

# Le songe de Médée (El sueño de Medea)

una coreografía contemporánea para un mito atemporal

Por M<sup>a</sup> Covadonga Maraña Fernández

Artículo dirigido por la Dra. Ana Isabel Fernández Valbuena

Profesora de Lenguaje Escénico

## Ficha de la obra

Coreografía: Angelin Preljocaj

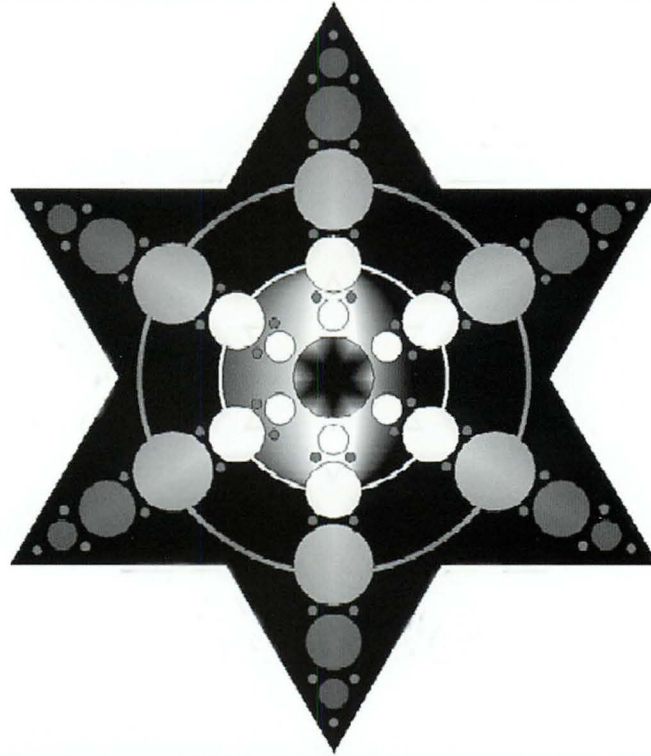
Música: Mauro Lanza

Estreno: Ópera de París (2004)

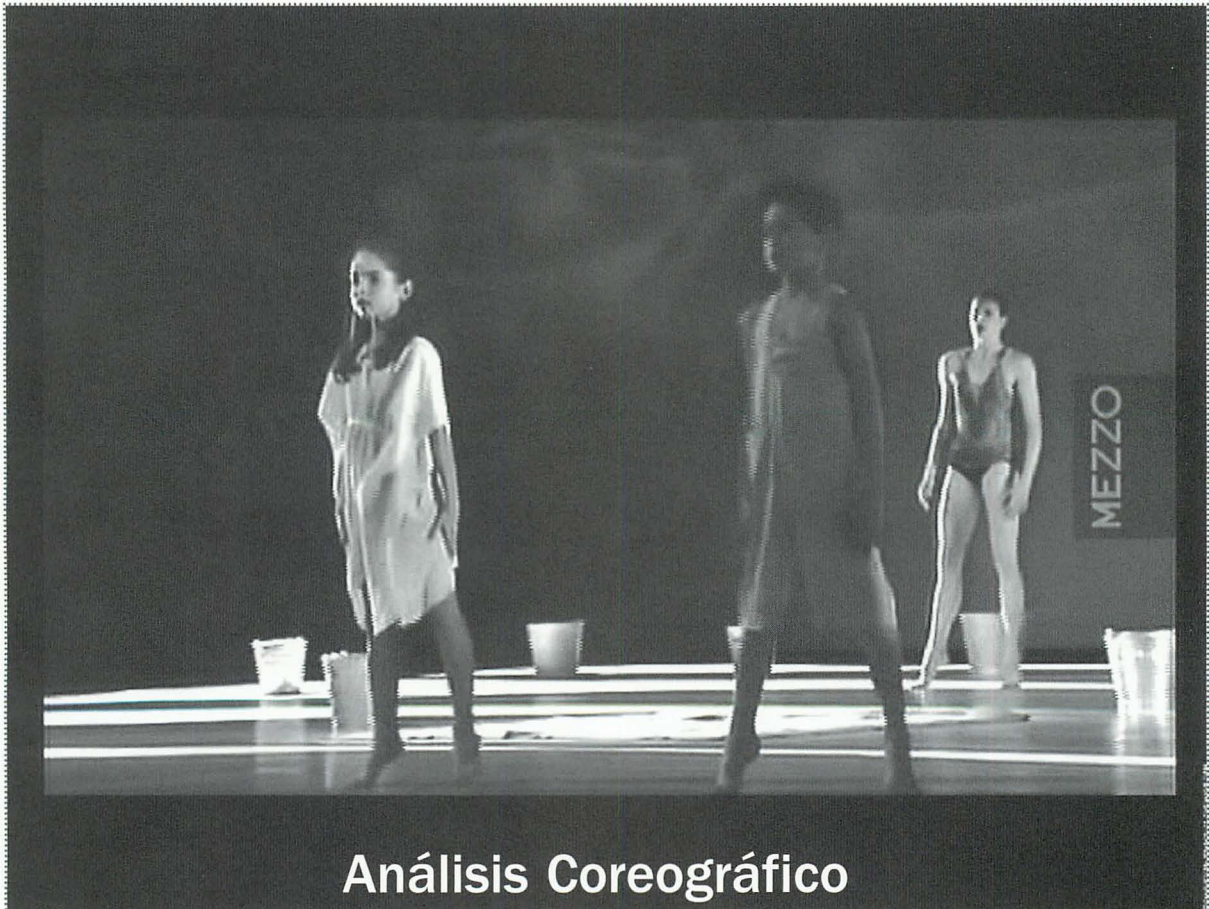
Intérpretes: Marie-Agnes Gillot (Medea), Eleonora Abbagnato (Princesa), Wilfried Romoli (Jasón), Constance Nicolas y Carl van Godsenshoven (los niños).

Espacio escénico: Thierry Leproust (decorados); Patrick Rion (luces).

Diseño de vestuario: Gilles Rosier.

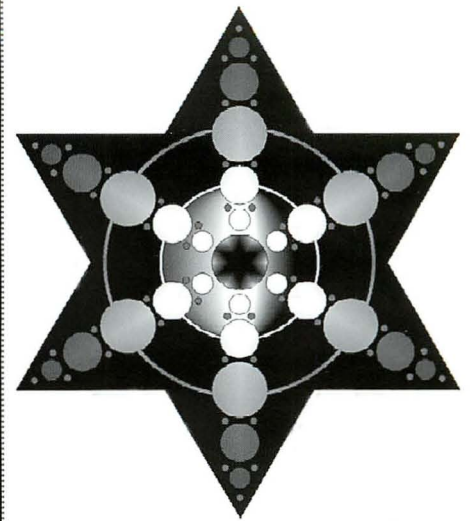


The author analyzes the choreographer's work Angelin Preljocaj. Le songe de Médée, based on the semiologic principles of T. Kowzan to carry out the interpretation of a choreography. In this analysis they are kept in mind the use of the scenery, illumination, wardrobe, make-up, hair-styles, pantomime, expressions, movements, music and sound effects.



Análisis Coreográfico





Angelín Prelicojac, en su propuesta coreográfica, recrea el mito de Medea con gran fuerza, recurriendo al simbolismo y a la huida de lo obvio: con gran sobriedad consigue transmitir infinidad de ideas y sensaciones, que el excelente trabajo interpretativo de sus bailarines ponen de relieve. Toda la coreografía está transida por una exaltación de la figura femenina; al inicio del ballet una niña aparece reclinada en la base de un árbol, mientras que otro niño –su hermanito– duerme sobre una rama. Sencilla imagen de la mujer como base o pilar de la familia y el hogar, un concepto que también está simbolizando el árbol –uno de los pocos elementos corpóreos del espacio escénico, que es así mismo un antiguo símbolo de fertilidad.

Las siguientes líneas están dedicadas a analizar esta obra dancística, partiendo de los principios semiológicos de T. Kowzan para explicar el por qué de esta interpretación, comenzando por los signos integrantes de la **ESCENOGRAFÍA**.

#### **Decorado, accesorios e iluminación**

En una propuesta minimalista, aparecen en escena un árbol (lateral-derecho desde el público) y una hilera de cubos de cinc idénticos entre sí que rodean el escenario, dejando libre el proscenio. Al inicio de la obra varias hileras de los mismos cubos aparecen suspendidas en el aire por cables y son elevadas como una cortina o telón. El decorado se completa al final de la obra con una proyección en la que se representa el mismo motivo de los cubos ampliado (uno de pie y otro volcado). En ausencia de proyecciones, la coreografía se desarrolla sobre un panorama de fondo azul que contrasta sobre el suelo blanco, dos colores que nos remiten al mundo mediterráneo y a Grecia en particular. Este fondo azul es sustituido por un fondo negro –asociado con el luto– tras la escena del parricidio. *Árbol* y *cubos* son elementos de alto valor simbólico, sobre los que se hablará más tarde. Han de mencionarse dos fluidos utilizados como accesorios: la leche y la sangre, que llegan de Medea, así como la capa de uno de los personajes, empleada para cubrir/proteger a los niños.

Al inicio de la obra la iluminación recrea el amanecer. Una vez que el personaje de la niña se ha despertado y comienza su juego, la luz se mantiene uniforme a lo largo del espectáculo, hasta que el escenario se va oscureciendo (tras la muerte de los niños) y un foco ilumina a Medea. Tal vez no fuera intención del autor, pero algunos artistas han asociado el color amarillo con la muerte (1), un detalle a tener en cuenta.

Entre los elementos concernientes al **CUERPO DEL ACTOR (mímica, gesto y movimiento)**, esta obra se caracteriza por hacer uso de una gestualidad muy precisa puesta al servicio de la expresión de las distintas emociones de cada personaje en cada momento:

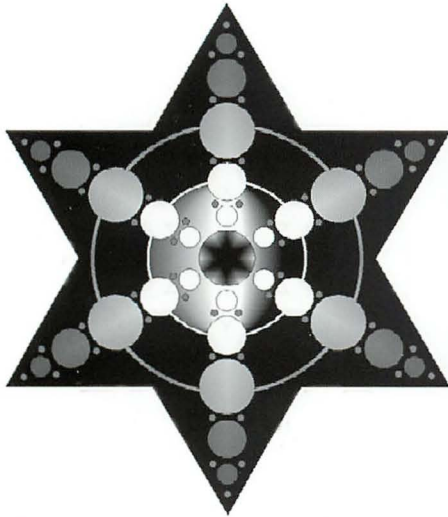
la felicidad de Medea jugando con sus hijos (rostro iluminado por una sonrisa), su ternura expresada con caricias y con el gesto de alimentarlos, la expresión de ausencia/indiferencia de Jasón al hacer su entrada y durante el paso a dos de la pareja. Destaca en el conjunto un gesto realizado por los niños y Medea al principio de la obra y repetido más tarde por Medea en solitario: la mano derecha cerrada en puño se abre al tiempo que soplan sobre la palma extendida hacia arriba y, seguidamente, la mano acaricia el aire en un movimiento ondulante y descendente hasta tocar el suelo. Gesto que simboliza, tal vez, el sople divino que da origen a la vida (símbolo extraído de la tradición judío-cristiana) y que dota a la obra de una estructura circular, dado que se repite al principio y al final. Imagen de elevado nivel poético y generador en el espectador de

numerosas emociones y posibles interpretaciones: el dolor de Medea y el recuerdo de sus hijos; la vuelta al comienzo después de la muerte (sentido cíclico de la existencia), la transitoriedad y levedad de la vida... Tienen, así mismo, gran importancia en la comunicación de las emociones las miradas de los personajes: ansia o expectación de los niños esperando el alimento, ojos cerrados en los momentos de ternura o abandono, ojos abiertos de asombro o ira ante la traición de Jasón. El gesto con que Medea asesina a sus hijos posee particular fuerza teatral, debido a su carácter inesperado y poco convencional, así como a su dramatismo: Medea mancha sus manos de sangre con el fluido de uno de los cubos y embadurna con ellas la ropa blanca de los niños. “Tener las manos manchadas de sangre”, al menos en castellano, significa ser responsable de un crimen.

En materia de movimiento, se trata de un ballet no academicista, difícilmente encontramos movimientos identificables con el vocabulario clásico.

Nos hallamos ante un ballet con un lenguaje corporal que comprende distintas cualidades de movimiento: la ternura de Medea y sus hijos se expresa a través de movimientos suaves y redondos; los movimientos de los niños son juguetones: trotes,





saltos, pasos de puntillas...; el dúo entre Jasón y Medea lo presenta como pareja, realizando ambos los mismos movimientos, en la misma dirección y al mismo tiempo hasta situarlos en simetría (complementándose el uno al otro); los movimientos de la princesa, rival de Medea, son seductores y tocados por un espíritu salvaje (casi animalesco), lo cual sucede también en muchos otros momentos de la obra (los niños que beben a gatas la leche de los cubos, como dos cachorros; la forma en que el niño duerme en el árbol, como un felino o un mono). Creo que el coreógrafo emplea estas imágenes para transmitir al espectador que las emociones que mueven a los personajes son también primitivas, atávicas. Los movimientos de la princesa describen el carácter erótico-sexual de su relación con Jasón.

En general, los movimientos que expresan pasiones violentas (deseo, venganza) son más bruscos. Los movimientos que expresan amor y ternura son más lentos y suaves.

Son frecuentes los contrastes típicos de la danza contemporánea, así se combinan líneas rectas y quebradas con movimientos más redondos, elevación y caídas. El último *solo* de Medea, reservado al momento en que se dispone a matar a

sus hijos, está construido con movimientos cortantes, violentos y maquinales, contrastando con la densa lentitud del final. Una vez muertos los niños, el movimiento se detiene por un momento. Después, Medea se lava la cara y las manos (simbólicamente "lavarse las manos" significa no hacerse responsable de lo sucedido: en un orden de valores precristiano, como el de la cultura helénica, Medea tal vez ha hecho lo que debía hacer para restaurar el orden, siendo Jasón el responsable de lo sucedido por su infidelidad y deslealtad). No obstante, el dolor y la tristeza se revelan en sus acciones: pasar la mano por el tronco y ramas del árbol (símbolo de su familia y hogar) separándola luego acariciando el vacío y transmitiendo con ello una sensación profunda de pérdida; el acto de volver a coger el vestido con la boca (como el gato y otros animales cogen por el cuello a sus cachorros), vestido del que se había despojado antes de cometer el crimen y que creo simboliza su papel de madre; finalmente, la repetición de los movimientos del juego con los niños y del "soplo dador de vida" con que concluye la obra.

En los aspectos relacionados con la **APARIENCIA DEL PERSONAJE (vestuario, maquillaje y peinado)** Medea aparece en escena con una casaca negra, sin mangas, larga hasta los pies, de corte casi sacerdotal pues se asemeja bastante a una sotana, con una aber-

tura que deja ver una larga falda roja. Esta indumentaria evoca su condición de hechicera. Pueden encontrarse antecedentes del uso de estos colores para representar a una hechicera en el ballet *El lago de los cisnes*, en concreto, en el personaje de Odile, que en la versión de Gorski (hacia 1900) vestía de negro, rojo y gris (siendo solo hechicera hija de Rotbard, no mujer-cisne)(2). Por supuesto, el negro es también el color que en occidente se les asigna tradicionalmente a las brujas. ¿Es tal vez el color rojo de su falda un anticipo al derramamiento posterior de sangre? Los niños quitan la larga casaca a Medea dejando a la vista la parte superior de su vestido, de color dorado, un tejido que podría parecer reptiliano. Finalmente, Medea se desprende también de su vestido. Metafóricamente se desprende de sus ropajes de esposa y madre, y vuelve a ser sencillamente una mujer sola, desgarrada por el dolor. Medea lleva el pelo recogido en una trenza en forma de diadema sobre su cabeza. Culturalmente, el pelo recogido suele atribuirse a las mujeres casadas, el pelo suelto a las doncellas (como la niña y la princesa rival) y el maquillaje es muy claro, acentuando los labios rojos.

Jasón hace su entrada en el escenario vistiendo una casaca idéntica a la de Medea. De este modo ambos aparecen como iguales entre sí, como pareja. Jasón, una vez que se haya desprendido de su casaca de padre y esposo (con la que arropa a Medea y sus hijos), se unirá a su amante. Maquillaje sobrio, escénico, muy claro. El vestido de la Princesa ha sido diseñado de forma que resulte mucho más seductor que el de Medea. Es más corto, forma ondas, volantes y su color dorado simboliza su pertenencia a la realeza. Su pelo largo va recogido en una coleta (a medio camino entre el pelo totalmente suelto de la niña y el recogido de Medea. Mujer joven, doncella) y su maquillaje también es sobrio, escénico.

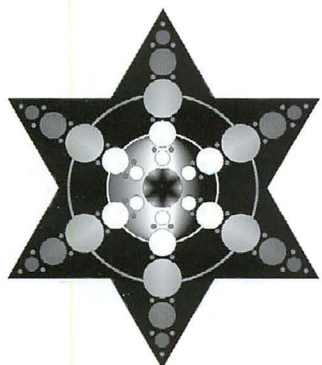
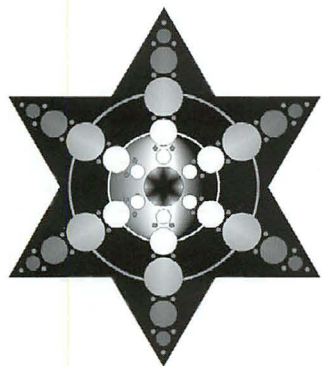
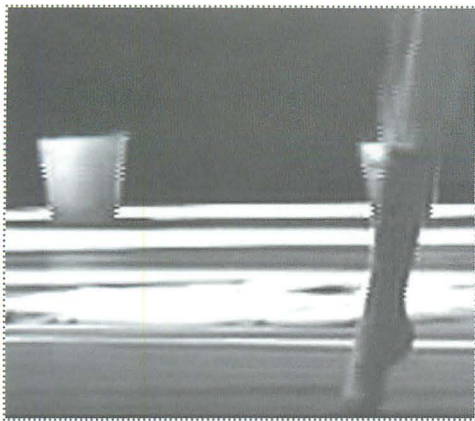
El vestuario de los niños evoca el mundo griego, en especial el de la niña (una especie de túnica).

Podría verse en ellos una referencia a la danza libre de Isadora Duncan, inspirada en la Grecia clásica, y cierto paralelismo ya que la célebre bailarina americana también fue madre de dos hijos a los que perdió siendo muy pequeños.

Llegados a este punto, y siguiendo siempre el esquema de Kowzan, corresponde realizar un breve análisis de la **MÚSICA Y EFECTOS SONOROS**. Creada específicamente para este montaje, la música se







crea a partir de un concepto de sonido puro, más que melódicamente; no obstante, la maquinaria sonora de la obra es altamente expresiva. El carácter juguetón de los niños se describe por medio de un tintineo, sonido que evoca tanto campanitas como el sonido de gotas de lluvia cayendo en cubos metálicos. Esta última imagen podría también entenderse como metáfora del hogar en crisis (o relación que “hace aguas”). Unas notas de piano anuncian la entrada de cada nuevo personaje. La música correspondiente al dúo Jasón-Medea no es lírica ni emotiva, se construye sobre un sonido chirriante sostenido y constante, en paralelo, quizás, con el estado “chirriante” de su propia relación: algo está yendo mal entre ellos. En el dúo Jasón-Princesa, en cambio, la música describe una escena de seducción con sonidos que evocan suspiros y quejidos intercalados con densos silencios. Para el trío Jasón-Medea-Princesa, la instrumentación se amplía y la densidad sonora en la violencia de las cuerdas simboliza la rivalidad entre ambas mujeres, los celos y la ira. Hacia el final comienza a oírse un sonido semejante al de una máquina.

Cuando Medea mata a sus hijos unos golpes (percusión) presagian el comienzo del drama. Se añaden más y más sonidos y el tintineo de las campanas y el chirriar de las cuerdas se mezclan con el *ostinato* de un sonido “maquinal” (símil de la acción mecánica, robótica, fría, de calculadora venganza de Medea). El ritmo se acelera (como si se tratara de la aceleración de los latidos del corazón de la propia protagonista al asesinar a sus hijos). Cuando los niños mueren el sonido para en seco. Después se escucha un único pitido tenue y sostenido –¿la conciencia de Medea tal vez?– El ruido acompaña a una nueva proyección de cubos, pero cesa, en un final evocador del vacío.

Resumiendo lo analizado debemos insistir en que los cubos son empleados por Medea para amantarse a sus crías evocando la imagen del pecho materno. Cubo-matriz, cubo-útero que contiene a los niños y del que sale la sangre presente en el parto y la menstruación así como la sangre en la escena del asesinato. Medea-mujer dadora de vida tiene también el poder para arrebatarla. Hay una escena en la que la Princesa mete un pie en uno de los cubos pero luego lo retira. Parece que fuera a actuar como la niña pero se dio cuenta de que no lo es. Tal vez se trata de una forma de simbolizar su juventud, a medio camino entre niña y mujer (3).

La oposición masculino-femenino está presente en el mito que da origen a la obra a través de las figuras de Medea (esposa amante y entregada, madre solícita y amorosa antes de verse traicionada) y Jasón (que representa la infidelidad, la deslealtad la inconstancia y la ambición). También está presente la oposición entre dos arquetipos femeninos diferentes: la mujer-madre y la mujer-sombra (“mujer fatal”), la esposa y la amante.

Es interesante la escena en que el niño y la niña aparecen de pie, cada uno en un cubo semejando dos arbolitos; la niña permanece inmóvil, mientras que el niño no cesa de mover los brazos-ramas, como si los ondease mecidos por el viento (quedándose quieto sólo ante la llegada del padre, como el niño que cesa en su juego por el temor al castigo). Parece una representación de los conceptos orientales del Ying y el Yang, dado que el Ying (lo femenino) se caracteriza como estable, inmutable, inmóvil, mientras que el Yang (lo masculino) se caracteriza como mutable, móvil. La remisión a conceptos orientales como éstos no es nueva en la danza contemporánea, ya que ha sido fuente de inspiración empleada desde hace muchos años por figuras tales como Carolyn Carlson en obras como *Undice Onde* o *Year of the horse* o, como medio compositivo por su relación con el I Ching, por Merce Cunningham (y su colaborador habitual, el compositor John Cage) para la creación de su *Chance choreography* o danza construida con elementos aleatorios.

Queda de manifiesto la genialidad de los creadores de los antiguos mitos, que supieron dar forma a las fuerzas psíquicas arquetípicas con tal perfección que aún hoy, más de dos mil años más tarde, sus relatos continúan conmocionando al espectador.

El acierto y mérito artístico de Angelin Preljocaj radica en su capacidad para traducir el mito al lenguaje del tiempo en que vivimos.

(1) En España el poeta Juan Ramón Jiménez es quien más ha usado este color (sobre todo en su primera etapa) como símbolo de muerte. Así por ejemplo en *Primavera de poemas mágicos y dolientes* (1909) escribió “y entre los huesos de los muertos las manos de Dios son amarillas”. Y en el mundo teatral en general, se asocia el amarillo con la desgracia por ser el color que vestía Molière la última vez que apareció en escena, poco antes de morir

(2) Dato proporcionado por Maya Plisetskaya en las clases magistrales de mayo-junio 2005 organizados por Artibus en el Teatro de Madrid -La Vaguada-.

(3) Apoyo mi tesis de que el cubo es un símbolo del útero materno en la obra *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, obra en la que se planteaba que los objetos que sirven para contener cosas (como por ejemplo una maleta) son símbolos oníricos del sexo femenino.