

Así es la vida, relectura realista de Arturo Ripstein de la Medea de Séneca en el cine mexicano*

Noelia Núñez Preza

Hankuk University of Foreign Studies

Noelia Núñez Preza (2023), “*Así es la vida*, relectura realista de Arturo Ripstein de la Medea de Séneca en el cine mexicano”, *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 34(1), 77-112.

Resumen Este artículo analiza el filme mexicano *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein, basado en la obra *Medea* (60-61d. C), de Séneca. El objetivo de este estudio se ha orientado a presentar, además de las correspondencias existentes entre el texto literario y el texto filmico (personajes, estructura y escenario acción), el particular punto de vista del director a través de la actualización que ha hecho de esta tragedia latina, valiéndose del melodrama mexicano, pero haciendo también una relectura crítica de este género a través de la ironía. Asimismo, se ha revisado la presencia del mito de Medea tanto en la literatura como en el cine y de la evolución que ha tenido el mito a través del tiempo. El planteamiento metodológico se ha hecho con base en la propuesta de Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), mediante la cual se identifican aquellas prácticas hipertextuales presentes en el filme que se analiza, es decir, si hay transformaciones estilísticas, formales o temáticas o imitaciones relacionadas con el texto de partida.

Palabras clave cine mexicano, Arturo Ripstein, literatura, Medea, adaptaciones cinematográficas

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund.

I. Introducción

Este trabajo -adscrito al marco de estudios sobre las relaciones entre la literatura y el cine- presenta un análisis intertextual de la película mexicana *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein, en la que este director realiza su particular visión de Medea, uno de los personajes clásicos en torno al que se han hecho diferentes relecturas en la gran pantalla.

En lo relativo a su estructura, en primer lugar, se revisa la evolución que ha tenido el mito de Medea en la literatura en los diferentes periodos de la historia: antigüedad, modernidad y contemporaneidad. Esto ha demostrado el interés que ha despertado nuestro personaje clásico, pero también ha confirmado cómo, a través del tiempo, se había destacado su faceta filicida, lo que había generado una evolución negativa de Medea hasta los años cincuenta, década en la que empiezan a surgir nuevas relecturas, como la de Christa Wolf (*Las voces de Medea*, 1956).

En segundo lugar, se ha trazado una panorámica sobre la pervivencia de nuestro personaje en el cine en donde se ubica nuestra obra objeto de estudio. Posteriormente, se ha realizado un análisis intertextual entre la película *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein y *Medea* (60-61 d. C.), siguiendo la propuesta del francés Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), en la que se han identificado diferentes prácticas hipertextuales, es decir, si hay **transformaciones estilísticas, formales** o **temáticas** o bien, o tipos de **imitación**. También, se comentan los cambios que Ripstein hace en su obra, así como aquellas cuestiones que han sido necesarias adaptar para que el filme funcione en el contexto de llegada, esto es, en el México contemporáneo. Finalmente, se presentan las conclusiones.

II. El tema de Medea en la literatura y en el cine

1. El mito

El mito de Medea ha sido una fuente de inspiración constante en la literatura de todos los tiempos. En torno a esta figura clásica encontramos partidarios y detractores desde la antigüedad clásica, debido, como observa Lauriola, a la complejidad que nos sigue brindando este personaje “providing uncountable creative and intellectual challenges to thought and culture across centuries and across the world. The secret of her longevity and proliferation might be in her complexity, in her ‘untamable’ multifacetedness...” (2015, 1).

Antes de revisar la presencia de Medea en la literatura, es pertinente recordar el mito de este personaje. Este término proviene del griego *mythos*, cuyo significado original fue “relato, narración, cuento, palabra”. La Real Academia de la Lengua (RAE), lo define como “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino y heroico” y “como historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana” (*s.f.*, definiciones 3 y 4).

En el caso del mito de Medea¹⁾, ella era hija de Aetes, rey de Cólquida y de la ninfa Idía, además nieta de Helios, el dios Sol. Fue sacerdotisa de la diosa Hécate, de quien aprendió el arte de la hechicería junto a su tía Circe. Su mito está ligado a varios acontecimientos. El primero de ellos es la expedición de Jasón y los Argonautas, a quienes ayudó a obtener el vellocino de oro, que era propiedad de su padre. Tras la traición a su familia, huye con ellos porque se había enamorada de Jason.

1) Sobre las etapas del mito de Medea véase en Mimoso-Ruiz, D. N. (2015: 769-770) y en Fernández (2016, 23-24).

El segundo acontecimiento es la llegada a Yolcos de Medea y Jasón para entregar el vellocino de oro a Pelias, pero este se niega a entregar el trono a Jasón por lo que Medea urde un plan mediante el cual logra que las hijas de Pelias maten a su padre. Medea y Jasón huyen y, Acasto, hijo de Pelias, amenaza con vengarse de ellos. La tercera secuencia sucede en Corinto, cuando Jasón y Medea gozan de la protección del rey Creonte, pero, ante la inminente invasión de Corinto, por parte de Acasto, Creonte propone a Jasón que se case con su hija Creúsa a cambio de que Medea sea desterrada. Al sentirse traicionada, mata a Creonte y a su hija y, posteriormente a sus hijos. Después, huye en un carro alado enviado por su abuelo Helios, el dios del Sol.

2. En la literatura

1) Antigüedad

El mito de Medea aparece por primera vez en la literatura en la *Teogonía* de Hesíodo, del siglo VIII (a. C). Después, el poeta Píndaro (462 a. C.) en su *Oda Pítica IV*, retoma el personaje de Medea, en la que, según Mimoso-Ruiz se delimita la imagen definitiva de nuestro personaje: “endowed with the gift of prophecy, a foreigner skilled in the use of herbs (‘pamphármakos xéina’), and the lover of Jason, she plays an important part in the quest for the Golden Fleece, is carried off from Colchis by Jason and later murders Pelias” (2015, 771).

No obstante, si bien *Medea*, de Eurípides, es la obra que delimita la imagen que se tiene de ella hasta nuestros días, Medina y López en la “Introducción”, a *Medea*, de Eurípides, hacen notar que su tratamiento del mito debía de proceder de otra obra perdida del poeta Neofrón, conocida a través del latino Estobeo, puesto que “los fragmentos que conservamos de su obra nos permiten deducir que Eurípides se inspiró casi por

completo en la tragedia de su predecesor” (Eurípides 1977, 206). Posteriormente, Apolonio de Rodas (250-240 a. C.) en su poema épico *Argonáuticas* narra la búsqueda, por parte de Jasón, del vellocino de oro. Asimismo, cuenta una de las fases iniciales del mito, es decir, cuando Medea se enamora y la forma como le ayudó a Jasón para hacerse con el carnero alado.

También fue un personaje tratado profusamente en la literatura latina. Ejemplo de ello son *Las Metamorfosis* (libro VII. 1-424), de Ovidio, en la que retoma el argumento de las obras de Apolonio y Eurípides (Lauriola 2015, 383). La historia empieza cuando Jasón llega a Cólquida y el enamoramiento de Medea. Y, en el año 60-61 d. C., Séneca es el artífice de otra tragedia en torno a Medea, basada en la versión de Ovidio y en la de Eurípides. En esta parte no haremos alusión a ella, pues nos ocuparemos en líneas subsiguientes de este trabajo.

2) Modernidad

En este periodo, unas de las primeras relecturas en torno a Medea se dan en España. Nos referimos a *El vellocino de oro* (1623), de Lope de Vega, que se inspiró en *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Se trata de una comedia palaciega centrada en el enamoramiento entre Medea y Jasón, así como en la expedición de unos viajeros griegos. Después, Pedro Calderón de la Barca escribe *El divino Jasón* (1664), acto sacramental en el que el mito se convierte en una alegoría y tomando como referencia *La Biblia* transforma “la Eucaristía en rescate de la humanidad (Medea) por Cristo (Jasón) mediante la aplicación alegórica de la conquista del Vellocino de Oro” (Plata 2011, 182). Por su parte, Francisco de Rojas Zorrilla, a partir las tragedias de Eurípides y Séneca escribe *Los encantos de Medea* (1645), en la que se hace especial énfasis en su faceta como hechicera y como mujer celosa y enamorada²⁾.

Y, en 1761, el poeta inglés Richard Glover publica *Medea, una tragedia*. Obra en la que, para ocultar el filicidio, se opta por una Medea demente que ha asesinado a sus hijos. A su vez en la obra se reafirma el amor que sentía por su marido y no el deseo de venganza, en otras palabras, se da un “proceso de limpieza o purificación” del personaje en el que “has made this figure forever disturbing, problematic, challenging—yet sealing her everlasting ‘spell’—has just been eliminated” (Lauriola 2015, 390).

3) Contemporaneidad

A partir del siglo XIX, hay un viraje en torno a la interpretación del mito de Medea, se le empieza a considerar víctima de sus circunstancias. En 1920, T.S Moore escribe *Medea*, basada en la obra de Séneca, en la que la protagonista es una madre arrepentida tras haber asesinado a sus hijos, por lo que “implora comprensión a sus hijos, quienes reposan en sus tumbas y se tornan en seres de belleza inmortal e inalcanzable” (Vázquez 2019, 9). Y, en 1946, Jean Anouilh escribe *Medea*, en la que esta es una gitana que ya no es una mujer que es abandonada. En esta obra, la vida cotidiana mina la relación de la pareja hasta convertirse en odio, sin embargo, ella tiene una dependencia de él, por lo que no desea dejarlo y al no conseguirlo se inmola frente al público.

En la década de los cincuenta, aparecen dos nuevas reinterpretaciones españolas. Por un lado, *Medea, la encantadora* (1954), de José Bergamín y, por el otro, *Medea* (1958), de Alfonso Sastre. La primera tiene como escenario Córdoba y, al igual que el personaje de Anouilh es también gitana. En cuanto a los elementos introducidos es interesante destacar la actualización del coro integrado por cantantes, lo que remite al folclore andaluz (Vela 2002, 218). La obra de Sastre, por su parte, imprime el propio sello del autor en la línea del realismo social. En este caso, *Medea* reconoce

2) Sobre los pormenores de esta obra véase en Alviti, R., 2020, 61-94.

su superioridad como extranjera frente a las griegas y el autor la libera de reflexiones morales referidas a la amistad o a la vanidad (Moya 2002,992)³.

Por su parte, el dramaturgo cubano José Triana publica *Medea en el espejo* (1960)⁴. La protagonista es María, una mujer mulata y Julián (un hombre blanco) es su pareja, que la abandona para casarse con una mujer blanca, hija de un político local. María mata al político y a la hija de este, así como a sus propios hijos. En esta obra, la trama sigue el nudo argumental de la tragedia, pero también hace una crítica al clasismo existente en sociedades mestizas.

Finalmente, habría que mencionar la novela alemana *Las voces de Medea* (1996), de Christa Wolf. La autora, utilizando la técnica *stream of consciousness* (corriente de la conciencia), hace una deconstrucción de la historia de Medea. Ella y los otros personajes expresan su punto de vista, haciendo notar que tanto el poder, su condición de hechicera y extranjera han sido los responsables de sus actos. En otras palabras, la autora actualiza problemáticas vigentes desde la Antigüedad hasta nuestros días (Bolumburu 2009, 375).

3. En el cine

Como se sabe, los temas míticos han sido fuente de inspiración para la producción de argumentos cinematográficos y Medea no ha sido la excepción. La primera versión de la que se tiene noticia y que no se conserva, como lo ha documentado Fernández (2016, 17), fue *Medea* (1920), realizada bajo la dirección de K. Teme. La cinta se ambienta en el

3) También en España se publica *Medea es un buen chico* (1981), de Luis Riaza. Se trata de una transgresión en la que los protagonistas (Medea y la Nodriza) aparecen travestidas. Esta obra permitió acercarse a un tema incómodo durante la transición española (Ocantos 2012, 353).

4) Vid. Asensio, M. P. (2009, 223-250).

Berlín de la época y cuya protagonista era prostituta. En el cine sonoro, la primera película fue la realizada por la actriz italiana Sarah Ferrati, en 1957⁵). En ella sigue la obra de Eurípides, de hecho, el guion de la película es la misma tragedia literaria. Dos años después, Judith Anderson también dirige *Medea* (1959)⁶), siguiendo también la versión griega.

Pier Paolo Pasolini realiza su *Medea* (1969)⁷), que se diferencia de las versiones anteriores al no centrarse sólo en la tragedia de Eurípides. El director italiano hace su reinterpretación partiendo del mito en Cólquida y en Tesalia. Después, siguiendo las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, narra la llegada de Jasón a la tierra de la hechicera y la ayuda que esta le da. Y, finalmente, recrea la tragedia de Medea en Corinto.

Por su parte, Jules Dassin dirige *Gritos de pasión* (1978)⁸), que cuenta la historia de Maya, una actriz griega que, bajo la dirección de Costas, interpretará el papel de Medea. El director no cuenta con los recursos para la realización de la producción, entonces, decide buscar financiación. Para ello, se entrevista con una mujer que asesinó a sus hijos para vengarse de su marido griego. Para Valverde esta película, que se caracteriza por su metateatralidad, tiene un valor añadido pues reflexiona sobre la creación artística “pero, además, añade una cuestión tan tristemente candente como la de la ética profesional en lo referente a los medios de comunicación...” (2008, 119).

Otro de los filmes en torno a este personaje se lo debemos a Lars Von Trier. *Medea* (1988)⁹). En él, si bien la historia se traslada al ámbito nórdico, el autor presenta a una *Medea* de carácter internacional. Finalmente,

5) Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=yTcE7E0ST9M>

6) El filme puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=oXu0tqkXc3g>

7) Fuente de la película: <https://www.youtube.com/watch?v=QwH6kZiYqkI>

8) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IFdpxFCnbmY>

9) La película puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=NiTC-hF1udc>

encontramos dos versiones que parten de la tragedia de Séneca, nos referimos a *Medea 2* (2006), del español Javier Aguirre, que presenta la historia de dos mujeres en el tiempo “dos Medeas”, pero siguiendo el texto clásico. Y, *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein, de la que nos ocuparemos a continuación.

III. Literatura y cine: la recreación fílmica

1. Metodología

En el análisis que a continuación se presenta se compararán dos textos: uno literario [*Medea* (60-61 d. C), Séneca] y uno fílmico [*Así es la vida* (2000), Arturo Ripstein]. La finalidad no será polemizar sobre cuestiones de fidelidad de la película en relación con el texto del que parte, un debate que ya se ha superado, pues como observa Peña (1992) no parecía tener otro objetivo que el de “confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes creados a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las características expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y de recepción” (23).

En cuanto a la metodología, para realizar el análisis se ha seguido el mecanismo de intertextualidad propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), a través del cual se identifican las diferentes **prácticas hipertextuales como las estilísticas**¹⁰⁾ (transformación,

10) La primera de estas es la **transformación** de un texto, la cual exige un mínimo mantenimiento de la fábula (la historia contada por el relato). Dentro de este tipo de práctica hipertextual encontramos la **parodia estricta** (se mantienen las mismas expresiones, pero hay cambios temáticos o de diégesis: época o lugar); la **parodia mixta** (se conserva la fábula con un cambio temático degradatorio); el **travestimiento** (no se modifican ni la fábula ni la diégesis y cambia el lenguaje) y la **trasposición** (se hace una transformación de la obra en otra utilizando la reducción, sustitución o aumento de cualquier componente).

travestimiento y trasposición), **formales**¹¹ [traducción, transformación cuantitativa (conciación, aumento de extensión temática, expansión o amplificación) o transmodalización] o **temáticas**¹² (diegéticas, pragmáticas, semánticas o transvalorización) o bien, si se ha observado alguna **imitación**¹³ (seria, satírica o pastiche).

2. Los textos analizados: *Medea* (60-61 d. C), Séneca y *Así es la vida* (2000), Arturo Ripstein

La muerte de los hijos de Medea aparece por primera vez, por lo menos de entre las obras clásicas conservadas, en la tragedia homónima de Eurípides. En este sentido parecería, como apunta Luque (1987) en su “Introducción” a *Medea* (Séneca), haber sido modelo básico de la obra latina, porque si bien en las literaturas clásicas se tiene noticia de que esta temática ya se había tratado ampliamente, lo cierto es que sólo se conservan algunos fragmentos de estas (279-280).

En cuanto al argumento, la tragedia senecana se inicia en el momento en el que Medea, Jasón y sus hijos se encuentran en Corinto. Jasón planea casarse con Creúsa, hija del rey Creonte. Al enterarse de esto, Medea decide vengarse. El rey, por su parte, la destierra, aunque le concede un día más para abandonar la ciudad. Pese a la infidelidad del marido, Medea le

11) Entre las que se encuentran la **traducción** (de una lengua a otra), de prosa a verso o viceversa, también se consideran las adaptaciones o traducciones de escenario) y las **transformaciones cuantitativas** como la **conciación** (resumen de lo esencial) o el **aumento** de acontecimientos o personajes.

12) En las **diegéticas** se dan cambios de lugar, época, nombres o clase social; en las **pragmáticas** puede haber modificación en las acciones, pero parciales y en algunas ocasiones su propósito es hacer una actualización de la obra; las **semánticas** se dan cuando hay alguna modificación del motivo: eliminación o creación de uno nuevo y la **transvalorización** sucede cuando se desea eliminar un valor negativo de la obra o algún personaje.

13) Se emula el estilo de un autor o corriente estética) y puede ser: **imitación seria** o **satírica** y **pastiche** (imitación humorística, sin ser crítica).

propone que huyan juntos, pero Jasón rechaza su propuesta y se niega a que ella se vaya con sus hijos. Para vengarse, Medea envía como regalo a Creúsa un vestido envenado que la hace arder en llamas junto con su padre. Después, nuestra protagonista asesina a sus hijos y huye en un carro alado.

Por otra parte, *Así es la vida* (2000)¹⁴ se caracteriza por haber sido el primer filme de Arturo Ripstein en rodarse en formato digital¹⁵. En esta se recrea la obra clásica senecana basada en el mito de Medea, teniendo como escenario una humilde casa de vecindad de la Ciudad de México. El argumento gira en torno a la historia de Julia, una curandera-abortera (a la que también llaman bruja), que ha sido víctima de las infidelidades de su marido Nicolás, que está próximo a casarse con Raquel, la hija de la Marrana, el casero de la vecindad en la que viven. Julia, que no es de la capital mexicana, dejó todo para estar con Nicolás, apoyándolo para que pudiera ser boxeador. Tras el engaño, su vida se derrumba y su único deseo es vengarse.

La Marrana la expulsa del vecindario, porque la considera una amenaza para su hija. Julia le suplica que no la eche, pero no lo logra, solo consigue que su partida sea un día después. Julia habla con Nicolás para reprocharle y, al mismo tiempo, pedirle que vuelva con ella, él se niega y le advierte que los niños se quedarán con él. Entonces, ella lleva a cabo un ritual en

-
- 14) **Ficha técnica** de *Así es la vida*. **Año:** 2000. **País:** México-España-Francia, **Producción:** Filmania, Wanda Visión S.A., y Gardenia producciones. **Dirección:** Arturo Ripstein. **Argumento:** La tragedia *Medea*, de Séneca. **Guión:** Paz Alicia Garcíadiego. **Fotografía:** Guillermo Granillo. **Montaje:** Carlos Puente. **Música:** David Mansfield y Leoncio Lara. **Duración:** 98 minutos. **Intérpretes:** Arcelia Ramírez, Luis Felipe Tovar, Patricia Reyes Spíndola, Ernesto Yáñez, Martha Aura, Francesca Guillén, Loló Navarro, Daniela Carbaja, Constanza Cavalli, Alejandra Montoya, Andrés Weis, Marco Zepeda.
- 15) Uno de los rasgos señeros de la filmografía de Ripstein ha sido la presencia constante de la literatura a través de la realización de adaptaciones cinematográficas. Entre estas se pueden mencionar: *Tiempo de morir*, un *western* a partir de un relato de Gabriel García Márquez, así como *Los recuerdos del porvenir* (1968), *El lugar sin límites* (1978) y *Principio y fin* (1993), a partir de las novelas de Elena Garro, José Donoso y Naguib Mahfuz, respectivamente.

su dispensario para acabar con la Marrana y su hija, pero no surte efecto más que en la mente de la protagonista. Julia solo cuenta con el apoyo de su madrina, quien también dejó su lugar de origen para estar al lado de su ahijada, pero al ver que esta solo piensa en vengarse, también la abandona. Julia continúa con su plan, justo antes de la boda, mata a su hijo y, en presencia de su marido mata a su hija. Tras el asesinato doble, sale del vecindario y huye en un taxi.

1) Análisis entre el texto literario y el fílmico¹⁶⁾

Así es la vida (2000) es una **relectura profunda** realizada por Arturo Ripstein y por Paz Alicia Garciadiego de *Medea*, de Séneca (**hipotexto**), pues se hace una **desmitificación** de los personajes en el **hipertexto** (texto fílmico). Así, Julia ya no esa hechicera con poderes ni mucho menos princesa de Cólquida, sino simplemente una curandera que también practica abortos, en este sentido, al igual que en la obra de Séneca, “Julia-Media se la retrata como un ser movido por la pasión y obsesionada con la venganza” (Fresneda 2014, 66). Y, Nicolás (Jasón), no es ningún hombre que haya guiado una hazaña importante, es tan solo un boxeador mediocre interesado en la protección que le puede dar el casero de la vecindad. En cuanto a los otros personajes, el rey Creonte ahora es la Marrana, el dueño de la casa de vecindad. Es una persona intimidatoria al que solo le interesa cumplir los caprichos de su hija Raquel (Creúsa). Ella por su parte, es una niña mimada que se aprovecha de su situación privilegiada.

Por otra parte, el personaje de la nodriza, tomando en cuenta la idiosincrasia mexicana, se ha transmutado a una madrina. Ella, además de ser la consejera de Julia, como en el texto literario, es también la voz a través de la cual se denuncia la situación de la mujer mexicana inmersa en

16) Para la realización del presente análisis intertextual se ha hecho primero la correspondencia entre los Actos de la tragedia latina *Medea*, de Séneca y las escenas de la película *Así es la vida*, Arturo Ripstein. Véase en el Anexo I.

el imperante machismo que ha pervivido en esa sociedad. Mediante sus intervenciones o diálogos con Julia se puede constatar que su discurso es tajante y en ocasiones puede parecer agresivo.

Los hijos, al igual que en la tragedia, son dos, pero en este caso se trata de un niño y una niña. Este cambio se puede interpretar en dos sentidos. Por un lado, podría haber sido una decisión del director de incluir a una menor para dar mayor presencia al sexo femenino y, por otro lado, para denunciar el feminicidio, que desde hace varias décadas se ha incrementado en México: esto último se podría reforzar por la manera como Julia mata a sus hijos. Mientras que a la niña la asesina en el exterior, concretamente en la escalera de la vecindad, teniendo como testigo a Nicolás; el crimen del niño solo se intuye, pues se lleva a cabo en el baño y el espectador se entera que ha muerto cuando se ve el cadáver del niño envuelto en sábanas. También, es pertinente observar la **degradación** que se hace del escenario, pues el palacio de Corinto en la obra clásica es convertido en una paupérrima, lúgubre y polvorienta vecindad en el México contemporáneo.

Sobre el **grado de lectura “palimpséstica”** del filme se podría considerar que no se trata de una **relación ni significativa ni necesaria**, puesto el espectador no tiene que conocer la obra de Séneca para comprenderlo porque se trata de un conflicto universal. De hecho, no ha sido intención del director informar al espectador que su filme es una relectura de la obra clásica de Medea, ya que en la escena n° 1 destaca solamente que se trata de una coproducción México-España-Francia. Sin embargo, hay que mencionar que el director ha mantenido la estructura de la tragedia latina (cinco actos marcados mediante la inserción de la imagen de una furgoneta funeraria, entre cada uno de ellos), el tiempo en el que sucede la tragedia (24 horas) y un único escenario de la acción (la vecindad, considerada como un todo).

Así, casi en el inicio del filme (escena n° 2) se puede ver cómo el director

recrea el Acto Primero (vv.1-55) de la obra de Séneca, en el que Medea invoca a los dioses con la intención de vengarse de Jasón y de Creúsa. Julia-Medea, sentada en una silla de barbero en su dispensario, se lamenta e inicia su monólogo —dirigiéndose a la cámara en algunos momentos y, en otros, mirando a esta a través de un espejo—, en el que no solo habla de la infidelidad de Nicolás y de sus hijos, sino que también sirve para presentarse ante el espectador:

¿Y yo qué? [...] Ahora qué, qué, porque fácil ¿No? Así nomás de buenas a primeras me dice: ya vete ¿No? [...] ¿Y los hijos que te di? ¿Y los años que te di? [...] Dejé todo, tuve tus hijos, los tuve por ti y para ti, [...] Dejé mi casa, mi gente, mis cosas [...] Me pediste que te ayudara y te ayudé. [...] Y ahora Nicolás me dices que ya no te cuadro [...] Porque me olvidaste, a mí [...]. Hasta de los hijos que querías tanto te olvidaste. [...] Para qué acordarse de que por ti me vine a esta ciudad [...] todo por ti, nomás por ti. ¿Y digo yo? ¿Y yo qué? (Ripstein 2000, min 0:01:33-0:07:53)

Como se puede observar, el monólogo está plagado de preguntas insertas en el reclamo general que Julia le hace a Nicolás y usando, sobre todo la fórmula ¿Y yo qué? Y, a diferencia de la tragedia latina, Julia centra sus quejas en los sacrificios que ha hecho por Nicolás, su condición de foránea y también en el amor a los hijos que tienen en común. No invoca en ningún momento a los dioses, sin embargo, se puede intuir que el director los ha introducido de manera indirecta al situar esta escena en el dispensario que se encuentra lleno de santos.

Por otro lado, durante el proceso de adaptación tanto el director como la guionista han realizado diferentes procedimientos. Dentro de las **prácticas hipertextuales**, siguiendo el modelo de Genette, se puede agregar que en lo relativo a las **estilísticas**, se puede considerar una **parodia mixta** puesto que se mantiene la fábula y hay cambios **degradatorios en la diégesis**, como ya se ha apuntado anteriormente. En este caso, se puede

mencionar la peculiar versión del coro en el filme. El director transmuta esta figura clásica a una popular, lo convierte en un trío llamado “Anselmo y sus muchachos” que interpreta boleros y conformado por varones como el coro de Séneca, e incluye a un niño. A su vez, aprovecha para ironizar sobre el uso que se ha hecho de este género musical en los lacrimógenos melodramas del cine mexicano de la época de oro, pues como atinadamente observa Garrido: “el drama personal de Julia va a convertirse en el tópico motivo de un género musical, el bolero, que asimila la suya a otras historias parecidas de celos, traiciones, odios, venganzas y destinos infaustos de la condición femenina...” (2013, 166).

El trío, al igual que el coro literario, canta tras la intervención de los personajes y si bien, como ha señalado Fresneda (2014), este grupo es cómico, su función va más allá, ya que deberá “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” (68).

Ripstein ha introducido siete participaciones de “Esteban y sus muchachos” y no cinco como en el coro de Séneca. No todas siguen el mismo orden que el de la tragedia ni los temas de las canciones coinciden con las de la obra teatral. La primera de estas en el filme aparece en la escena nº 3, que coincide con la del coro senecano (vv. 56-115) en el Acto Primero, pero a diferencia de esta participación cuyo motivo es la celebración de la boda de Jasón y Creúsa, el trío canta, desde el televisor a la ingenuidad de Julia y a la infidelidad de los hombres: “Esto le pasa a las hembras, por no pensar con razón y creerle las promesas, a todo joven varón. [...] Julia, Julia, Julia triste, entiende esto bien, mujer: que los amores terminan un buen día sin más ni más...”

Las siguientes intervenciones se dan en las escenas nº 12 y 14, respectivamente, que corresponderían con la del Coro en el Acto Segundo (vv. 301-379), en el que habla de la valentía de los Argonautas, pero en la

película los dos temas versan sobre el desamor. En la escena n° 12, mientras Julia y sus hijos están comiendo escuchan el telediario en el que se informa sobre el clima. Aparece el trío en el salón de su casa y canta el tema: “si acaso te invade la tristeza / Si acaso ese que quieres te rompió el corazón / [...] / Y todavía tú lo quieres / Venimos a decirte que no tiene solución”. Pero antes de esta interpretación, sorprende el hecho de que la presentadora reprenda al grupo por no estar en el plató de televisión: “¡Carajo! Ustedes tienen contrato con el canal, se supone que no deberían andar sueltos a la buena de Dios”. Como comentaremos más adelante, la televisión tiene un lugar esencial dentro de la película, no solo con la función de intromisión dentro de la realidad, sino también como parte de la narración.

Y, la escena n° 14 se inicia con un encuentro sexual entre Julia y Nicolás en su dormitorio en el pasado, imagen que es reproducida también en el televisor ubicado en el salón de la casa de Julia en el que se encuentra la madrina, que les observa y después lo apaga. Esta se sienta en una silla del comedor y se pone a lavar la ropa interior de Tomás, el hijo del Julia, acción que toma como pretexto para reprender al niño y para arremeter contra el sexo masculino. Inmediatamente después, enciende otra vez la televisión, reaparece la misma presentadora informando sobre el clima y nuevamente el trío interpreta otro tema cuya temática sigue siendo el desamor.

La tercera intervención del coro en la tragedia (vv. 579-669) se correspondería con la cuarta (escena n° 20) y quinta (escena n° 22) del trío. En la primera de estas (n° 20), Julia, tras haber discutido con Nicolás (escena n° 19), coge la ropa de este y baja con ella por la escalera. Ahí, se da una escena onírica en la que Nicolás y Raquel bailan un tango ejecutado por “Anselmo y sus muchachos”. Después en el mismo patio de vecindad se observa a la Marrana, a Raquel y a Nicolás sentados en una mesa. De ahí se dirige a su dispensario y realiza un ritual antes de quemar en un

cubo de metal la ropa de Nicolás. Esta escena se corresponde con parte del Acto Cuarto (vv. 740-842) de la obra. En estos, Medea lleva a cabo sus encantamientos, invocando a los infiernos y a Hécate en la tragedia latina (vv. 740-751).

La quinta aparición del trío se da, como ya se ha mencionado, en la escena n° 22 y, en este caso, la canción sí se corresponde con el tema del canto del coro del texto literario, es decir, la violencia de una mujer abandonada (vv. 579-669), que en el filme también se asocia a la demencia, pues en repetidas ocasiones Nicolás y también la madrina llaman loca a Julia. Cabe señalar que esta concepción también aparece en el texto literario. Jasón afirma que “está loca, lleva el odio por delante: todo su dolor se refleja en su rostro” (Séneca 1987, 312); y la nodriza la compara con una “ménade en trance que, frenética al ser poseída por su divinidad, lanza sus pasos por la cima del nevado Pindo o por las cumbres de Nisa” (Séneca 1987, 309). El tema musical dice lo siguiente: “Ella perdió la razón/ Dicen que apostó y perdió /Como pierden las mujeres que pierden el corazón”. En esta escena, la madrina ase a Julia y la vuelve a aconsejar para que se olvide de Nicolás:

Madrina- Mira nomás criatura, si ese canalla fuera un hombre cabal, te habría puesto tele a colores, pero no, te puso esta antigua y en blanco y negro, si fueras lista al menos hubieras pedido la tele nueva. Pues que no ves que va a ser tu única compañía. A ver Julia, deja, te lavo, te acuesto y te me quedas tranquilita. [...] Júrame por esta, que esta es la última noche que lloras por este ese pedacito de nada. (Ripstein 2000, min 01:05:25-01:06:30)

Como se observa, la madrina ironiza en torno a la televisión y, a la vez, se incluye una crítica implícita a la omnipresencia que ha tenido este artefacto en los hogares mexicanos con menor poder adquisitivo hasta el punto de convertirse en una manera de educar especialmente a través de

los culebrones (telenovelas), en los que “las pasiones, el poder o el retrato social de la injusticia son parte de sus ejes temáticos” (Fresneda 2014, 63).

La última participación del trío en el filme se da en la escena n° 25 que se corresponde con la primera parte del Acto Quinto de la obra teatral (vv. 879-1027), en el que el mensajero narra cómo han perdido la vida Creonte y su hija Creúsa. La escena se inicia en la realidad del filme cuando Julia peina a su hija y, después se acerca a la ventana. En el imaginario de Julia, ve arder la casa de la Marrana en la que han muerto este y su hija Raquel. La televisión transmite en vivo y de manera morbosa la desgracia. En el patio de vecindad, aparecen la madrina y Julia, esta última esta maquillada y con el pelo bien peinado, además se le ve feliz, a diferencia de casi todo el filme.

El periodista que cubre la noticia interroga a la mujer mayor que trabajaba en casa de la Marrana, a la madrina y a Julia. La entrevista a la señora mayor finaliza con una imagen grotesca de esta: otra persona pone debajo de su cara unas fotos de la Marrana y de Raquel, ella sonríe a la cámara. La escena termina con una canción del trío. Julia continúa peinando a su hija, entonces, llega la madrina y la cuestiona por sus acciones y sus deseos de venganza.

Siguiendo con el análisis, a partir del modelo de Genette, nos ocuparemos de las **transformaciones formales**. En primer lugar; se puede mencionar **la cuantitativa**, concretamente, la de aumento (**extensión temática**). En relación con esta, hay que señalar el mayor protagonismo de la Marrana (Creonte), pues no solo es el casero, sino que también amedrenta a sus inquilinos en el patio de vecindad. Por su parte, Julia, aparte de ser una curandera, oficio que se relaciona a la brujería (en este sentido coincide con la *Medea* literaria, aunque la cinematográfica no tiene ningún don sobrenatural), es también abortera, de ahí que entre las escenas añadidas (n° 7) aparezca una en la que una mujer llamada Estela

llega al dispensario a practicarse un aborto.

Asimismo, resulta pertinente destacar la importancia que tiene la televisión en el filme desde su inicio. En la escena n° 3, mientras Julia se lamenta por la infidelidad del marido, la presentadora anuncia el tiempo que se espera en los próximos días y, añade que “la onda tropical n° 32 traerá fuertes lluvias muy fuertes a lo largo de la costa y en la parte occidente nuestro país”, lo que se puede considerar un paralelismo con los hechos que se avecinan.

También, en las escenas n° 11 y 14, el televisor muestra a Julia y a Nicolás en un acto sexual, que son vistas respectivamente por Raquel y Nicolás en casa de la Marrana y, por la madrina, en casa de Julia. Y, finalmente, en las escenas n° 25 y 26, la pantalla chica sirve como medio para narrar los deseos de Julia (la supuesta muerte de la Marrana y su hija Raquel debido al incendio provocado por la colilla arrojada por la misma Julia), mientras mira, en la realidad, desde su ventana a la gente que está con los preparativos de la boda.

En estas escenas nos detendremos por dos razones. La primera porque aparece uno de los rasgos característicos de la filmografía del director mexicano: el uso de planos secuencias que sirven para acercar al espectador a la intimidad de los personajes, teniendo a la cámara como testigo. Este mismo recurso cinematográfico lo vuelve a utilizar en las escenas n° 32 y 33, en las que Julia-Medea empieza a recorrer su casa antes de asesinar a su hijo y, posteriormente, con el cadáver del niño y acompañada de la niña, se dirige a la escalera en la que la mata, en presencia de Nicolás. Y la segunda razón porque la televisión cobra protagonismo para contar escenas de la obra de Séneca que no se recrearon en la realidad del filme.

Sobre las **transformaciones temáticas**, se encuentra en primer lugar, las diegéticas, concretamente, **heterodiegéticas**, puesto que cambian todos los elementos de la obra teatral de Séneca: el espacio clásico (palacio)

se transforma en una casa de vecindad. En esta, el director le da un sitio especial a la habitación conyugal ya que “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” (Fresneda 2014, 67).

También la época en la que se desarrollan los hechos ha cambiado. Se ha trasladado al siglo XX; los personajes cinematográficos pertenecen a una clase social más baja que los literarios, y los nombres de los protagonistas no se conservan, pues son de origen hispano. Además, hay otros personajes secundarios que no aparecen en la tragedia. Estos tienen que ver con el escenario en donde se desarrollan los hechos (mujer mayor que trabaja en casa de la Marrana y vecinos) y otro que tiene que ver con Julia (Estela, la chica que solicita que le sea practicado un aborto).

En segundo lugar, encontramos las **transformaciones pragmáticas**, entre las que se puede mencionar el hecho de que en la obra clásica Creonte y su hija Creúsa mueren y, en cambio, en la película solo sucede en la mente de Julia (Medea), que imagina que han perecido en un incendio, situación que se reproduce a través del televisor. Otra de las transformaciones es el cambio de uno de los objetivos de Jasón, si en el texto literario luchaba por obtener el vellocino de oro, en el texto fílmico el sueño de Nicolás es convertirse en un boxeador. De hecho, sigue intentándolo como se muestra en la escena n° 18, que coincide con el monólogo de Jasón de Acto Tercero (vv. 380-430), cuando justifica su infidelidad porque de lo contrario habrían pedido su cabeza (vv. 431-436).

En el filme, Nicolás, mientras golpea una pera de boxeo habla del amor que le tuvo a Julia, pero en su caso culpa al tiempo y al destino de haberla dejado de amar. También habla de los derechos que tiene sobre sus hijos. Durante el desarrollo del monólogo se observan imágenes (continuación de la escena n° 14), en la que se les ve a él y a Julia después del acto sexual:

[...] Y yo Julia tengo mi corazoncito [...] Y te dije para siempre porque quería para siempre. Y luego vino el tiempo. Yo no soy culpable del tiempo. [...] Te engañé y me engañé a mí también. [...] Y lo que había entre nosotros, un día amaneció muerto. [...] Se me murió el amor y me quedaron los hijos. [...] Ellos son míos. Tienen mi sangre, mi ley, mis cosas. [...] El amor se acaba, los hijos no. [...] Con ellos no hay corte de hoja, los tengo en la carne y en el sentimiento, no es por joderte Julia [...]. (Ripstein 2000, min 0:47:53-0:53:17)

En la película, Julia le recuerda a Nicolás que ella dejó todo para ayudarlo a perseguir su sueño y, en la escena n° 19 en la que discuten se corresponde con otra parte del Acto Tercero (vv. 447-668). Pero a diferencia del texto literario en el que Medea pide llevarse a sus hijos (vv. 540-544) y además responsabiliza a Jasón de los crímenes que ella cometió en su nombre (vv. 500-503), en el texto fílmico Julia ruega a Nicolás que vuelva con ella y al recibir una respuesta negativa por parte de Nicolás la situación se tensa hasta volverse una escena violenta. Al final, Nicolás recoge la ropa que Julia no ha roto y le informa que los hijos se quedarán con él.

En tercer lugar, tenemos las **transformaciones semánticas**, entre las que se puede mencionar la creación de un motivo nuevo introducido a través del personaje de la madrina Adela (nodriza). En el filme, aparte de cumplir la función de aconsejar a su ahijada (escenas n° 5 y 6), es también la voz del autor a través de la cual denuncia, por un lado, la situación de indefensión en la que se encuentra la mujer en México ante el abandono de la pareja y, por otro lado, la ausencia de la figura paterna en un gran porcentaje de familias en el país azteca. De esto último, por cierto, ha dado cuenta la escritora mexicana Alma Delia Murillo en su novela autobiográfica *La cabeza de mi padre* (2022), en la que entremezcla diferentes testimonios de personas que se quedaron al amparo únicamente de la madre.

A este respecto, nos detendremos en las escenas antes señaladas (5 y 6),

que recrean los versos (116-178) del texto de Séneca, en el que la nodriza trata de persuadir a Medea de que sea paciente, porque cuando hay ira no hay lugar para la venganza. Le aconseja que se vaya, pero Medea aclara que lo hará tras consumir su venganza. En el filme, en esencia también la madrina le dice que se marche de la vecindad, que se serene, aunque más bien en sus intervenciones carga severamente contra el sexo masculino:

Madrina- ¿Acaso te sorprende? [...] Los hombres cuando nacen habría que romperles la cerviz. [...] Son liendres, carroña. [...] ¿Acaso cuando Nicolás te prometía el oro y el moro, no tenías bien clarito que un día nada más bajabas la guardia y te dejaba? [...]. Tampoco es que sea el fin del mundo, ya verás que aparece otro, uno de otra calaña. [...] Ya verás, y si no aparece uno de esos, pues qué remedio.

Julia- Yo voy a hallar el remedio madrina, ya verás [...]

Madrina- Mira nomás (refiriéndose a las heridas que se ha hecho Julia), búscate otro [...] ¿Te conté que cuando me dijo la comadrona que lo que parí nació muerto? Lo primero que le dije es que si era varón o hembra. Cuando me dijo que era varón, respiré y dije uno menos. ¿Para qué yo lo iba a traer al mundo? Mejor muerto

Julia- ¡Ay madrina con qué cosas sales!

Madrina- Pues a lo mejor a mí no hay quien me entienda, pero esas tardes en las que me agarra la ausencia, la ausencia de vientre. [...] Voy al cuarto y levanto el capelo que le puse al feto de mi niño [...] y lo veo ahí y digo: así mejor. (Ripstein 2000, min 0:11:43-0:15:53)

En este diálogo, como bien observa Tovar (2002) la facultad del hombre de abandonar a su mujer se presenta como un rito del sexo masculino y como una prebenda de este en la que “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” (187). Y es en este sentido el discurso de la madrina, que pese a haber perdido a su hijo varón no tiene la mínima consideración con los hombres. Por un lado, se observa la solidaridad que la madrina tiene con Julia por su condición de ser una mujer abandonada y, por el otro,

también se refleja la soledad a la que ella se ha enfrentado.

En cuarto lugar, tenemos la **transvalorización** que se da principalmente en el personaje de Julia, puesto que tanto la guionista como el director, tomando en cuenta el conservadurismo de algunos sectores de la sociedad, decidieron darle un valor negativo: su profesión como abortera, pues era un trabajo realizado en la clandestinidad en el país azteca hasta 2007, año en que se empezó a despenalizar el aborto, siendo la Ciudad de México la primera en hacerlo.

IV. Conclusiones

La realización de este trabajo ha permitido constatar la evolución que ha tenido el mito de Medea desde la antigüedad hasta nuestros días, así como la difusión que tuvo nuestro personaje a partir de la aparición de la tragedia de Eurípides y, posteriormente la del poeta latino Séneca, de la que parte el filme que se ha revisado. Y, en lo relativo a la pervivencia de Medea en el séptimo arte, resulta interesante observar cómo en las primeras versiones en el cine sonoro predomina la tragedia de Eurípides como texto base y, cómo a partir de la relectura de Pasolini (1969), se añan elementos adicionales a los de la tragedia griega como en las versiones de Dassin (1978) o la de Von Trier (1988), por citar algunas.

Sobre la recreación filmica *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein, se ha podido comprobar que esta sigue la estructura de la tragedia de Séneca, pero haciendo una relectura profunda, concretamente, una actualización de esta al haber cambiado la época y los personajes, y al mismo tiempo, se ha podido constatar la desmitificación que se ha hecho de estos últimos, como en el caso, por ejemplo, de Julia-Medea a quien la ha degradado, pues se trata de una curandera-abortera sin ningún don extraordinario. Asimismo, habría que mencionar la ironía implícita en el cambio del

escenario de la acción, pues el palacio de Creonte en Corinto se convierte en una paupérrima casa de vecindad en la Ciudad de México.

Destaca, además, la denuncia paralela que se hace dentro de la recreación de la tragedia latina de la situación en la que se encuentra la mujer en México, ya que desde el inicio del filme *Julia* en su monólogo da a conocer al espectador la condición desfavorable que ha tenido al lado de su exmarido que ya la ha abandonado. También, el personaje de la madrina es clave en este sentido, pues es la voz del autor para hacer patente el enquistamiento del machismo en la sociedad mexicana desde tiempos pretéritos y que, si bien en los últimos años ha disminuido, sigue siendo un obstáculo en el avance de los derechos de la mujer en el ámbito doméstico.

Por otra parte, habría que mencionar la conservación del coro en la versión filmica, concretamente de su mutación a un trío de boleros, figura que forma parte de la cultura popular mexicana y que, a diferencia de la obra senecana, este canta a la ingenuidad de *Julia* por creer en los hombres, pero no la juzga como sucede en el texto literario. Otra de las cuestiones que resulta interesante observar es el poder que tiene la televisión para narrar aquello que no sucede en la realidad de la película, pero sí se encuentra en la tragedia latina, haciendo parecer lo onírico como real. En este sentido, también es pertinente mencionar el papel que tiene otro objeto en el desarrollo del filme, nos referimos concretamente al espejo que, mediante su función refleja, conecta al espectador con los personajes cuando se encuentran en conflicto.

Y en cuanto a los elementos utilizados para que el filme “funcione” en el contexto de llegada se podría citar el papel de la guionista Garciadiego, que transformó los diálogos de un texto clásico al español hablado en la actualidad en México, pero considerando la variante diastrática, concretamente la de las clases más bajas, lo que evidentemente

le ha dado un tono más realista a un tema universal acontecido en una humilde familia mexicana.

Para finalizar, se puede agregar que la revisión que se ha hecho del filme *Así es la vida* (2000), de Arturo Ripstein, en el que presenta su visión del personaje de Medea, nos ha permitido adentrarnos, en primer lugar, en el mito y, en segundo lugar, constatar cómo a través del tiempo, este tipo de reinterpretaciones en la gran pantalla permiten acercar la cultura clásica a diferentes públicos.

Bibliografía

- Alviti, R. (2020), “Rojas Zorrilla entre clasicidad y originalidad: el caso de “Los encantos de Medea”, *Anuario Calderoniano*, 13, 61-94.
- Asensio, M. P. (2009), *El mito en el teatro cubano contemporáneo* (Tesis de doctorado, Universidad de Málaga). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21907>
- Así es la vida* (2000), Arturo Ripstein [DVD]. Filmania, Wanda Visión S.A., y Gardenia producciones
- Bolumburu, P. B. (2009), “La transfiguración histórica del mito de Medea: de Eurípides a Christa Wolf”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 11, 359-385.
- Eurípides (1977), *Medea* (Introd., trad. y notas de A. Medina González y J.A. López Férez), Madrid: Gredos.
- Fernández Gómez, E. (2016), *Medeas de cine: del texto teatral a la representación fílmica* (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/44243/1/T39084.pdf>
- Fresneda, I. (2014), “*Así es la vida*: la Medea de Arturo Ripstein. Violencia simbólica y estereotipos de género en el cine”, *Comunicación y Medios*, 30, 54-71. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i30.32236>
- Garrido Bigorra, M. T. (2013), “Las trazas de otros lenguajes. Una aproximación a *Así es la vida*...”, de Arturo Ripstein/Traces of Other Languages. An

- Approach to *Así es la vida... by Arturo Ripstein*”, *Archivos de la Filmoteca*, 72, 161-175.
- Genette, G., y Prieto, C. F. (1989), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- Lauriola, R. (2015), “12 Medea”, *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, 377-442. Brill.
- Mimoso-Ruiz, D. N. (2015), “Medea”, Brunel, P. *Companion to literary myths, heroes and archetypes* (pp. 769-778), Routledge.
- Moya del Baño, F. (2002), “La Medea de Alfonso Sastre (1963)”, *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (pp. 967-994), Universidad de Granada.
- Ocantos, H. (2012), “«Él y él, unidos por el amor nefando...»: maternidad y travestismo en Medea es un buen chico de Luis Riaza”, López, A., Pociña, A., y Silva, M. D. F. (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Centro de Estudios Clásicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Parte: <http://hdl.handle.net/10316.2/9730>.
- Peña-Ardid, C. (1992), *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid. Cátedra.
- Plata, F. (2011), “Pedro Calderón de la Barca, Autos sacramentales-Francisco de Quevedo, Prosa satírica”, *Anuario Lope de Vega Texto literatura cultura*, 17, 180-182.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). <https://dle.rae.es/>
- Séneca, L. A. (1987), *Medea* (Presentación y traducción de Jesús Luque Moreno), Madrid, Editorial Gredos.
- Tovar Paz, F. J. (2002), “Medea de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein”, *Revista de estudios latinos: RELat*, 2, 169-198.
- Valverde García, A. (2008), “*Gritos de pasión: Tres Medeas para Jules Dassin*”, *Estudios Neogriegos. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos*, 11, 111-123.
- Vázquez, E. (2019), “La traducción de la Medea de Moore: análisis de dificultades y técnicas traductológicas (Inglés-Español)”, *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 13, 3-38.
- Vela Tejada J. (2002), “José Bergamín y Alfonso Sastre: Dos Medeas en la literatura

española de postguerra”, Ruiz Sola, A., y Ortega Villaro, B. *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento (Actas de las I y II jornadas de Tradición clásica)*, Burgos, 207-236.

Noelia Núñez Preza

Hankuk University of Foreign Studies
noelianp@hufs.ac.kr

Submission: March 19, 2023
Revision Date: April 19, 2023
Approval Date: April 24, 2023

Anexo I

Comparativa entre *Medea* (60-61 d. C.), de Séneca y *Así es la vida* (2000)

Texto literario: <i>Medea</i> (60-61 d. C.) Séneca		Texto fílmico: <i>Así es la vida</i> (2000) Arturo Ripstein	
Escena	Versos	Motivo	Versos
Acto Primero Prólogo Medea, abandonada, invoca a los dioses del cielo y del infierno en su propósito de vengarse de Jasón y de su nueva esposa.	(1-55)	Monólogo en el que Medea anuncia su venganza contra Jasón, invoca en todo momento a los dioses y pide poder ser conducida por el carro paterno.	No. escena Descripción de la escena
			1 Música Presentación del filme. Se indica que se trata de una coproducción. 1ª aparición Furgoneta funeraria (colores: dorado y rojo)
			2 Dispensario de Julia Monólogo de Julia Lamenta la infidelidad de su marido y habla de los hijos que tienen en común.
Coro Himeneo (entonado probablemente por un coro secundario) con que se celebra la boda de Jasón y Creúsa.	56-115	Celebración de la boda de Jasón y Creúsa: se invoca a los dioses. Se alaba la belleza de la novia (gífticonos) y (asdepiadeos menores). Se invoca a Hymen y se invita a todos a la diversión (hexámetros dactílicos)	3 Transición Casa de Julia En el salón, Julia se golpea la cabeza contra la pared y mastica una foto de su marido.
			1ª intervención del trío Escena 3 En una televisión en blanco y negro aparece un trío musical: Estreban y sus muchachos. Este grupo musical hace la función del coro, pero el motivo del tema musical nada tiene que ver con la boda de Nicolás y Raquel (véase en el análisis)
			56-74 75-92 93-109 110-115

<p>Acto Segundo Medea-Nodriza Tras haber oído el anterior himeneo, Medea se lamenta, debatiéndose entre el ansia de venganza y el deseo de que Jasón vuelva con ella. La nodriza trata en vano de calmarla.</p>	<p>116-178</p>	<p>Medea habla de sus sentimientos, culpa de su desgracia a Creonte, le dice a la nodriza que la casa de este se convertirá en un montón de cenizas.</p>	<p>116-149</p>	<p>4</p>	<p>Casa de Julia Julia, en su habitación, se sigue lamentando por la traición de Nicolás</p>
				<p>5</p>	<p>Casa de Julia En el comedor, Julia habla con su madrina (nodriza), esta le habla del comportamiento generalizado de los hombres.</p>
				<p>6</p>	<p>Azotea de la vecindad Julia habla con su madrina, le dice que se vengará de Nicolás.</p>
				<p>7</p>	<p>Dispensario de Julia Julia recibe a una mujer que ha ido para que le practique un aborto.</p>
	<p>116-178</p>	<p>La nodriza le dice que sea paciente, porque si hay ira se pierde la capacidad de venganza. Le dice que huya, pero Medea advierte que lo hará después de llevar a cabo su venganza.</p>	<p>150-178</p>	<p>8</p>	<p>Patio de vecindad Presentación de la Marrana. Le dice a los inquilinos que no hagan ruido para no despertar a Raquel, su hija.</p>
				<p>9</p>	<p>Casa de la Marrana Una señora, dirigiéndose a la cámara, dice que no molesten a Raquel, que la Marrana la cuida mucho. Se observa a Raquelita y a Nicolás en una cama.</p>
				<p>10</p>	<p>Transición 2ª aparición Furgoneta funeraria (colores: dorado y rojo)</p>

<p>11</p> <p>Casa de la Marrana Raquelita y Nicolás tienen un encuentro sexual. Después, la misma escena se repite entre Nicolás y Julia en el televisor que observan Nicolás y Raquel.</p>				
<p>12</p> <p>Casa de Julia Julia y sus hijos comen y ven la televisión.</p>				
<p>13</p> <p>Dispensario de Julia La Marrana le dice a Julia que se tiene que ir de la vecindad junto con su prole.</p>				
<p>14</p> <p>Casa de Julia Aparece una regresión en el tiempo del filme: se observa a Julia y Nicolás en un encuentro sexual En la televisión, se observan esta misma escena entre Nicolás y Julia. La madrina esta con los hijos de Julia, cuidándolos y limpiándoles la ropa.</p>			<p>Diálogo entre Creonte y Medea, ella le pide clemencia, que no la castigue por algo de lo que ella no tiene culpa.</p>	<p>Creonte-Medea Creonte trata de arrojar antes a Medea fuera de su reino. Medea, después de mucho rogar, consigue un plazo de un día para poder despedirse de sus hijos.</p>
<p>15</p> <p>Escalera de la vecindad La madrina baja de la azotea y se dirige al dispensario. Le dice a Julia que se deje de pócimas, Julia dice que Dios la ha traicionado</p>				
<p>16</p> <p>Casa de la madrina Limpia bultos (santos), dice que ella aprendió a ser feliz sola</p>				
<p>17</p> <p>Casa de Julia Julia baña a sus hijos.</p>				

<p>Coro (Párodos del coro principal, si es que el himeneo anterior se asigna a un coro secundario). Se canta la audacia de los primeros navegantes (los Argonautas) y el castigo que por ello recibieron. Se alaba la sencillez de la vida humana antes de que se complicara con los viajes por mar. Peligros y aventuras de la expedición de Argo. La navegación como unión entre los pueblos. Predicción de una exploración completa del mundo. (Dímetros y monómetro anapésticos.)</p>	<p>301-379</p>	<p>El Coro habla de la valentía de los Argonautas.</p>	<p>301-379</p>	<p>2ª intervención del trío Escena 12 El trío de Esteban y sus muchachos se encuentran en la casa de Julia, cantan al desamor. 3ª intervención del trío Escena 14 El trío, aparece en la televisión, vuelve a cantar al amor mal correspondido</p>
<p>Acto Tercero Nodrizza-Medea Medea, fuera de sí, se muestra resuelta a la venganza, a pesar de los consejos de la nodrizza.</p>	<p>380-430</p>	<p>Medea está desbordada de ánimos, la nodrizza describe el odio que ve en Medea. Medea le expresa lo que siente.</p>	<p>380-430</p>	
<p>Jasón-Medea Jasón trata de justificar su comportamiento con Medea. Esta lo increpa y le ruega que vuelva con ella. Ante la negativa de aquél, Medea finge una reconciliación y se dispone a la venganza. Jasón se marcha. Medea se reafirma en su propósito, solicita la ayuda de la nodrizza y manifiesta su plan.</p>	<p>431-578</p>	<p>Jasón aduce que ha traicionado la fidelidad a su esposa porque de lo contrario, habrían pedido su cabeza.</p>	<p>431-446</p>	<p>Gimnasio Nicolás golpea una pera de box. Se encuentra solo y en su monólogo, habla de Julia y de sus hijos</p>

	<p>Ella lo culpa de los asesinatos que ha cometido. Pide llevar a sus hijos con ella.</p>	<p>447-668</p>	<p>19</p>	<p>Casa de Julia Julia calla a sus hijos Llega Nicolás y discuten, le reprocha su infidelidad, pero le pide que vuelvan. El le dice que los hijos se los quedará él, que los recogerá al otro día.</p>
<p>Estásimo El coro canta la violencia de una mujer abandonada (Medea). Suplica a los dioses que no castiguen a Jan; ya han pagado bien su osadía los demás argonautas. (Endecasílabos sáficos y adonios.)</p>	<p>El Coro recuerda la violencia de Medea.</p>	<p>579-669</p>	<p>579-669</p>	<p>4ª intervención del trío Escena 20 Interviene solo con música el trío de Anselmo y sus muchachos, se encuentran en el patio de vecindad, mientras Raquel y Nicolás. 5ª intervención del trío Escena 22 El trío entona una canción que dice “ella perdió la razón...”</p>
			<p>21</p>	<p>3ª aparición Furgoneta funeraria (colores: dorado y rojo)</p>
<p>Acto Cuarto Noद्रiza-Medea Monólogo de la nodriza en el que narra horripantada los planes y preparativos de Medea.</p>	<p>La nodriza dice que una gran catástrofe se avecina. Habla de las cosas que puede hacer Medea: de sus maleficios, de los hechizos que es capaz de hacer.</p>	<p>670-739</p>	<p>22</p>	<p>Casa de Julia Diálogo entre Julia y la madrina, esta le dice que ya se olvide de Nicolás.</p>
	<p>Encantamientos de Medea: 1º) Invoca a los Infiernos y a Hécate</p>	<p>740-751</p>	<p>20</p>	<p>Julia sale de su casa Baja al patio, ahí está el trío, la Marrana está jugando al dominó. Se va a dispensario y quema las pertenencias de Nicolás.</p>

			2º) Poder de Medea para subvertir las leyes de la Naturaleza bajo la protección de Hécate	752-770		
			3º) Ofrendas de Medea a Hécate (dícticos de trímetro y dímetro yámbicos).	771-786		
			4º) Aparece Hécate en forma de lúgubre luna; descripción del ritual ante el Atar de Hécate; referencia a Jasón; descripción del veneno preparado para Creúsa; Hécate asiente y promete el éxito a Medea (dímetros anapésticos).	787-842		
			Medea hace venir a sus hijos a través de la nodriza y envía a través de ellos su “regalo” a Creúsa (trímetros yámbicos).	843-848		
					23	4ª aparición Furgoneta funeraria (colores: dorado y rojo)
						5ª intervención del trío Escena 25 El tema musical que interpreta es sobre el dolor
			El coro muestra su desacuerdo, pide que se vaya Medea.	849-878		Julia desde el barandal de su puerta tira una colilla. Entra a su casa y peina a su hija.
Estásimo El coro se muestra horrorizado ante el furor de Medea y desea que se vaya pronto de Grecia y que termine cuanto antes este día. (Trímetros yámbicos catalécticos.)						

<p>Acto Quinto Mensajeros-Coro-Medea-Jasón El mensajero narra cómo han perecido Creusa y su padre y todo el palacio con el regalo de Medea. La nodriza insta a Medea a que huya. Medea mata a uno de sus hijos y huye con el otro y con el cadáver del primero al tejado de la casa. Aparece Jasón con soldados para vengarse de Medea. Esta lo increpa con jactancia desde el tejado. Luego mata al segundo hijo y huye por los aires en un carro tirado por dragones.</p>	<p>879-1027</p>	<p>El mensajero narra al coro como ha sucedido la desgracia.</p>	<p>879-892</p>	<p>25</p>	<p>Casa de Julia Desde la ventana, se ve que ha habido un incendio, que solo ocurre en la mente de Julia, en el que muere la Marrana y su hija. Y, en la realidad, Julia peina a la niña y la madrina le dice a Julia que olvide ya lo de Nicolás. Después llega la madrina</p>
				<p>26</p>	<p>Patio de vecindad Preparativos para la boda La Marrana de traje Ripstein y el camarógrafo se ven en el espejo de la casa de la novia. Posteriormente, se dirigen al patio, el padre de la novia los corre.</p>
				<p>27</p>	<p>5ª aparición Furgoneta funeraria (colores: dorado y rojo)</p>
				<p>28</p>	<p>En una habitación la Marrana habla con su yerno Nicolás. Le dice que hoy es el plazo para que Julia se vaya, y que la ha tenido que echar que proteger a su princesita.</p>

		La nodriza pide a Medea que apesure su partida	893-894	30	Casa de la madrina La madrina recoge sus cosas para irse de la vecindad
		Medea mata a uno de sus hijos y huye con el otro y con el cadáver del primero al tejado de la casa	895-979	29	Casa de Julia Julia llora con su hija, y le dice que hay cosas que tienen que hacerse.
				31	Casa de Julia Coge el cuchillo, lo mete en agua, le cierra la puerta a la cámara.
				32	Se observa a Nicolás vestido de novio, está frente a una pera de box.
		Jason pide que sea apresada Medea, ella sigue feliz con su venganza, Medea mata a otro hijo ante Jason	980-1027	33	Casa de Julia Julia mata a su hijo en el baño Camina con el cadáver hasta la escalera de la vecindad. Mata a la niña en la escalera, cuando Nicolás y sube la escalera Nicolás la echa.
		Medea se va en un carro tirado por el sol			Julia se va en un taxi, amarillo con música del trío. La huida se ve por la televisión en blanco y negro de la casa de Julia.

Así es la vida, Arturo Ripstein's realistic reinterpretation of Medea's Seneca in Mexican cinema

Noelia Núñez Preza

Hankuk University of Foreign Studies

Noelia Núñez Preza (2023), "Así es la vida, Arturo Ripstein's realistic reinterpretation of Medea's Seneca in Mexican cinema", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 34(1), 77-112.

Abstract This article analyzes Arturo Ripstein's Mexican film *Así es la vida* (2000), based on the play *Medea* (60-61 d. C), by Seneca. The aim of this study has been to present, in addition to the existing correspondences between the literary text and the filmic text (characters, structure and action scenario), the director's particular point of view through the updating of this Latin tragedy, using Mexican melodrama, but also making a critical re-reading of this genre through irony. Likewise, we have reviewed the presence of the myth of Medea in both literature and film and the evolution of the myth over time. The methodological approach is based on Gérard Genette's proposal in his work *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), which identifies those hypertextual practices present in the film being analyzed, that is, if there are stylistic, formal or tematics transformations or imitations related to the original text.

Key words Mexican cinema, Arturo Ripstein, literature, Medea, film adaptation