 42 y 83.]. Se trata de un claro ejemplo de que el personaje de La Marrana reconoce la actitud de Nicolás como ritual en el abandono de Julia y legal en lo que se refiere a su hija. Sin embargo, el rito exige una cuasi-legalidad previa; de ahí que el casero venga a llamar a Nicolás «cuasi-marido» de Julia.

⁵⁷ Sen. *Med.* v. 984.

⁵⁸ Cf. M. VISSER, «Medea: Daughter, Sister, Wife and Mother. Natal Family versus Conjugal Family in Greek and Roman Myths about Women», M. Cropp, E. Fantham & S. E. Scully (edd.), *Greek Tragedy and its Legacy*, Calgary 1986; pp. 149-165. D. OGDEN, *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*, Oxford 1997.

ción aparente, referida al punto 3.º del esquema de *Así es la vida*, en el que el interlocutor de la protagonista no coincide exactamente con el que propone el paralelismo con Séneca. Es decir, la secuencia básica de «Medea-nodrizza-Creonte-Jasón» y «Julia-madrina-La Marrana-Nicolás» respectivamente queda rota con la intercalación de escena en la que la joven Estela se va a someter a un aborto. Esta ruptura rompe también la disposición temática de «abandono religioso-marginación institucional-soledad sexual», salvo que quede fundido, según nos hemos visto obligados a hacer, el «rito» dentro del marco social o institucional. Lo llamativo del caso se produce en la lectura del guión publicado, en el que Paz Alicia Garcíadiego coloca la escena de Estela al final de las interlocuciones de Julia, es decir, inmediatamente antes de «actuar»⁵⁹, respetando por completo la disposición senequiana.

Cabe preguntarse cuál es el sentido de este cambio. De mantenerse la propuesta originaria, la de Paz Alicia Garcíadiego, los términos con que se define el aborto, «amor de madre, amor del bueno»⁶⁰, permite considerar, de acuerdo con nuestras reflexiones precedentes, la existencia o no de futuro para los hijos, camuflado dicho futuro en el abandono sexual. Es el abandono del varón el que invita a las mujeres, por aislado y a escondidas, a abortar, como expresión de amor hacia unos hijos para los que no hay futuro una vez que no lo hay para la madre abandonada. Y es que un hijo muerto, según había expresado previamente la historia de la madrina, jamás abandonará a la madre⁶¹. Con el aborto de Estela antes de la actuación de Julia se anticiparían los infanticidios de sus propios hijos por una razón de claro carácter sentimental.

Por su parte, el director, al anticipar la escena, sitúa ésta en un debate diferente al de la soledad sentimental. La «soledad ritual» de Julia se produce en paralelo a cuando Séneca considera la fusión de rito y de legalidad, cosa no vigente en el presente, cuando rito y ley han separado sus caminos⁶²; de ahí el desgajamiento de la escena de La Marrana en calidad de Creonte. O sea, el cambio de la escena del aborto pone más de manifiesto la profunda lectura que hace Séneca del mito de Medea: un drama de civilización. Y es que la heroína, en su búsqueda de motivos para no asesinar a sus hijos, descubre que éstos son el impedimento de su integración, pues han nacido al margen de toda ley⁶³. En este contexto surge la cuestión acerca de si los hijos son vícti-

⁵⁹ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [pp. 69-72.].

⁶⁰ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 70.].

⁶¹ Un estudioso tan relevante como J. P. Vernant considera el homicidio de Medea como un anhelo de conferir inmortalidad a sus hijos. Ello se produce en Eurípides; de ahí la importancia de llevarse los cadáveres; o, en relación con algo ya señalado en nuestras reflexiones, la importancia de que, muriendo de la forma en que lo hacen, a manos de su madre, también se convierten en seres inolvidables. Vid. J. P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid, 2002 [*passim*].

⁶² Vid., por ejemplo, J. P. VERNANT, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, 1994 (reed.).

⁶³ Incluso Nicolás dice de sus hijos que son «mi ley». Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 53.]. Por consiguiente, es el varón el que otorga la ley, en forma de reconocer a los hijos, darles legitimidad.

mas o verdugos⁶⁴. Y es que el rito, confundido con la ley, exige su sangre para castigar a la madre. De esta misma forma, en la versión fílmica, Estela puede igualmente ser considerada buena madre cuando aborta, por haber engendrado fuera del matrimonio. La vuelta a la civilización exige, de acuerdo con este criterio, dicha sangre.

En definitiva, la muerte de los hijos pasa a ser parte del rito para «desunir las sangres»⁶⁵ de Julia y Nicolás. No en vano una de las características del cine de Ripstein gira en torno a los ritos⁶⁶. En *Así es la vida* la desunión se logra cuando Julia pasa a los hechos. El resultado es un «remedo» de legalidad matrimonial, dado que ella, ahora sí, pasa a formar parte inseparable de Nicolás, de su recuerdo al menos, pues no podrá ser olvidada tras el acto cometido.

Es posible comprobar cómo se da una sutil diferencia entre este anhelo de Julia y el final que se puede leer en Séneca. Y es que, mientras Jasón pide a Medea ser él la víctima propiciatoria –en el lugar de los hijos, por los que se estaría sacrificando incluso al obligarse a sí mismo a contraer un nuevo matrimonio⁶⁷–, Nicolás insiste de continuo en el tiempo y el olvido para justificar que deje a Julia; el juego del tiempo que pasó se volverá, sin embargo, perennidad, contra lo que había previsto el varón. Y la perennidad es, precisamente, uno de los rasgos apriorísticos que definen el rito del matrimonio. En el caso de Jasón, cuando rito y ley aún no iban por separado, éste no encuentra otra salida que ofrecerse en inmolación. En el de Nicolás, la única salida es la de argumentar su desmemoria (suma de tiempo y olvido) sentimental.

4.4. La trascendencia del medio televisivo

Séneca reflexiona sobre el teatro al indagar donde la filosofía no llega. La añeja discusión sobre si su obra es o no es representable (o sea, está destinada a ser pronunciada, en forma de diálogo, o es posible su representación escenográfica) en realidad alberga una cuestión distinta, en torno a la expresión de lo inconcebible. Si su teatro no fuera dramáticamente representable, la victoria de la palabra habría convertido en inútil su esfuerzo por utilizar la tragedia don-

⁶⁴ En dos sentidos: los hijos son los verdugos de Creonte y Creúsa porque son ellos los que portan los regalos envenenados con los que morirán, los intermediarios utilizados por la justiciera Medea (Sen. *Med.* v. 575). De igual forma, ellos son intermediarios en el dolor que busca provocar Medea en Jasón al matarlos (Sen. *Med.* v. 925). De esta manera, en tanto Medea dicta sentencia (las muertes de Creonte y Creúsa y el sufrimiento de Jasón), son sus propios hijos los que la ejecutan, sea involuntariamente o como víctimas; en otras palabras, en tanto Medea se limita a proponer una ley, son los hijos los que la ponen ritualmente en práctica (mediante el regalo envenenado y mediante su propia sangre). En fin, al otorgar una ley, Medea, según hemos señalado antes, se estaría comportando como un varón.

⁶⁵ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 90.].

⁶⁶ Frente a la lectura de S. CATO, «art. cit.» [pp. 62-64], no se debe confundir, en nuestra opinión, la reflexión sobre los ritos con una supuesta misoginia del director, que podría ser también, paradójicamente, la de la guionista. Lo mismo cabe decir en relación con el tema del odio a la figura materna.

⁶⁷ Tema llamativamente presente en *Mentiras piadosas* (1988).

de la filosofía no le ofrecía respuesta. En este contexto, el peso de la *Medea* de Eurípides también juega un papel⁶⁸. Y es que, en principio, agotada la versión griega, ésta se limita a ser palabras cuya presentación es insuficiente hasta el punto de exigir una «re-presentación». Esta repetición existe también en el personaje de Julia, que no es que siga los pasos de un modelo preexistente, sino que es ella misma Medea, su imagen. La derrota de la palabra desde Eurípides hasta Ripstein y Garcíadiego es un elemento necesario para la comprensión del filme y de la relectura que en éste se hace de Séneca.

Se trata de una victoria de la imagen: el hijo asesinado cara al público y la «apoteosis *ex machina*» de la heroína dejando atrás los cadáveres así lo corroboran. Sin embargo, no deja de haber palabras en el teatro. Se trata de la contradicción básica del mismo personaje, de Medea: buscar argumentos donde hay hechos (el exilio, el abandono, la pérdida de los hijos). Curiosamente, la victoria de la imagen/acción parece haber triunfado en el presente; eso sí, connotada por la existencia de la televisión. De aquí parte la propuesta de Ripstein y Garcíadiego⁶⁹. De esta forma, Medea en Séneca utiliza la palabra como hipótesis, incrédula ante lo que le está sucediendo; en Ripstein y Garcíadiego la hipótesis descansa en la imagen, que no ofrece argumentos, o si los ofrece éstos se vuelven paródicos, como es muestra una figura secundaria del filme: la de «la mujer del tiempo».

La televisión constituye uno de los elementos omnipresentes en *Así es la vida*⁷⁰. Así, —el coro, encarnado por un grupo de mariachis⁷¹, sale del televisor para acompañar a Julia en su cotidianidad⁷²; —los recuerdos amorosos de Julia

⁶⁸ En realidad, no sólo la *Medea* de Eurípides, sino todas las Medeas anteriores a la de Séneca, la cual parece cerrar un ciclo. Cf. A. ARCELLASCHI, *Médée dans le Théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma, 1990.

⁶⁹ Estas reflexiones poseen mayores consecuencias puestas en relación con el carácter de «remakes» (es decir, de nuevas versiones) que poseen algunas de las películas de Ripstein, sobre todo a partir de su colaboración con Garcíadiego. De hecho, si, en clave cinematográfica, *Medea* de Séneca podría ser considerada como un «remake» de *Medea* de Eurípides, en Ripstein son «remakes», ciertamente poco fieles: *El imperio de la fortuna* (1985), *La mujer del puerto* (1991) y *Profundo carmesí* (1996). Vid. P. A. PARANAGUÁ, *op. cit.* [pp. 179-ss.]. Paranaquí denomina, de forma certera, las fuentes de los «remakes» como «pretextos».

⁷⁰ Además de estar rodado el filme en soporte digital, hecho presentado como clave para la renovación del cine en nuestros días, y del que Ripstein parece haberse convertido en adalid y maestro. Vid. A. RIPSTEIN, «Reflexiones», en PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 9.]. Por lo demás, la visión de Ripstein en torno al medio televisivo ya está presente, de forma paralela a la de *Así es la vida*, en sus primeras producciones, caso del documental *Q. R. R.* (1970); vid. a este respecto, P. A. PARANAGUÁ, *op. cit.* [p. 75.].

⁷¹ Las letras de los boleros podrían ser analizadas por aislado desde idénticas posiciones metodológicas a como estamos haciendo sobre el conjunto del filme, y con conclusiones paralelas. La presencia de un «coro» es una marca de «hiperrealidad» irónica en el cine, según se refleja, en algunas películas actuales y como algo analizable desde la «tradicción clásica», en, por ejemplo, *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995), de Woody Allen; cf. M. WINKLER, *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York/Oxford, 2001.

⁷² Se trata de una cotidianidad que no deja de ser «hiperreal»; y es que, de forma irónica y conforme a lo señalado en la nota precedente, la letra del bolero que escribe Garcíadiego habla de la Arcadia, precisamente una región del mundo griego, como la Cólquide de donde procede Medea, y no Julia —también es cierto que cualquier mención a la Arcadia no es «específica», sino «tópica»—; vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 47.].

son una grabación de vídeo, que también ve la madrina; –no se sabe quién pone en marcha el vídeo sexual de Raquel y Nicolás en el presente, donde acto e imagen parecen ser lo mismo y si es que alguien enciende el aparato; –el mismo director y su cámara se cuelan en el espejo de la novia el día de la boda; –las muertes de La Marrana y su hija son, en realidad, rememoración de un suceso antiguo, un incendio emitido por el televisor, y que Julia padece como espejismo al ver una apariencia de su venganza cumplida en el presente; –el cariño pasado o su pago se valora en un aparato en color, y no en un cacharro en blanco y negro, ejemplo de poco amor; etcétera.

En este contexto se entiende también el cierre del filme, el taxi que, después de cometer el parricidio, toma Julia se pierde en un televisor; es decir, termina siendo solamente una imagen televisiva. Tal es el campo de batalla de Ripstein y Garcíadiego: una reflexión sobre la televisión, dado que ésta define en nuestros días el rito y la civilización, la verdad o su suposición o sucedáneo.

Aunque sin recurrir a la nomenclatura sobre lo «metatelevisivo», dado que ello no sería aplicable a Séneca, sí cabría, sin embargo, considerar como aserto equivalente al expresado sobre el dramaturgo latino que «donde no llega la razón llega la televisión». Así, las mujeres en televisión no son del todo mujeres, salvo que se muestre que «tienen uno de esos días», o sea, su ciclo menstrual, metaforizado, a su vez, en las variaciones climatológicas que parece condenada a repetir la «mujer del tiempo» en la pequeña pantalla. Incluso en el guión publicado se recoge una escena eliminada del filme⁷³, en la que una serie de doctores, en calidad de dioses lejanos y ausentes, debaten la crisis de las emociones que provocan los cambios hormonales en las mujeres.

Y es que, en principio, se entiende que desde una perspectiva varonil la razón está ausente en las emociones apriorísticamente femeninas. En realidad, no desde una perspectiva de género, sino desde la posibilidad de expresarlo. Así, en una pantalla no hay razón para mostrar las emociones de una mujer llamada Julia que asesina por despecho amoroso a sus hijos. Pero ello es solamente una hipótesis; por eso Julia escapa como lo hace; por eso contempla el espectador su huida donde la contempla. No es que no exista razón; es que ni palabras ni imágenes sirven para comprender a Julia/Medea y su «laberinto de la soledad». Cualquier esfuerzo en hacerlo queda en estéril hipótesis televisiva, inclusive la que encarna la propia película *Así es la vida*, cuyo título resulta desde esta perspectiva irónico, al expresar una confusión entre realidad y ficción en el mismo sentido que lo hacen los boleros, los dramones y las telenovelas; al explicar y explicitar, en suma.

5. CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes se ha argumentado desde la dialéctica sobre la soledad, desde la caracterización a partir del rito, desde la imposibilidad de saber

⁷³ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 67.].

la verdad en medios como el televisivo, el teatral o el fílmico, etcétera, la «especificidad» de la *Medea* senequiana patente en *Así es la vida*. Sin embargo, si la película de Ripstein y Garcíadiego es importante no se debe a que se descubra tal «especificidad», sino que ha de serlo *per se*. La aproximación desde la perspectiva de la «tradición clásica», entre otras corrientes de análisis, debe ser necesariamente secundaria a la valoración cinematográfica, a pesar de que nuestro enfoque haya sido predominantemente textual.

5.1. La concepción de la tragedia en Ripstein y Dreyer

Así, al margen de la presencia de la mitología clásica en el cine latinoamericano, se descubren en el filme, entre otras, dos claves interpretativas. En primer lugar, la trascendencia de la palabra en el tándem palabra/hechos o texto/imagen permite reflexionar, según hemos anticipado en nuestra introducción, sobre la interpretación que Ripstein hace de un director tan importante como Carl Theodor Dreyer, precisamente el inspirador de la adaptación de Eurípides hecha por Lars Von Trier para televisión.

En efecto, Dreyer ofrece en *La Palabra* (*Ordet*, 1955)⁷⁴ una tragedia en potencia que no se consume e incluso vuelve hacia atrás el tiempo (con la resurrección de una mujer fallecida) por dos motivos: porque existen las tragedias shakespirianas y porque existen los milagros, si no en la realidad, sí en los textos. El peso de la palabra es tal que condiciona cualquier aspecto de la vida humana, incluyendo la muerte, a la que se vence, abriendo la posibilidad de reflexión y libertad en los seres humanos⁷⁵. En lo que se refiere a *Así es la vida*, el peso de la palabra no sirve de aviso, sino que condena al ser humano no sólo a no comprender unos hechos, sino a repetirlos, a ritualizarlos⁷⁶.

De esta manera, es como si Julia se viera obligada a matar a sus hijos precisamente porque existe la historia de Medea en Séneca; como si la incomprensión fuera lo que obligó a Séneca a repetir el drama sobre el que ya había escrito Eurípides. En otras palabras, si, por un lado, de acuerdo con Dreyer, es posible conjurar la muerte de los hijos por el precedente que existe, por otro, de producirse tal conjura, no habría historia que contar, no habría existencia, ni su representación teatral o televisiva. Pero ¿hacia dónde conduce la reflexión de Ripstein en torno al rito televisivo (teniendo en cuenta que también constituye un rito teatral la propuesta de Séneca de que el segundo hijo sea asesinado de cara al público)?

⁷⁴ Podría utilizarse cualquier título de la compacta filmografía de Dreyer, pero *La Palabra* constituye el filme más claro al respecto.

⁷⁵ De forma llamativa, es posible apreciar en Ripstein un milagro de tono dreyeriano, de juego con el tiempo, como sucede en *La mujer del puerto* (1991).

⁷⁶ Ya hemos destacado en bastantes ocasiones la importancia del rito en Ripstein. No sólo a este respecto, sino de forma más amplia es apreciable cómo sobre *El Santo Oficio* (1973) influye el filme de Dreyer *Dies Irae* (*Vredens Dag*, 1943); también en lo que se refiere al enfrentamiento entre ritos y a la tiranía del rito.

5.1. La concepción de la memoria en Ripstein y Tarkovski

Responder a esta cuestión constituye la segunda clave hermenéutica del filme, referida ahora no al peso de la palabra, sino al de la «memoria», que se le asocia y no sólo por constituir éste el tema de la imprecación final de Julia: «Te me volví inolvidable»⁷⁷. A este respecto, *Así es la vida* posee también un lado diletante y enigmático, que ni siquiera se encuentra en el guión de Garcíadiego. Consiste, solamente, en una serie de imágenes intercaladas en torno a un furgón de chapa reflectante, de noche, por unas autopistas casi fosforescentes, dado que aparecen pobladas de las luces difusas de los vehículos que circulan alrededor. Se trata de las imágenes que abren y cierran el filme, tratándose del vehículo tras el que, como una declaración de intenciones, se sitúa el taxi en el que parte Julia tras matar a sus hijos.

El sentido de estas escenas se puede interpretar perfecta y coherentemente a partir de la clave senequiana: se trata de la «apoteosis» de Julia, sin los cadáveres de sus hijos⁷⁸, de su ascensión al firmamento estrellado. Se trata de una subida a los cielos anunciada desde el principio y que, a partir de las intercalaciones a lo largo de la película, constituye una de las claves del filme: la historia de una mujer cuya locura la convierte en un ser más allá de lo humano, perennemente a la vista y sin olvido posible.

Ahora bien, ¿cómo entender que un trayecto nocturno a través de unas autopistas posee el sentido de ascensión? ¿en qué consiste estar más allá de lo humano? La declaración de intenciones que mencionábamos no se refiere por parte de Ripstein únicamente a Séneca, sino a *Solaris* (*Solyaris*, 1972), filme del director ruso Andrei Tarkovski⁷⁹ basado en una novela de Stanislaw Lem. En efecto, de forma semejante a la descrita, en la película de Tarkovski el viaje estelar hacia el planeta Solaris se hace en coche a través de las autopistas que rodean la ciudad de Moscú⁸⁰. Se trata de un extraño planeta, compuesto de un magma que hace físicos los pensamientos, los recuerdos, los anhelos. Los hombres que han estado en él vuelven a la Tierra distintos, pues el magma les ha provocado la locura de volver a un pasado imposible, más allá de lo humano, cargando el peso de una memoria en perenne presente, o sea, de un recuerdo que resucita su objeto de continuo.

Semejante es el contexto de la confusión de Julia cuando ve en un televisor un incendio antiguo, que ella traslada virtualmente a las llamas que habrían matado a La Marrana y a su hija Raquel, confundiendo al espectador de la película. Ella misma, tras matar a sus hijos, sólo puede ser vista en un televisor por

⁷⁷ Vid. PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 90.].

⁷⁸ En Eurípides Medea sí se lleva consigo los cadáveres; no en Séneca, ni en Ripstein y Garcíadiego.

⁷⁹ Sobre este director, *vid.*, en español, por ejemplo, VV. AA., *Acerca de Andrei Tarkovski*, Madrid, 2001.

⁸⁰ Es curioso cómo en un filme de evidente inspiración en Tarkovski, como es *Sunchaser* (*The Sunchaser*, 1996), de Michael Cimino, se reitera este motivo para mostrar el comienzo del viaje iniciático de sus protagonistas.

parte del espectador. Ser un personaje de televisor es estar más allá de lo humano, expuesto a la vista en el firmamento catódico, convertida ya Julia en la Medea que, en realidad, siempre fue. De hecho, la imagen televisiva y cinematográfica recrea en un presente continuo, epifánicamente, un pasado que no pasa, indiferente siquiera a que hubiera o no existido.

Lo llamativo del caso es que el icono de la furgoneta ya estaba en *El lugar sin límites* (1978), del mismo Ripstein, en forma de camioneta de color rojo⁸¹. La lectura de la memoria posee, consiguientemente, un sentido más amplio, relativo no sólo a la entrada en escena de un elemento extraño, amenazante, como un ángel mecánico, sino a algo interior, relativo a la propia filmografía del director mejicano, a sus películas previas. Lo mismo sucede con el juego circular de *El Evangelio de la maravillas* (1998), que anticipa el final cíclico y en la pantalla del televisor de *Así es la vida*. De alguna forma, en fin, el cine es para Ripstein una memoria sin tiempo, a la que se puede volver y que puede volver.

Medea de Séneca se puede leer como un debate filosófico retóricamente organizado y de continuo vigente en la realidad humana. Así, la diversidad de sus temas, la crudeza con la que aparecen expuestos, la gradación de los sentimientos que se expresan, etcétera, se convierten en una experiencia para cualquier lector o espectador, sin que éste tenga por qué conocer la inspiración de Séneca en Eurípides, la poética teatral del autor, o, en fin, la expresividad del texto en latín.

La Medea que proponen Ripstein y Garcíadiego actualiza en todos sus términos el debate senequiano, aportando claves contemporáneas, relativas a la separación de rito y ley, al medio televisivo como detentador de la realidad, etcétera. Pero, sobre todo, director y guionista logran hacer una lectura muy profunda de Séneca; realmente sorprendente. De acuerdo con ésta, Medea es un magma de la memoria fuera del tiempo (no es Cronos devorando a sus hijos, por proponer otro infanticidio mitológico); y Medea resulta vencedora en su envite. Su victoria, sin embargo, sólo se ejerce sobre la memoria de lo ficticio; es decir, al igual que lo hace el cine, también un magma de la memoria. Julia es, definitivamente, un personaje «hiperreal». Y lo que hacen Ripstein y Garcíadiego es ofrecer una lección magistral sobre Séneca.

fjtovar@unex.es

⁸¹ A lo sumo, el único paralelismo que se ofrece en el guión es la presencia de un furgón policial; *vid.* PAZ ALICIA GARCÍADIEGO, *op. cit.* [p. 30].