

## **Así es la Vida: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia Simbólica y Estereotipos de Género en el Cine**

*“Así es la Vida”: the Medea by Arturo Ripstein.  
Symbolic Violence and Gender Stereotypes in Film*

**Iratxe Fresneda**

Universidad del País Vasco  
iratxe.fresneda@gmail.com

### **Resumen**

El presente artículo analiza el modo en el que el director mexicano Arturo Ripstein recrea para el cine el estereotipo de Medea. Mediante el análisis filmico de la película “Así es la vida” y apoyándose en los estudios culturales, el texto se interroga acerca de la importancia y el poder potencial del cine a la hora recuperar el antiguo mito y demostrar su vigencia. El análisis amplía horizontes para la comprensión de los mecanismos que articulan el entramado de significados de la película, donde Ripstein aporta una nueva visión del viejo arquetipo de Medea acercándolo a los formatos procedentes de la cultura popular televisiva. Medea se vislumbra en este análisis como *la guerrera* contra la violencia simbólica.

### **Palabras clave**

Medea, análisis filmico, cine, estudios de género.

### **Abstract**

This paper explores the way that Arturo Ripstein's film recreates the stereotype of Medea. Using film analysis and based on cultural studies the article asks about the importance and potential power of cinema to recover the ancient myth and show their effects. The analysis expands horizons for the understanding of the mechanisms that link the network of meanings of the film, where the author offers a new vision of Medea's archetype bringing it closer from television formats and popular culture. Medea became in this film the *warrior* against the symbolic violence.

### **Keywords**

Medea; film analysis; cinema; gender studies.

## Mitos, Cine y Experiencia Cotidiana

Un mito (del griego μῦθος, *mythos*, “cuento”) es un relato protagonizado por personajes sobrenaturales (dioses, semidioses, monstruos) o personajes extraordinarios (héroes) que cuentan sucesos maravillosos. Mircea Eliade, uno de los máximos representantes del Círculo Eranos, define así la idea del mito:

El mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. (Eliade, 1973, pp. 18-20).

Desde los postulados del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1997) nos habla del mito como de una creación inherente a toda la humanidad, diferenciándose en el tiempo y el espacio mediante las variantes de los atributos y papeles que juegan los personajes que los protagonizan. Lévi-Strauss aplica la clasificación y las oposiciones binarias a los mitos (y a los cuentos populares tradicionales), sustentados en función de las estructuras elementales llamadas “mitemas”. Los estructuralistas defienden, además, que el pensamiento humano interactúa con la realidad exterior y que los mitos hablan precisamente de la realidad desde la que son creados y transmitidos. Esa interacción es, precisamente, lo que proporciona sentido e importancia a los mitos que, a su vez, participan de la visión del mundo que generan los seres humanos.

Hablar del mito en términos generales es relacionarlo con la idea de la fábula, del relato de ficción. El mito es en origen un relato oral, cuyos detalles varían a medida que es transmitido de generación en generación, dando lugar a diferentes versiones. En las sociedades que conocen la escritura, el mito ha sido objeto de reelaboración literaria y, por supuesto, audiovisual, ampliando así su arco de versiones y variantes.

El mito mantiene una estrecha relación con el mundo de la magia y la religión, haciéndose valer de sus símbolos para tratar temas sagrados. En las sociedades primitivas servían, además, para dar sentido a los fenómenos de difícil explicación. Este tipo de relato suponía, entonces, un esclarecimiento de los sucesos naturales y un modo de mostrarle al ser humano la realidad que le rodeaba, al mismo tiempo que le hacía partícipe de la misma.

Los mitos son las construcciones culturales de una sociedad determinada y nacen desde sus estructuras. Algunos autores fundamentales en el estudio de la materia, como Gilbert Durand, destacan el sentido simbólico que prevalece sobre el hilo argumental del relato, dotando a los mitos de un sentido que va más allá de los límites racionales o meramente explicativos de “las fuerzas de la naturaleza”.

Para Durand su sentido simbólico, la libertad que en él reside, es la esencia del mito:

La poesía como el mito, es inalienable. La más humilde de las palabras, la más estrecha comprensión del más estrecho de los signos, es mensajera a su pesar de una expresión que siempre nimba el sentido propio objetivo. Muy lejos de irritarnos ese “lujo” poético, esa imposibilidad de desmitificar la conciencia, se presenta como la posibilidad del espíritu, y constituye ese “bello riesgo por correr” que Sócrates, en un instante decisivo, opone a la nada objetiva muerte, afirmando a la vez los derechos del mito y la vocación de la subjetividad al ser y a la libertad manifiesta. A tal punto, para el hombre, no hay más honor verdadero que el de los poetas (Durand, 2004, pp. 433-434).

Pero, al mismo tiempo, el mito ha cumplido y cumple funciones determinantes para el desarrollo de las relaciones sociales y el sostenimiento de las estructuras institucionales, de lo establecido. En otras palabras, actúa, o actuaba, como guía para la vida diaria. Tal y como afirma Mircea Eliade en *Mito y realidad*:

La función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría (Eliade, 2010, pp. 18-20).

El mito ha sido, pues, un elemento esencial para la civilización humana. Es un producto de una necesidad: dar sentido a todo a aquello que nos rodea, a la esencia de la vida misma. El ser humano los ha necesitado para sobrevivir en entornos hostiles y los sigue necesitando ahora para explicar el mundo más allá del alcance del pensamiento tecnológico-científico.

Precisamente, a través de la mitología, nos llegaron los arquetipos que, para la catedrática de la Universidad de Sevilla, Ana Güil Bozal, serían los primos hermanos de los estereotipos actuales:

Los arquetipos pueden ser considerados los ancestros de los actuales estereotipos. De alguna manera constituyen su arqueología, al ser los vestigios que quedan de los modelos prototípicos que estuvieron vigentes en culturas primitivas y que han llegado hasta nuestros días a través de la mitología. Al igual que sucede con los personajes mitológicos, los modelos arquetípicos conjugan hechos históricos con fantasías,

realidades con deseos, tragedias con miedos y temores: aglutinando todo ello con creencias religiosas, valores éticos y prescripciones o proscipciones morales sobre lo que se debe pensar, sentir y hacer. Son, por lo tanto, la base sobre la que se construyen nuestros valores. (Güil, 1999, p. 95).

A través del relato —que ha convertido en inmortales a los estereotipos de mujer más arcaicos— la simbología viaja a través de aquello que hace actuar al personaje. Un personaje que ha traspasado las fronteras de la mitología para convertirse en arquetipo.

Carl Gustav Jung calificaba de “imágenes arquetípicas a aquellos contenidos del inconsciente del hombre moderno que se asemejan a los productos de la mente del hombre antiguo” (Güil, 1999, p. 96), y Gilbert Durand se apoya en las teorías de Jung para matizar el concepto de arquetipo:

Precisamente lo que diferencia al arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema: la rueda, por ejemplo, es el gran arquetipo del esquema cíclico... En efecto, los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las que van a imbricarse varios esquemas (Durand, 1982, p. 54).

Y sobre la base del concepto de arquetipo se asientan las teorías que argumentan y explican las diferencias biológicas entre hombres y mujeres. Hecho tras el que se ocultan gran parte de las discriminaciones por razón de sexo-género que han llegado hasta nuestros días. Como continúa exponiendo la profesora Güil:

Los primitivos arquetipos han sido continua e históricamente recreados a través de los múltiples mitos transmitidos en los antiguos relatos, en la literatura y hasta en los cuentos infantiles, haciéndonos a todos conocedores y copartícipes de sus modelos y valores (Güil, 1999, p. 99).

Podemos entender entonces que los arquetipos permanecen enraizados en lo más profundo de nuestro pensamiento, y condicionan (y provocan) las conductas y los modos de interpretar nuestro entorno.

El cine es una de las formas que han adoptado las narraciones. Y en el panorama cinematográfico y audiovisual del siglo xx el arquetipo, hoy transformado en estereotipo, pervive y se renueva para continuar así con la tradición surgida de la poesía épica y la tragedia.

## De los Mitos, al Cine

Durante el siglo xx las películas se convirtieron —como antaño pudo ser la pintura— en uno de esos lugares comunes donde se posaba la mirada a la hora de buscar referentes estéticos y sociales. Y ese cine se nutrió y sigue alimentándose de modelos establecidos de mujeres y hombres, de estereotipos que no se cansa de recrear y repetir. La violencia simbólica también habita en ellos. La idea de que “lo que la cámara muestra es lo que es” continúa entre nosotros; y lo mostrado excluye o incluye, al mismo tiempo que construye y determina la mirada, la percepción. En el cine lo que miramos es lo que alguien, la cámara, nos muestra: pedazos de la realidad escogidos para ser immortalizados y ficcionalizados por el celuloide (o por el soporte digital). Estas elecciones no son arbitrarias, forman parte del complejo sistema de percepción del mundo real o imaginario que poseen los creadores de una película y del imaginario colectivo del que beben, de sus mitos, de la sociedad en la que estos interactúan, del relato cinematográfico que pretenden construir y en el que se ven implicados multitud de factores. Y en esa reelaboración de lo real, de lo tangible, en esa propuesta de realidad (o ficción), siguiendo la argumentación de Pilar Aguilar, “todos y cada uno de los filmes que se hacen vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar al mundo, una toma de posición respecto a lo que nos rodea. No hay pues películas neutras” (Aguilar, 1998, p. 16). Y continúa afirmando:

El cine se alimenta de realidad que, a su vez, la retroalimenta. Nutre nuestro imaginario, nos fabrica recuerdos (como dice Godard), nos propone modelos, nos enseña códigos de conducta, nos abre ventanas, nos cierra puertas, nos crea emociones, nos traza mapas sentimentales, modela nuestra subjetividad y nuestra vida ... (Aguilar, 1998, p. 16)

Los mitos de la antigüedad habitan en la memoria colectiva, obviando el paso del tiempo y transformándose en cada momento y situación a través de la mirada, de las distintas miradas. Son parte de ese modo de contemplar y de entender el mundo. Tal y como plantea Jesús González Requena en el artículo “Teoría de la verdad” publicado en *Trama y Fondo*:

Parte del presupuesto de que para que su experiencia cotidiana pueda tener sentido, para que pueda ser verdadera, debe estar conformada por el modelo del mito, pues es en él, y no en el plano de lo empírico cotidiano, donde reside su verdad, es decir, su sentido. De manera que sólo en tanto el mito conforme a la experiencia cotidiana, ésta podrá llegar a ser verdadera. Es decir: sólo entonces habrá de tener sentido (González Requena, 2003, p. 92).

Afirmábamos que el mito es una historia contada, un relato. Si partimos de la base de que los mitos cumplen la función de explicarle al ser humano la realidad que le rodea, descubriremos que, al mismo tiempo, nos hablan de cómo ve o describe el mundo una sociedad determinada. Tal y como recoge Giulia Colaizzi en su estudio *Género y representación. Posestructuralismo y crisis de la modernidad*, para Roland Barthes:

El mito lleva a cabo un proceso de “prestidigitación” que afecta lo real al que el habla se conecta, lo separa del contexto del que surge, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despojando a las cosas de modo tal que las hace significar que no tienen significado humano (Colaizzi, 2006, pp. 77-78).

Y aquello que Colaizzi aplica al campo de la literatura, puede ser extrapolado al ámbito cinematográfico:

La literatura funciona como una forma de mitopoiesis, como tecnología del imaginario colectivo, surge de una palabra histórica, participa en la lucha ideológica por el sentido, y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores, que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidos (Colaizzi, 2006, pp. 77-78).

Es aquí donde cobra importancia el mito. En el momento en el que se erige como la voz de la realidad, de la verdad, que, en el caso de los mitos de la antigua Grecia —cuna y semillero de la cultura occidental— será la voz y la visión del mundo que deseen transmitir los hombres: así comprenderá el mundo la sociedad entera. Y si estas voces se repiten a lo largo de la historia, renovadas pero similares en sus concepciones, nada quedará más alejado de la tan idealizada e inalcanzable realidad. Tal y como afirma Annette Khun en *Cine de mujeres. Feminismo y cine*:

Todo lo que pueda caber bajo el manto de ideológico —las representaciones que una sociedad hace de sí misma y para sí misma, y las formas en las que la gente vive y formula esas representaciones— ha de ser considerado como un elemento vital influyente y activo en la constitución de las estructuras de las formas sociales (Khun, 1991, p. 18).

Precisamente en la constitución de las formas sociales interviene el dispositivo cinematográfico, el relato audiovisual de masas que es el cine. Aquí, justamente, entra en juego el papel de los hombres como productores de representaciones, en general, y de representaciones de la mujer, en particular. Teniendo en cuenta que el dispositivo cinematográfico es controlado, en su mayoría, por varones. Y éstos, además de producir y reproducir significados, valores e ideología, controlan los procesos de

producción, distribución y exhibición de las películas. “La industria cinematográfica ha estado dominada por productores, directores y técnicos varones” (Khun, 1991, p. 21) y en ellos recae la responsabilidad, en buena parte, de crear, transformar y reproducir los estereotipos de género en el cine, en las películas. La sociedad, a su vez, asumirá en parte estos estereotipos como referente para las construcciones del imaginario simbólico del que parten las definiciones de género y sexo, los roles, etc. Y las consecuencias se harán reales. De ahí la importancia que se ha dado al análisis cinematográfico desde el feminismo y, en consecuencia, al estudio de los estereotipos de género que el cine ha dibujado a lo largo de su historia. Ahí reside la importancia de entender el hecho de que la violencia simbólica habita en ellos, esa que Bourdieu definió como:

Esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural... (Bourdieu, 1999).

Como naturales se perciben algunos estereotipos de mujer reinventados a través de los tiempos, formas de encasillar a las mujeres, “marcarlas”. El cine es un transmisor de creencias y visiones del mundo, y Medea uno de los personajes que por sus particularidades —mujer, bruja, asesina y rebelde— genera un interés particular entre cineastas que han apostado, tanto en lo formal como en lo narrativo, por la diferencia. Ella es, de alguna manera, el estereotipo de la mujer subversiva que acaba enfrentándose a la violencia tangible y a la simbólica. Pero no siempre se ha entendido así su figura y por ello creemos que sigue siendo pertinente la revisión de las distintas lecturas que se han dado y continúan dándose en el ámbito audiovisual. Analizadas la Medea de Lars von Trier y la de Pasolini, nos parecía oportuno acercarnos a la visión plasmada de la Medea de Arturo Ripstein y Paz Garcíadiego. No sin antes detenernos en la esencia del mito.

### **¿De Qué Nos Habla Medea? El Argumento**

La historia de Medea comienza en el momento en el que ésta ayuda, mediante sus pócimas y filtros, a Jasón y los Argonautas a conseguir el vellocino de oro.

Tras vencer a los dragones y demás monstruos que custodiaban el tesoro, Jasón la convierte en su compañera y madre de sus dos hijos. Tras vivir numerosas aventuras, establecen su hogar en Corinto. Al principio Medea, la extranjera, es popular entre

sus convecinos, una mujer famosa por su ciencia, hasta que Creonte, rey del país, persuade a Jasón para que se case con su hija. Medea se siente insultada y traicionada, y Creonte ordena su expulsión del país. Tras suplicar una tregua, obtiene unas horas de gracia en las que llevará a cabo su venganza: asesinar al Rey, a su hija y a sus propios hijos, los hijos de Jasón.

### **Medea o la Resbaladiza Cuestión del Estereotipo de Mujer Sedienta de Venganza**

Medea es un personaje sin edad, que traspasa las fronteras del tiempo y el espacio para transformarse a lo largo de la historia de la humanidad. Representa a la mujer transgresora, a aquella que rompe con todas las reglas establecidas y se niega a adoptar una actitud sumisa si no cree que con ello pueda conseguir lo que anhela. Medea es la mujer malvada, la bruja, la hechicera, la maga.

Medea es también un “mito moral”, tal y como afirma la profesora María Jesús Soler Arteaga:

Hay distintos tipos de mitos dependiendo de su función y de los elementos que intervengan en ellos, así hay mitos teogónicos, cosmogónicos, etc. El que nos ocupa podría considerarse como un mito moral puesto que muestra claramente la existencia del bien y del mal, de actitudes y comportamientos que están considerados de una forma u otra, y que merecen o no según esta consideración un castigo (Soler Arteaga, 2003, p. 19).

A pesar de todo ello, Medea también nos habla del amor romántico y del aspecto más resbaladizo de este, incluso del tópico de la pasión desmedida alejada de la racionalidad. La pasión y los celos nos advierten del peligro del amor, un peligro que adelanta la destrucción y la muerte. El concepto de amor que plasma Eurípides nos habla de un amor desmedido, destructivo y rebelde. Un amor que se convierte en ceguera y acaba condenando al personaje a la tragedia. La desmesura, *hybris*, en la antigua Grecia hacía alusión a un desprecio temerario hacia el espacio personal ajeno, unido a la falta de control sobre los propios impulsos. La arrogancia, la *hybris*, era a menudo el “trágico error” o *hamartia* de los personajes de los dramas griegos. Hablamos de un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado, y, más concretamente, por *Até* (la furia o el orgullo). Cuánto peor si de esta arrogancia es portadora una mujer... Tal y como dejó escrito Eurípides, “aquél a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco”.



Los dioses, o el entorno que rodea a la mujer —la sociedad, en definitiva—desaprueban primero y castigan después a quien transgrede las normas o escapa al destino que se le asigna como tal. Y a pesar de que el concepto de pecado es un concepto de origen cristiano, se trata de la falta primordial dentro de la cultura griega, entendido como el destino, sea afortunado o no. Así pues, si la cólera ciega a Aquiles y le convierte en vulnerable, los celos, su pasión desmesurada, cegarán a Medea y la guiarán hasta su destino trágico y fatal.

Medea es el personaje principal de la tragedia de Eurípides y, tal y como explica acertadamente Laura González en su estudio *Tragedia y ética*:

La tragedia tiene un fin emotivo según Aristóteles, el actor debe buscar contactar con las emociones del espectador. A diferencia de la épica, la tragedia no busca una identificación de los valores positivos heroicos sino una movilización del temor ante el error, ante la *hamartia* (González, 2005, p. 161).

Y esa puede ser, de hecho, una de las características principales implícitas en el relato de Eurípides: el error fatal en el que incurre el héroe trágico que intenta hacer lo que es correcto a sus ojos, ante una situación en la que “lo correcto”, simplemente, no puede hacerse. Ahí reside la transgresión de Medea.

### **“Así es la vida”, Entre el Melodrama y el Distanciamiento**

*“Los personajes humillados y ofendidos, los que están al final de la cuerda, los que representan a los sobrevivientes de un país como el mío, son los que han dado la mejor narrativa posible. El lado oscuro del corazón humano es infinitamente más fascinante que el de la serenidad”.*  
Arturo Ripstein.

El realizador mexicano Arturo Ripstein realizó en 2000, por primera vez en su carrera, una película en formato digital. Para estrenar este nuevo soporte recuperó el mito de Medea realizando “Así es la vida”, una adaptación libre de la tragedia de Séneca, diferenciándose en este sentido de las de Lars von Trier y Pasolini, que se basaban en la tragedia de Eurípides<sup>1</sup> Ripstein partió de un guión de Paz Alicia Garcíadiego<sup>2</sup>, su habitual colaboradora, para realizar su película.

---

1 Lars von Trier trabajó sobre un guión de Carl Theodor Dreyer y Preben Thonsen, jamás llevado a la pantalla (Fresneda, 2013).

2 Tras comenzar su colaboración junto a Paz Alicia Garcíadiego, Ripstein se interesa por la reinención del melodrama, un género en el que el medio audiovisual mexicano siempre ha estado interesado.

La historia de Medea ha trascendido por tratarse de un filicidio. Y, probablemente, esto último sea uno de los posibles catalizadores para que esta tragedia se haya convertido en universal y viaje de texto en texto, adaptándose la historia, tomando nuevas formas en un constante diálogo con su esencia. Diríamos que gracias a la relativización de las verdades absolutas, la lectura de sus actos puede ser comprendida como metáfora de la liberación de la mujer de la opresión del sistema que conocemos como heteropatriarcal. Ahí reside quizá el interés de la obra de Ripstein, que a través del formato del melodrama nos presenta una lectura contemporánea y transgresora del mito de Medea.

En la filmografía de Arturo Ripstein hallamos trabajos en los que se analiza de distintos modos, directa o indirectamente, el tema del crimen. Dificiles de encasillar en un único género cinematográfico, sus obras —“Así es la vida”, particularmente— se acercan, como apuntábamos, a los esquemas del melodrama. Precisamente en su introspección hacia la esencia del melodrama, el realizador mexicano hará hincapié en la soledad del ser humano y en su imposibilidad para enfrentarse y cambiar el destino que le ha sido otorgado. Tal y como afirman Miguel Ángel Pérez y José Torres en el especial que la Filmoteca Canaria dedicó a Arturo Ripstein:

No buscará más la sociología o la antropología. Jamás. No pretenderá retratar la realidad para denunciarla. Los escenarios no serán sino aproximaciones, individuos y conductas. El cine supone la opción del encanto, y el encanto está más cerca del milagro que de la realidad. Ripstein y Garcíadiego se deciden a zambullirse abiertamente en las cloacas del mundo, en el barro de los olvidados, en el gran vertedero del mundo occidental, para mostrarnos cómo nacen, malviven y mueren los habitantes de ese inframundo (Gorostiza, 2002, p. 21).

La película que analizamos se acerca, bebe y dialoga con los formatos televisivos, que le son coetáneos y contemporáneos, y que conocemos como “culebrones”. Telenovelas en las que las pasiones, el poder o el retrato social de la injusticia son parte de sus ejes temáticos.

Huelga decir que las telenovelas surgieron precisamente en México en los años 50. Con la aparición de la televisión, el melodrama de radio se transforma para adaptarse a los nuevos tiempos y dar comienzo, así, a un nuevo tipo de producto audiovisual que se ha desarrollado y ha evolucionado con éxito hasta nuestros días. Como argumenta Alí E. Romero en el capítulo “Televisión y melodrama” incluido en el volumen colectivo *Televisión, pan nuestro de cada día*:

Parte de lo más apasionante de las telenovelas —teleteatros, culebrones, soap operas, melodramas televisivos, tiras, novelas o como se nos antoje llamarlas según nuestra nacionalidad— es ese mundo ficcional animado por una historia de amor donde

también palpitan el asco y la vergüenza de un país avasallado por el vandalismo, la corrupción y la impudicia (Bisbal, 2005, p. 206).

Aspectos que podrían aplicarse a la obra de Ripstein, si no fuera porque este rompe en lo figurativo con la mayoría de las normas establecidas habitualmente por estas teleseries, por el melodrama clásico y el cine convencional. Y en esto se acerca a Lars von Trier y a la ruptura de las convenciones que impone el cine *mainstream*. Además, su “historia de amor” tiene un final que en nada se parece a los de las telenovelas que, a pesar de que habitualmente hacen pasar por un martirio al personaje femenino principal, después, acaban siendo recompensadas con el logro de su objetivo y su posterior final feliz, que no es otro que el amor incondicional de su amado y la consumación de las premisas de lo que conocemos como “amor romántico”.

En la idea de melodrama que puede apreciarse en la obra de Arturo Ripstein hay, como el mismo autor afirma, un deseo de filmar “en contra”, de transgredir. Así, en su obra, en la que abundan villanos, antihéroes integrados en microcosmos que asfixian y de los que es difícil escapar, a los personajes les ronda la miseria moral. Una miseria moral que también es trasladada a los conflictos de género. Como apunta Nicolás Melini en *Cuadernos de la Filмотeca Canaria*: “La mujer uterina y el hombre genital, los celos, el desamor en términos nada cursis, sino químicos, el amor como enfermedad, drogadicción y pulsión psicopatogénica, la incidencia de la condición social (la cultura y la educación) en todo ello...” (Gorostiza, 2002, p. 14).

Al hilo de lo comentado y tratando de definir la singular poética visual del cine de Arturo Ripstein, hay quien ha tratado de calificar al mexicano de heredero directo de los modos y objetivos de Buñuel<sup>3</sup>. Muy al contrario de lo que pudiera imaginarse, en el análisis que realiza de la “Medea” de Ripstein, Francisco Javier Tovar constata las distancias que separan el cine de Buñuel y del mexicano, precisamente a través de “Medea” de Séneca. Tovar, además de constatar las diferencias entre ambos autores ve, en la obra escrita por Alicia Garcíadiego, rastros de hiperrealidad:

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

---

3 Siempre se ha especulado acerca de la vinculación profesional que los unía. Pero en el artículo que el propio Ripstein escribió para la revista *Ochoymedio* comenzaba aclarando el asunto: “En España siempre se me recuerda por mi relación con Luis Buñuel, pero en realidad nunca fui su asistente, como se dice. Personalmente esas comparaciones que se hacen en España de mi filmografía con la de Luis Buñuel me enorgullecen. Pero no tengo duda de que Buñuel tiene discípulos más atinados. Al que no sé si le gustaría es a Buñuel”. *Ochoymedio*, marzo 2006.

el presente las contradicciones que permiten enjuiciar el recurso de una figura como la de Medea en un entorno mexicano 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 (Tovar, 2002, p. 179).

Ripstein, partiendo de esa hiperrealidad a la que hacemos alusión, reinventa, a su modo, el melodrama tradicional. Para ello, utiliza diferentes recursos: el monólogo; el plano secuencia, tan recurrente en su filmografía; el uso de la cámara de un modo voyeurístico (escena en la alcoba de la pareja formada por Julia-Medea y Nicolás-Jasón); la interpelación que funciona como práctica de distanciamiento ante los espectadores; los códigos teatrales...

### **El Ineludible Destino**

El título de la cinta nos pone sobre la pista de lo que va ser uno de los ejes temáticos en torno al que se desarrollará “Así es la vida”. El destino marca nuestra existencia y poco podemos hacer para cambiarlo, parece querer decirnos Ripstein en los preliminares de la película. Así es la vida y ante la inevitable caducidad de ésta poco pueden hacer los individuos.

La primera imagen de la película corresponde a una ambulancia que atraviesa un túnel. La ambulancia es el presagio de lo que va a pasar en la historia, marcando así la deriva de la historia en la que se intuye, desde este plano corto inicial del vehículo, que algo grave ha sucedido. El viaje es el punto de inicio de la historia, de cualquier historia, y en este caso, ayudado por el elemento de la ambulancia, tal viaje no tiene visos de ser placentero.

Tras esta secuencia inicial, Medea-Julia es la encargada de presentarse como curandera de una corrala de barrio. Lo hace en su espacio, poblado de ungüentos, jarabes y pócimas, camillas y utensilios varios que la identifican con su oficio. Un espacio en el que lo ancestral convive con la moderna tecnología representada por la televisión. Alejandra Cordero resalta la importancia del personaje en la construcción del texto cinematográfico, tal y como sucedía en la obra de Eurípides y en la película de Pasolini — no tanto así en la de Séneca—:

Julia-Medea, en cambio, va a ser quien transforme el destino de todos los personajes de la película, Julia-Medea que no disfruta su miseria ni económica ni emocional, ni su maternidad no compartida, ni el destierro, ni los celos. Julia-Medea, que a pesar de ser más melodramática que trágica, podría esbozar ciertos elementos de héroe trágico (Cordero, 2008).

Su descripción como bruja y *abortera* acercan a Julia al mito, a las Medeas de Séneca y Eurípides. Como en la obra de Séneca, a Julia-Medea se la retrata como un ser movido por la pasión y obsesionada con la venganza. El tema del crimen que atraviesa toda la obra aparece en la voz de Julia:

Sólo los tengo a ellos ... mis criaturas. Cuando me tocan o me dan besos salivosos, me quiebran por dentro. Son como brasas. Brasas heladas. Los besos y no más me hacen sentir más lejos. Será porque huelen a ti, Nicolás cabrón. Será que huelen a ti, saben a ti ... hijos de mi vientre y de tu leche, los pobres hijos de nuestros pecados.

Los monólogos cobran suma importancia en la cinta, tal y como sucede en las tragedias griegas y latinas. Monólogos que hablan del dolor, la pérdida, la muerte o la locura. Esos diálogos internos, son también la muestra de la contradicción interna que mueve a las mujeres.

Julia ostenta la condición de extranjera, ha llegado a la ciudad siguiendo a su amado Nicolás. Y como comenta Mariel Arreche Araceli en *Diálogo entre el arte del cine y el arte del teatro*, esta condición es una parte clave de la pieza trágica:

Los atenienses del siglo v a. C. atribuían a las mujeres extranjeras rasgos que aparecen en Medea; se las veía como si estuvieran deshumanizadas, despojadas de su condición femenina. Medea podía matar a sus hijos en tanto era bárbara e irse en un carro alado porque era bruja. Séneca en su trabajo focaliza esta última condición pensemos en la escena de los encantamientos donde el demiurgo presenta a una ménade que nos transporta, en su arrebato, al terreno de la irracionalidad (Mariel Arreche, 2010, p. 9).

Como extranjera y, por supuesto, como ser humano que evoluciona y cambia, en su particular viaje del héroe, Julia-Medea ha dejado atrás a la persona que fue, para ir transformándose con el paso del tiempo y de sus propias vivencias. Los espejos que pueblan el espacio dramático de la historia juegan un papel fundamental para reflejar las personas que habitan en Julia. Como los dos centauros que se le presentan a Jasón en la "Medea" de Pier Paolo Pasolini, Julia se mira en el espejo y descubre a las otras mujeres que habitan en ella, la de antaño, la que dejó atrás y a la que ya parece no conocer.

La narración, dividida en nueve episodios, mediante *fade outs*, nos habla de la odisea particular de la protagonista, fragmentando la historia, como haría Séneca, en dos polos diferenciados: la de Nicolás-Jasón, que tiene que ver con la practicidad y los roles interiorizados de una sociedad tan marcadamente machista como la mexicana, y, por otro, el de Julia-Medea, representando la irracionalidad a la que le llevan las circunstancias personales. Los episodios están divididos por fundidos a negro (como si de la bajada del telón se tratase) que hacen de línea divisoria entre los sucesos,

marcando así la teatralidad, el terreno que pertenece a la ficción, como haría, en su caso, el telón.

Respecto al tratamiento espacial, cabe destacar la elección de espacios cerrados, entre ellos la “corrala” (el patio de vecinos) o la alcoba de la pareja. Precisamente, la habitación conyugal es un lugar fundamental para el desarrollo de la historia de Medea. El abandono del mismo, de la cama matrimonial, es otro símbolo que atraviesa la historia, un abandono que culmina en tragedia, en asesinato. Un abandono matrimonial que llevará también a Medea hacia el exilio.

La imagen de Julia en la cocina, con sus hijos, sentada y con la mirada perdida, refleja a la perfección la idea del abandono y de las consecuencias del mismo, tras dejar atrás las mieles del amor.

Ripstein también realiza una actualización de algunos de los elementos básicos de la tragedia griega, como es el caso del coro. Como sugiere Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios*, el coro cumple una función narrativa importante: “Sugiere y preanuncia los derroteros por los que se va a encaminar la acción; advierte a los personajes del peligro que corren con su conducta y de las desgracias que se ciernen sobre ellos” (Estébanez Calderón, 2006, pp. 217-218).

“El trío de Anselmo Fuentes”, emulando al coro y desde su aparición en la televisión, así lo canta: “Aquel mundo está lejos. Aquel mundo se perdió”. El coro, la televisión, como apunta José Luis García Sánchez en el prólogo al guión de Garciadiego, adquieren un papel redundante: “Como coro que previene de lo que ya ha sucedido, que dogmatiza sobre obviedades, que manipula la moralidad... que es un eco deformante” (Garciadiego, 2001, p. 6).

En “Así es la vida”, la televisión hará las veces de coro. Se trata de otro de los códigos teatrales que Ripstein adaptará a las necesidades de su Medea moderna. El grupo de Anselmo Fuentes y su orquesta, a través de la televisión, cantan transformándose en el coro de esta tragedia moderna, en blanco y negro, encarnando el papel de anunciadores de la fatalidad del destino. Le hablan para reprobar su actitud, haciéndola merecedora de sus males por caer en las redes del amor, del hombre al que se entrega<sup>4</sup>. Le cantan a

---

4 Eso le pasa a las hembras, por no pensar con razón/ y creerle las promesas a todo joven varón./ Que desde siempre se precian de saberlas embaucar/ y engañar a las mujeres/ con un cielo que jamás les han de dar./ Porque el corazón de la dama nació para no dudar./ Y el hombre llega y engaña,/ toma lo que ha de tomar, para luego dar la vuelta y mudarse de lugar./ Julia ya has de mirar el precio que vas tú sola a pagar,/ por creer en las promesas de semejante varón,/ que de repente en tu pueblo un día se apareció./ Julia, un día de ingenua pecó/ y se vino hasta estos lares persiguiendo al buen amor./ Por él dejó casa, padre, madre, corazón./ Julia dejó su pueblo. Julia dejó a su razón/. Siguió a Nico a la enorme ciudad./ Pero Nicolás, el guapo tan ingrato se portó,/ que un día trece de enero con la nueva le salió,/ de que la deja por otra, y se va tras nuevo amor./ Dejó a Julia, marcada de odio y traición./ Te lo mereces Julita. Te lo mereces, mujer,/ que en promesa de varones no debes jamás creer./ Julia, Julia, enténdelo bien mujer,/ que este tren ya ha entroncado/ con su ramal terminal,/ que los amores terminan/ un buen día, sin más ni más./ No hay agua de pozo fresca/ que los haga retoñar./ Que el amor es traicionero/ y de frecuente mudar.

Julia a través de la televisión, traspasando la barrera de la misma para entrar en su casa. Lo mismo sucede también con el coro de la tragedia griega, que se sitúa en el mismo escenario de la obra teatral.

El trío “desafinante”, cercano a lo cómico, también es el encargado de terminar la historia, de ir dándole fin y remarcar la idea del destino fatídico anunciado en el título de la cinta y que se encuentra también implícito en las imágenes de la ambulancia al comienzo del filme: “Ay, qué destino tan triste ... / Ay, qué destino tan cruel ... / que la agarró de repente y le partió el corazón ... / Desgraciada la dejaron, la desgracia le cayó./ Era cosa del destino, lo que a ella le ocurrió./ Era cosa del destino la venganza que tomó...”.

Ripstein mantiene una relación constante, “juguetona”, con el espectador. La cámara parece ser otro personaje más en la historia que nos cuenta Ripstein. Los personajes le hablan, la interpelan, como queda de manifiesto en algunos momentos clave, como cuando Medea “muestra” sus intenciones, mirándonos directamente, o cuando “La Marrana” (Creonte) no se deja retratar y antepone su mano para tapar el objetivo.

Si en el cine clásico la narración es omnisciente y poco “autoconsciente”, continúa siendo una acción transgresora que “ésta” asuma que se está dirigiendo al espectador. Como dicen Mabel Marijuan e Iñigo Marzabal en el artículo “¡Oh muerte! ¿Dónde está tu victoria? La muerte en el cine”:

Porque la prohibición mayor del cine narrativo es la de la interpelación. El mantenimiento de un cierto grado de ilusión de realidad pasa por negar la mirada de los personajes a la cámara, pues esa mirada desvelaría el carácter construido de toda ficción al poner en evidencia tanto la instancia de producción (la cámara) como la de recepción (el espectador). (Marijuan & Marzabal, 2004, p. 141).

Ripstein, en cambio, realiza un cine en el que, como decíamos, las interpelaciones a la cámara son constantes, los personajes nos miran, nos implican en la historia, provocando de este modo una actitud reflexiva.

El autor de “El evangelio de las maravillas”—como ya hicieran muchos otros antes— rompe con las reglas de juego, destruye las barreras narrativas, para atravesarlas. El propio director parece inmiscuirse en la cinta y en la deriva de la ficción cuando se ve reflejado en un espejo mientras filma (en el día de la boda de la hija de “La Marrana”).

Con esta acción pone en práctica lo que Gérard Genette viene llamando *metalepsis*, la transgresión de los niveles narrativos, un fenómeno que él ubicó originariamente en el terreno de la transgresión del autor, del narrador o los personajes de sus respectivos universos narrativos. Genette nos habla de la “metalepsis de autor” que se sustenta en la idea de transformar a los poetas en los héroes de las acciones narradas. Así los

límites entre autor y espectador se quiebran. El autor se confunde con su obra en una especie de alegoría del creador.

El desenlace de la historia lleva a Julia-Medea a cometer el primer filicidio en la bañera de su casa. Perpetra el crimen frente a la mirada de su hija y mostrándole la acción al espectador. Mediante la puerta entreabierta vemos el reflejo en el espejo de su mano empuñando un cuchillo. La hija morirá después ante los ojos de su padre en el patio, mientras su madre, tratando de apaciguarla, le dice: “No te va a doler. ¿No ves que soy tu mamá?”. Julia ha cumplido su cometido. Su crimen está vinculado al amor, pero también a la muerte y a la auto-anihilación. Julia se monta en un taxi para dejar atrás lo ocurrido y el taxi, a su vez, se convierte en una imagen televisiva que cierra la cinta. La televisión como origen y fin de la historia. Dentro de su pantalla, en el ámbito de la ficción, acaba “Así es la vida”. Medea y Julia son, como dice Francisco Javier Tovar:

Un ser más allá de lo humano, perennemente a la vista y sin olvido posible (...) 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 (Tovar, 2002, pp. 169-195).

### **Coda: Imágenes Para Una Liberación**

Como Medea, Julia sigue su camino, indemne frente a las leyes de los hombres.

Medea ha pasado a la historia como el estereotipo de la mujer vengativa. Sin embargo, Medea es también el símbolo de la oposición al sistema patriarcal, una oposición que materializa a través de la eliminación de la estirpe de aquél que la traiciona, mediante la acción y el asesinato, elementos que en ese sistema son únicamente asociados y asimilados a los héroes masculinos. Concebir y dar muerte, y demostrar así su poder y su rebeldía llevada al extremo. Humanizando la capacidad divina, Ripstein quizá muestre el aspecto más liberador de Medea, sus razones, sus motivaciones para actuar; y como la historia dicta, en la secuencia final la libera, la deja escapar de la historia y de aquella comunidad/sociedad que no la acepta. Su acción y la aceptación de la huida sin castigo son la resurrección tras el sacrificio de haber acabado con su linaje, ése que la mantenía ligada social y emocionalmente a un opresivo amor romántico. Quizá, la Medea de Ripstein sea la metáfora del “morir para seguir viviendo”, que se explica con el abandono de los esquemas familiares heteropatriarcales, de los roles impuestos de forma sedimentaria a lo largo de la historia. La historia de Medea, su final abierto, es el comienzo de nuevos relatos y alude, metafóricamente, a la ruptura total con el sistema patriarcal partiendo de la negación, incluso, de la maternidad, al eliminar a la estirpe.



## Referencias Bibliográficas

- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90*. Madrid: Fundamentos.
- Bisbal, M. (2005). *Televisión, pan nuestro de cada día*. Caracas: Alfadil.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme.
- . (2006). *Género y representación: Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cordero Leon, A. (2008). Breve reflexión acerca de la vigencia del mito de Medea en el cine mexicano contemporáneo en la película *Así es la vida* de Arturo Ripstein. Recuperado desde <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/060508083230-BREVE.html>
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropomórficas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, Mircea. (1964-1982). *Tratado de historia de las religiones*. México D.F.: Era.
- . (2010. Primera ed. 1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- Estebanez Calderón, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fresneda, I. (2013). La Medea de Lars Von Trier. *Fotocinema*, 6, 55-75.
- Garciadiego, P. A. (2001). *Así es la vida. Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- Genette, G. (2003). *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.
- . (2006). *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Barcelona: Reverso.
- Gorostiza, J. (2002). Arturo Ripstein. *Cuadernos de la Filmoteca Canaria*.
- Guil Bozal, A. (1998). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer. *Comunicar*, 11, 95-100.
- Jung, C. G. (1992). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós.
- . (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude (1977). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Khun, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- . *The power of the image. Essays on Representation and Sexuality*. Londres: RKP, 1985.
- López, A. y Pociña, A. (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada.
- Mariel Arreche, A. (2010). *Diálogo entre el arte del cine y el arte del teatro*. Buenos Aires: Incaa-Enerc.
- Marijuan, M. y Marzabal, I. (2004). ¡Oh muerte! ¿Dónde está tu victoria? La muerte en el cine. *Ars Medica Revista de Humanidades*, 5, 119-136.
- Marzabal, I. (2000). Cine y literatura: de la apropiación al diálogo. *Zer*, 5(8), 345-356.

- Okhuysen Casal, M. (2007). El texto dramático de Eurípides en la escena cinematográfica. *Trans: Revue de Littérature Générale et Comparée*, 4. Recuperado desde <http://trans.revues.org/216>
- Perez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Séneca (2010). *Medea*. Madrid: Gredos.
- Soler Arteaga, M. J. (2003). Medea: Mito y Arquetipo. En *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM) "Entretejando Saberes"* (pp. 1-8). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Tovar Paz, F. J. (2002). Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 2, 169-195.