

MEDEA DE PIER PAOLO PASOLINI

IRATXE FRESNEDA DELGADO

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen: El presente artículo analiza el modo en el que Pier Paolo Pasolini recreó para el cine el estereotipo de Medea. Mediante el análisis fílmico de la película 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 del realizador italiano.

Palabras clave: Medea, análisis fílmico, cine, comunicación audiovisual, estudios de género, mitos.

Abstract: This paper explores the way that Pier Paolo Pasolini'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.

Keywords: Medea, film analysis, cinema, audiovisual communication, gender studies, myths.

Laburpena: Artikulu honek Pier Paolo Pasolinik Medearen esterotipoaz zinemarentzako egin zuen irudikapena aztertzen du. Analisi filmikoaren bitartez eta ikasketa kulturaletan oinarriturik, zineak izan dezakeen indarra eta balizko poterearen gainean antzinako mitoa berreskuratzeko orduan hausnartzen du. Testu honetan egiten den analisisa zinemagile italiarraren filmean artikulatzen diren esanahiak ulertzeko bideak ireki ditu.

Hitz gakoak: Medea, analisi filmikoa, zinema, ikusentzunezko komunikazioa, genero ikasketa, mitoak.

Pier Paolo Pasolini's *Medea*
Pier Paolo Pasoliniren *Medea*

BIBLID [(2014), 4; 149-157]

Recep.: 06/02/2013

Accept.: 19/03/2013

1. Voces redundantes: los mitos

Un mito (“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”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el mundo”¹

Desde los postulados del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss 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 base a estructuras elementales llamadas “mitemas”. Los estructuralistas defienden además que el pensamiento humano interactúa con la realidad exterior y 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.

En las sociedades primitivas, los mitos, servían, además, para dar sentido a los fenómenos que de otro modo no tenían explicación manteniendo así una estrecha relación con el mundo de la magia y la religión (haciéndose valer de sus símbolos) para tratar temas sagrados. 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

1. ELIADE, M.: *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós, 2010, p. 18-20.

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”²

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. 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”³

El mito ha sido pues un elemento esencial para la civilización humana. Es un producto de una necesidad, la de 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 las que se construyen nuestros valores”⁴

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 Jung⁵ calificaba como imágenes arquetípicas a aquellos contenidos del inconsciente del hombre moderno que se asemejan a los productos de la mente del hombre antiguo 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.”⁶

2. DURAND, G.: *Las estructuras antropomórficas del imaginario*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 433-434.

3. ELIADE, M.: *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós, 2010, *op. cit.* 18-20.

4. GUIL BOZAL, A. “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”. *Comunicar*, nº 11, 1998, p. 95.

5. JUNG, C G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1994.

6. DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 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-genero 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 coparticipes de sus modelos”⁷. 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 pervive y se renueva para continuar así con la tradición surgida de la poesía épica y la tragedia.

2. Medea, la transgresora

La historia de Medea comienza en el momento en el que ésta ayuda, mediante sus pócimas y filtros, a Jasón y a los Argonautas a conseguir el vello cino de oro⁸.

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.

Los dioses, o el entorno que rodea a la mujer, la sociedad en definitiva, desapruaban 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 a Aquiles la cólera le ciega y 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”⁹

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

7. GUIL BOZAL, A. “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”. *Comunicar*, nº 11, 1998, p. 95.

8. Fuente de inspiración para multitud de literatos y artistas a lo largo de la historia, el personaje de Medea aparece por primera vez en la *Teogonía* de Hesiodo, s. VIII a. C. Tras el capítulo de Jasón y los argonautas, aparecerá en la cuarta *Oda Pítica* de Píndaro, en la obra de Eurípides a la que haremos alusión y en la de Séneca.

9. GONZALEZ, L.: “Tragedia y ética: Una aproximación a los elementos morales de la tragedia griega”. *Léxicos*, nº 5, 2005. <http://lexicos.free.fr/Revista/numero5articulo8.htm> , p. 161.

intenta hacer lo que es correcto a sus ojos, ante una situación en la que lo correcto, simplemente, no puede hacerse.

3. 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 puede conseguir lo que anhela. A simple vista su arquetipo parece fácilmente explicable: puede ejercer de mujer malvada, de bruja, hechicera, maga...

Medea es también un “mito moral”, tal y como afirma 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”¹⁰

A pesar de todo ello, Medea también nos habla de amor y del aspecto más resbaladizo de éste, 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 condenado 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 *hybris*, era a menudo el “trágico error” o *hamartia* de los personajes de los dramas griegos. Un sentimiento violento auspiciado por las pasiones extremas que eran consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado. Podemos entenderla como arrogancia y cuánto peor si de esta arrogancia es portadora una mujer. Tal y como dice el refrán atribuido a Eurípides “aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco”.

4. La Medea de Pier Paolo Pasolini

“Medea” (1969) es uno de los tres mitos clásicos que Pasolini escoge para ser llevados al cine¹¹. Su interés por la cultura helénica fue en aumento tras haber realizado la traducción de la “Orestíada” para un espectáculo de Vitorio Gassman. Dos proyectos cinematográficos confirman esta inclinación: “Edipo, el hijo de la fortuna” (1967) y “Apuntes para una Orestíada africana” (1968-1969). Motivado e interesado en realizar una versión personal de su visión de la Medea de Eurípides, sus intenciones iban más allá de una traslación fílmica del texto. La Medea de Pasolini, alejada de los clasicismos, ahonda en el contenido religioso del texto, en la confrontación de culturas, la religiosa y la laica.

10. SOLERARTEAGA, M.J.: “Medea: Mito y Arquetipo”. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM) “Entretejiendo Saberes”, nº4. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, pp. 1-8.

11. Pier Paolo Pasolini nació en 1922 en Bolonia. Escritor, poeta y cineasta, debuta como director en 1961 con “Accattone”. Pasolini entiende el cine como un modo de conocer la realidad. Se mezclan en su obra vanguardia histórica y crítica social además de un profundo interés por la política. “Apuntes para una Orestíada africana” (1968-1973) es otro de los filmes de Pasolini que giran la mirada hacia el mundo de la Grecia Clásica. Pasolini inició su periplo profesional como profesor en Friuli, su lugar de nacimiento, aunque pronto se iniciaría en las labores de guionista y entraría en contacto con la tragedia griega. Traduce la *Orestía* de Esquilo a inicios de los sesenta.

Tras “Edipo, el hijo de la fortuna” (1967), Pasolini continúa interesándose por la mitología de la Grecia clásica y escribe y dirige en 1969 su particular versión de la obra de teatro de Eurípides. Particular porque en ningún momento expresa interés por realizar una adaptación “fiel” de la obra y porque inicia la historia de Medea con el relato de los argonautas, de Apolonio de Rodas. Es más, como señala Salvador Ventura: “No pretendía que su obra fuese una trasposición filmica sin más de la tragedia euripidea, sino elaborar su versión personal de Medea, construir la visión de Pier Paolo Pasolini en clave contemporánea, que él entendió más emparentada con la historia de las religiones que con enfrentamientos personales de índole erótico-pasional. Expresión manifiesta de ello es el primer título con el que pensó denominar la película, Las visiones de Medea, con el que tenía la intención de subrayar mejor el sentido onírico y mágico que le quería conceder”¹². Además de ese sentido onírico y mágico con el que quiso impregnar su obra, como adelanta en sus reflexiones Francisco Salvador Ventura, Pasolini “buscaba, a través del empleo de la intemporalidad del mito, subrayar una cierta desconfianza de la racionalidad”¹³.

Desde un punto de vista personal Pasolini reinterpreta a Medea, pero permite al mismo tiempo a los espectadores acceder al mensaje primigenio de la obra. Un mensaje que tiene que ver con la ética y con el comportamiento mismo del ser humano, que no siempre sigue los principios establecidos por la comunidad o la sociedad a la que pertenece. Más aún en el caso de Medea que, además de ser una mujer fuera de lo común, es una hechicera que llega de tierras lejanas para dejar atrás la posición y consideraciones que pudiera tener en su lugar de origen.

5. Naturaleza versus civilización. La educación del héroe

El dualismo, la oposición entre naturaleza y cultura atraviesan temáticamente la película del autor de “Las mil y una noches”. Precisamente como parte de ese dualismo, evidenciándolo, Pasolini creará un ambiente ancestral, primitivo, bárbaro, que se hará patente en la obra del realizador italiano desde los primeros planos del filme. En esas primeras secuencias el autor juega con la desnudez inocente del niño y el centauro Quirón¹⁴ dentro de un establo, lugar donde habitan los animales, lugar simbólicamente relacionado con lo salvaje, con la naturaleza. Curiosamente, Pasolini introduce a Quirón en la historia, otorgándole un papel principal y convirtiéndolo en el enlace entre ambos mundos, el irracional y el racional. En la cinta del italiano, el centauro da inicio a la historia tomando un lugar importante dentro de la misma y haciendo las veces de catalizador del desarrollo de los acontecimientos.

Tras los títulos de crédito iniciales donde vemos el amanecer, la salida del sol anunciándonos el fin de la oscuridad, la cámara nos ofrece un plano fijo del niño, sentado en el suelo, que enlaza por corte con otro plano fijo del centauro (un plano americano en el que sitúa al personaje en el establo con la paja tras de sí). La luz da paso a la labor civilizadora, en ausencia de la escuela, de la que se hará cargo Quirón. El centauro comienza a narrar, revelando la verdad sobre sus orígenes paterno-filiales al niño Jasón, hablándole del pasado, para, mediante su relato, ir adelantándose al futuro, al destino que está previsto para él. De este modo, a través de esta narración, el centauro va acercándose a la racionalidad, camina al lado de Jasón, le acompaña en su evolución. Como resultado de este viaje, Quirón abandonará su aspecto híbrido, para acabar siendo únicamente humano, dejando atrás su aspecto

12. LÓPEZA y POCIÑA (edit.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2002, Granada, Universidad de Granada.

13. *Ibid.*

14. El centauro Quirón, hijo de Crono y Filira, era un centauro inteligente y sabio además de educador y tutor de muchos de los héroes, entre ellos, Jasón, Aquiles, Teseo...

animal. Durante el proceso de transformación de Jasón la labor educativa del centauro queda patente en varios momentos de esta primera parte de la cinta. Podríamos dividirlos en tres actos vinculados al desarrollo del niño-Jasón y ligados a su educación y evolución como personaje: la narración mitológica acerca del vellocino de oro, la narración acerca de la usurpación del trono por parte de su tío y la narración acerca del carácter sagrado de todos los fenómenos naturales. Una labor de formación relacionada, como dice Iñigo Marzabal, con el viaje del héroe y que, en esta cinta, como en gran parte del imaginario literario y cinematográfico, se entiende como parte del proceso que nos acerca al conocimiento, a la maduración:” En el límite, existen dos grandes modelos de relatos que hacen del viaje su coartada narrativa. En primer lugar, las narraciones horizontales, de tiempo pleno; el protagonista emprende un viaje en pos de un objetivo exterior o interior, más o menos preciso, más o menos lejano, sin mirar nunca hacia atrás su ser se transformará por lo vivido en el camino. En segundo lugar, las narraciones verticales o, mejor todavía, circulares; son búsquedas de un tiempo perdido y, así, implican un viaje de ida y vuelta, la partida y el regreso, el alejamiento y el retorno al origen; el héroe atraviesa el mundo para volver al hogar, enriquecido por las experiencias adquiridas, pero confirmado en lo que ya era”¹⁵ .

El viaje conlleva la transformación, la aventura y la superación de las pruebas que ésta impone. Durante ese viaje, el centauro también cambia, como *alter ego* de Jasón, y adopta su forma humana. Quirón, a medida que va ilustrando a Jasón, abandona su discurso trascendente para recordarle su misión como héroe: reclamar su derecho al trono. Punto de inflexión en la narración donde se anuncia la aventura que nos llevará a conocer a Medea y que marcará el destino de la historia y del héroe.

Desde las primeras imágenes de la película Quirón subraya su carácter híbrido mediante el encuadre que, dividido por una columna, separa la parte animal del centauro de la parte humana, anunciando así la temática que será tratada a lo largo de toda la cinta: la frontera que divide la racionalidad de la irracionalidad, lo sagrado de lo profano, la naturaleza de la civilización, la pasión de la razón. Dualismos que también encarnan Medea y Jasón. Medea es lo incontrolable de la naturaleza, Jasón la fuerza de la civilización. El centauro Quirón es, sin embargo, la suma de ambos, como escribe Francisco Salvador Ventura, se trata de un personaje que: “En la película desempeña un papel trascendental, porque sirve como metáfora viviente y visualizable de la dualidad mundo sagrado-mundo profano, vital en el film. Y funciona igualmente como punto de conexión entre los dos universos anteriores y el espacio ciudadano de Corinto, como vehículo introductorio en la nueva realidad civilizada a la que se incorporan los protagonistas”¹⁶

La fuerza simbólica del centauro presenta al mito como un ser superior, debido, precisamente, a la idea de la dualidad que lo conforma. Como señala Ana María Leyra en *La mirada creadora*: “En el caso de Quirón, lo que nos ofrece el mito es la idea de un ser superior. No es un simple centauro, es, además, divino. Posee la sabiduría y la capacidad de trasmitirla. Tiene también el dominio de las fuerzas naturales. El mito del centauro Quirón implica la idea de un ser superior que logra esa superioridad porque ha asumido el aspecto dual de la esencia humana para trascenderla, y en ello precisamente radica su fuerza simbólica”¹⁷

Pasolini enfrenta al Jasón niño con el Jasón adulto. El primero representa, como dice la profesora Leyra, el “equivalente al sentir y pensar primitivos

15. MARZABAL, I.: *Deliberaciones Poéticas*. Bilbao, UPV-EHU, 2004.

16. Ibid. LÓPEZ A y POCIÑA A

17. LEYRA, A.: *La mirada creadora: de la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona, Península, 1993. (Leyra, 1993: 16).

del hombre griego. Que al crecer y desarrollarse anímicamente, abandona los esquemas en los que se encontraba inmerso y adquiere la visión desacralizada”¹⁸

Jasón viaja para conseguir el vellocino. El suyo es un viaje sin retorno aunque, a través de su educador, tendrá que enfrentarse a la persona que fue. El hombre adulto ya no puede oír al centauro mítico e irracional a pesar de que éste continúe habitando en su interior. De ahí que cuando Jasón vaya a casarse con Glauce, se vuelva a dar un encuentro entre Jasón y Quirón y se subraye la convivencia de las partes opuestas, de los distintos centauros y, sobre todo, del hecho de que Jasón sigue amando a Medea, como representante de ese mundo mítico que él ha dejado atrás en su evolución como personaje¹⁹.

Siguiendo con el desarrollo narrativo del filme, en varias escenas destaca el modo de plasmar el aspecto sagrado de la existencia, ligado siempre a su lado más terrenal. Medea es el personaje que representaría el lado salvaje y ella mantiene una relación mística, como hechicera que es, con el sol, la luna, la tierra... Su vinculación con la naturaleza tiene que ver con su modo de entender el ciclo vital: la vida y la muerte son partes complementarias de la historia. María Callas fue la elegida por el realizador italiano para representar el papel principal de esta historia. Una elección que el autor de Friuli no realizó al azar sino, más bien, por las similitudes que él creyó adivinar entre la vida del personaje y la vida de la diva²⁰. Callas como Medea y Falconetti como Juana de Arco simbolizan, a través de la fuerza expresiva de sus

rostros, en las obras de Pasolini y Dreyer, la opresión hacia las mujeres, la soledad ante la intolerancia y la injusticia que padecen por su condición y por su género. Los primeros planos de María Callas, nos remiten a la Juana de Arco de Dreyer, expresan el pesar, el dolor a través de los ojos. Sus miradas perdidas, trascendentes, implorantes, no hacen sino reforzar la idea de sacralidad que representan ambos personajes.

Jasón representa, a su vez, el lado más práctico de la existencia. Me atrevería a decir que el lado más “técnico” y menos trascendente de la civilización. Tiene “quehaceres” y los cumple: construir un barco, ir en busca del vellocino de oro... Características asociadas al estereotipo de héroe y de hombre que ambiciona y batalla para obtener lo codiciado, el poder. Entre ambos sujetos se desarrollará el conflicto que es, en parte, otro de los niveles temáticos de la narración de Pasolini, la oposición entre lo sagrado y lo profano, entre lo arcaico y lo moderno, entre lo femenino y lo masculino. Oposiciones tan antiguas como los propios mitos. Como afirma el realizador argentino Martín Bidau²¹: “Pasolini era demasiado inteligente para ser maniqueo y por ello la dualidad no es de dos principios antagónicos en el universo sino que esencialmente reside en el corazón de cada hombre; en Jasón pero también en la misma Medea. Porque para todo hombre existe un viejo centauro mítico que le habla de la sacralidad del mundo y otro racionalista para quien todo es explicable en la naturaleza donde todo es natural. En todo hombre conviven un principio masculino y otro femenino, un principio creativo y otro que materializa esa creatividad. Y también Jasón, como le dice el centauro, ama el costado místico-religioso de Medea, además de haberla usado para

18. *Ibid.* p. 18

19. El diálogo que se establece entre Jasón y el centauro es clave en lo que a la línea temática que construye la historia se refiere.

20. Como Medea, María Callas era una especie de extranjera en Estados Unidos, a pesar de que nació en Nueva York. Siendo niña regresó a Grecia, donde recibió su educación. Ella, como Medea, también padeció la traición de su amante. Onassis la abandonó por su nueva pareja, Jacqueline Kennedy. Carl Theodor Dreyer también escogió a María Callas para su Medea.

21. Trabajo leído en la mesa redonda “Los sentidos del arte” realizada el 30 de agosto de 2005 en el Auditorio de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, en Buenos Aires. Publicado en Internet en la revista *Temakel*: <http://www.temakel.com/cinemedeapassolini.htm> . (última visita 22-11-2012)

conquistar el poder. Y la pobre Medea, que al sufrir lo que Pasolini llama una conversión al revés, se encuentra ante un mundo desencantado fruto de la desacralización de los bárbaros (aunque griegos) con quienes viaja y sufre sus consecuencias. También esta misma Medea es responsable de haber caído bajo el embrujo de la belleza física de Jasón. Es cierto que los encuentros carnales eran para ella un fortísimo contacto con la vida en lo que ella tiene de divino pero no supo atravesar con su mirada para ver qué se escondía detrás del hechizo de la bella masculinidad de Jasón”²²

Pasolini lejos de pretender respetar la estructura clásica de la tragedia de Eurípides, realiza un trabajo que se distancia de la narración original. Además de introducir al centauro Quirón como un personaje definitorio, es el educador del héroe, el desarrollo temporal del relato difiere sobremanera de la obra original. Pasolini abre y cierra su historia de sol a sol. Creando así una estructura cíclica, una historia circular en la que el marco temporal y el tratamiento de la historia, sus antecedentes, son mucho más abiertos. En el modelo griego, la historia transcurre durante una jornada; en la obra del italiano, los acontecimientos a los que Eurípides les da importancia son desplazados para darle mayor relevancia a la evolución de los dos personajes opuestos, cada uno por su lado, para finalmente unirlos en la resolución de la historia.

Así, la confrontación entre Jasón y Medea se verá plasmada en lo visual, aspecto que será posteriormente analizado, y en lo narrativo, en la forma de separar las dos historias, los dos personajes. El encuentro entre ambos será lo que dará inicio al conflicto entre las dos visiones del mundo, que acabará en tragedia. Una tragedia vivida como algo catártico. Las llamas harán cenizas los frutos del amor de la pareja (sus hijos), llevándonos hacia la idea de la purificación, también del fin de las aventuras.

La secuencia que plasma el desenlace de la historia muestra el suicidio de Creonte y de su hija que se arrojan desde la torre del castillo hechizados por Medea. La siguiente secuencia nos adentra en los aposentos donde se nos muestra a una Medea-madre que, tras bañar a sus hijos, mecerlos y acostarlos amorosamente, mira hacia la luna.

Pasolini intercala planos detalle de una daga, anunciando el filicidio. La música diegética acompaña en su acción a Medea que tras la llegada del día prende fuego a su hogar, incendia el castillo. Nada puede hacer ya Jasón ante los actos de Medea. Él es el objeto de su venganza, el objeto de la acción.

En la secuencia final, la confrontación entre Jasón y Medea, la pugna extrema entre ambos es plasmada mediante el intercalado de los planos que enmarcan sus rostros. El desenlace de la historia no podría acabar de otro modo, mostrándonos mediante un montaje que alterna primeros planos de ambos personajes. Jasón rogando por la vida de sus hijos, desde abajo, captado por la cámara mediante un plano picado que sugiere su inferioridad, su pérdida de poder. Sin embargo Medea es retratada a través de un contrapicado. El suyo es también un primer plano, su posición determina el poder que ostenta en ese momento, el que le confiere decidir sobre la vida y la muerte de sus hijos. Sobre el destino de su estirpe y la de Jasón. El ciclo se ha completado, el sol escondiéndose cierra la historia. Medea le grita a Jasón sollozando: “No insistas, ya nada puede hacerse”.

22. BIDAU, M.: “*La Medea de Pasolini*”, 2005. <http://www.temakel.com/cinemedeapassolini.htm>.