

## MEDEA, DE PASOLINI, POR PASOLINI\*

AZUCENA A. FRABOSCHI\*\*

En *Medea* he reproducido todos los temas de las películas anteriores. [...]. En cuanto a la *pièce* de Eurípides, me he limitado simplemente a sacar alguna cita. Curiosamente, esta obra se apoya en una base "teórica", de historia de las religiones: M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, obras de etnología y de antropología modernas.

*Medea* es la oposición del universo arcaico, hierático, clerical, al mundo de Jasón, un mundo que, en cambio, es racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la *mens momentanea*) que no sólo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de ese tipo. Es el "técnico" abúlico, cuya búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito. [...] Opuesto a la otra civilización, a la raza del "espíritu", hace estallar una tragedia espantosa. Todo el drama se basa en esta contraposición de dos "culturas", en la irreductibilidad recíproca de dos civilizaciones. [...]

Medea [...] se excluye a sí misma, lleva consigo su propia tragedia. Medea, debemos recordarlo, ha llegado al máximo de la integración: ¿cuál es la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. [...]

En medio de su maravillosa historia de amor con Jasón, Medea tiene un sueño, un sueño regresivo que la hace volver a sus propios orígenes. Y este sueño es el que le da el valor para matar a sus hijos. En este sueño se ha remontado a los "arquetipos" de su vida. Ve los sacrificios humanos que se celebraban en aquella época, y esa visión la estimula. Pero le hago soñar el delito del

---

\* Conferencia pronunciada el 26 de junio de 1997 en las IX Jornadas de Estudios Clásicos, organizadas por este Instituto.

\*\* UCA - CONICET

mismo modo que lo representa Eurípides<sup>1</sup>.

Podría ser perfectamente la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que viviera la misma catástrofe poniéndose en contacto con la civilización occidental materialista<sup>2</sup>. Por otra parte, en la irreligiosidad, en la ausencia de toda metafísica, Jasón llega a ser el nexo con nuestra historia moderna. Al principio, cuando era niño, Jasón veía en el centauro a un animal fabuloso, lleno de poesía. Después, conforme iba pasando el tiempo, el centauro se convirtió en razonador y sabio, y acabó siendo un hombre igual que Jasón. Al final, los dos centauros se superponen, pero no por ello se anulan. La superación es una ilusión. Nada se pierde.<sup>3</sup>

Pasolini, por Pasolini. Su visión de la realidad y de la historia, su vivencia del mito, los conflictos, la nostalgia del pasado, la angustia del presente, la búsqueda de un futuro, la desesperanzada crítica de la sociedad actual, todo está aquí, en *Medea*. Por eso la mujer-hechicera será encarnada por María Callas porque, dice el cineasta, "veo a la Callas como una mujer moderna en la que habita otra antigua, extraña, mágica y con terribles conflictos internos, lo que intenté captar en *Medea*."<sup>4</sup>

La complejidad de los temas presentes en esta película es la complejidad de la personalidad de su autor, de su vida y de su época. De nuestra época. Por ello intentaremos acotar tan sólo uno de ellos, que entreteteremos con aspectos de la vida y la obra de Pasolini.

\* \* \* \* \*

---

<sup>1</sup> En el Primer Sueño de Medea –y en la realidad anticipada por dicho sueño– v. 763–823 de la *Medea* griega; en el Segundo Sueño y su realidad, v. 866–960, y en la muerte de Glauca, v. 1156–1221, con la variante indicada por Pasolini: sin llamas que la atormenten, luego de ponerse los regalos de Medea, Glauca, con el rostro contraído por el dolor y los ojos aterrizados, corre hacia lo alto de la torre del palacio y se lanza al vacío, cayendo a los pies de la muralla. Su padre, consternado, se arroja tras ella.

<sup>2</sup> Mimoso–Ruiz (MIMOSO-RUIZ, DUARTE. "La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini". PALLAS. 1992; 38: 57-67) amplía la referencia: "Elle incarne par là, pour Pasolini, la tragédie des sociétés agraires et archaïques détruites par la civilisation." (p. 61–2)

<sup>3</sup> De una entrevista realizada por Jean Dufлот. En: NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Mercedes de Corral. Barcelona: Circe, 1992, p. 307–8.

<sup>4</sup> ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. *Callas*. España: Pomaire, 1979, p. 257.

A lo largo de toda su existencia –y bien podemos decirlo así, pues la primera referencia se remonta a 1925, a sus tres años de edad<sup>5</sup>– su mirada será

una constante visión desdobladora del presente y/o de la realidad en dos épocas, en dos mundos, en dos culturas: el pasado histórico, de carácter sacro, mítico (o bien míticamente interpretado), dotado de valores que enaltecen al hombre, y el presente o la realidad, racional, materialista, carente de los superiores valores humanos, y deshumanizante.

Y es éste el tema (la consideración de los dos tiempos/de las dos culturas con sus peculiaridades) que subrayamos en Pasolini, y en la *Medea*, en la que también advertimos el pasado mítico, religioso, vinculado a la naturaleza, que da a la protagonista su verdadero ser –en el que ella se reconoce–, y el presente racionalista, privado de misterio, regido por la ley de la conveniencia –el mundo de Jasón–, y donde todo le es ajeno, todo la aliena.

**Todo es santo, todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza<sup>6</sup>, muchacho mío, tenlo bien presente. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado –y comenzará algo distinto–. ¡Adiós cielo, adiós mar!**

---

<sup>5</sup> Al nacer su hermano Guidalberto (Guido), y ante una pregunta suya, la madre le contesta que los niños nacen “del vientre de su madre”. “No es verdad, vienen del cielo, grito. Ellos acaban dándome la razón inmediatamente. Pero yo estoy trastornado (si esta palabra se puede escribir para un niño de tres años) por el contacto con un orden de cosas demasiado distintas.” (*Cuadernos rojos*. Diario inédito autógrafo escrito entre los años 1946–1947. Citado en: NALDINI, N. Ob. cit., p. 10.)

<sup>6</sup> Pasolini trae aquí una expresión muy semejante a aquella de que se valiera Mircea Eliade para referirse a la misma realidad: “Para el hombre religioso, la Naturaleza nunca es exclusivamente ‘natural’: está siempre cargada de un valor religioso. Y esto tiene su explicación, puesto que el Cosmos es una creación divina: salido de las manos de Dios, el Mundo queda impregnado de sacralidad.” (*Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967. p. 114). Escrita en 1956, la segunda edición de la obra es de 1964, y es una de las lecturas cuya influencia declara el cineasta a propósito de *Medea*. Precisamente la Escena 11 del guión cinematográfico, en la que alude al paso de Jasón, de su niñez mágica a su adolescencia racionalista, finaliza con un paréntesis: “(Cf. teorías de Eliade, etc.)”. Y eso hemos hecho.

[...]

... Mira allá abajo... aquella franja negra en el mar lustroso y rosado como el aceite. Y aquellas sombras de árboles... aquellos cañaverales...

¡En cada punto donde se detienen tus ojos, está escondido un Dios!<sup>7</sup>

Y si por casualidad no está, ha dejado ahí la huella de su presencia sagrada, o silencio, u olor a hierba o frescura de aguas dulces...

Son palabras del Centauro de la infancia –el Centauro de los mitos– a Jasón, niño de trece años (Escena 7). Son palabras de Pasolini, quien en 1969 –en plena filmación de su *Medea*, que estrenará al año siguiente–, refiriéndose a su relación con la realidad, dice:

Yo la llamo **sacralidad**, y de una forma esquemática y elemental la puedo sintetizar así: **mi incapacidad de ver en la naturaleza la naturalidad**. [...] A mí todo me parece revestido por una especie de luz relevante, especial, que por eso es mejor definir como sagrada. Y esto determina mi estilo, mi técnica [en relación con su labor de director cinematográfico].<sup>8</sup>

Pero el Centauro que ya no parece tal sino un hombre como los demás, el Centauro que habla al joven Jasón de veinte años (Escena 15), le dice:

Lo que el hombre, descubriendo la agricultura, *vio* en los cereales, lo que *aprendió* de esta relación, lo que *comprendió* del ejemplo de las semillas que pierden su forma bajo tierra para luego renacer, todo eso significó la lección definitiva.

La resurrección, mi querido.

**Pero ahora esta lección definitiva no sirve más.** Eso que tú ves en los cereales, eso que comprendes del renacer de las semillas, no tiene significado para ti, como un lejano recuerdo que no te atañe más.

**En efecto, no hay ningún Dios.**

<sup>7</sup> "Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía." Nuevamente, *Eliade* (Ibíd., p. 20).

<sup>8</sup> NALDINI, N. Ob. cit., p. 308.

Y Pasolini, en el guión cinematográfico (Escena 11), acota:

Esta fatal entrada en la racionalidad y el realismo implica un cariz diferente en la educación que el Centauro da al joven Jasón: comienza, por lo tanto, a racionalizar y a desconsagrar todo lo que antes había declarado ontológico y sagrado.<sup>9</sup>

El siglo de las luces de la razón griega entonces, y el siglo al que los descubrimientos de la ciencia y de la técnica de nuestros días prometen el dominio del mundo, no pueden creer en la sacralidad de cuanto existe, no pueden creer en los "mitos". Para nuestros tiempos, para nuestra sociedad

[...] los Dioses son mentiras, los cultos, locuras, sólo fueron inventados por la civilización agrícola, etc.<sup>10</sup> Ahora hay que sustituir la metafísica por algo; este algo es el éxito terrenal. El éxito se obtiene a través del escepticismo y la técnica.<sup>11</sup>

El Centauro Nuevo acaba de destruir el mito, lo mágico, y prepara a Jasón para los valores de su mundo racional, para su mundo moderno: construir la nave y lanzarse a la conquista del trono, superando con éxito la empresa del Vellocino de Oro. Técnica, éxito, poder, en la linealidad de dos dimensiones tan sólo: "Todo está listo para el destino iluminista, laico y mundano de Jasón" (Escena 22). Por eso, cuando están por zarpar (Escena 31),

Jasón pregunta –así, sólo por escrúpulo– al Centauro, si es el caso rogar a los Dioses, celebrar algún rito propiciatorio. Pero el Centauro ríe. No, todo eso es mentira: lo que cuenta es la razón y la voluntad humana, y la meta a lograr es una meta lógica y terrenal. "¿Entonces no existe nada, fuera de esto?", pregunta Jasón (convencido ya). "No", asegura el Centauro. "Bien", dice Jasón, y

---

<sup>9</sup> Por eso, en la Escena 59, Jasón arroja el Vellocino de Oro a los pies del rey Pelias diciéndole: "¡Ten tu vellocino, signo de la perennidad del poder y del orden! [...] Y, además, si quieres que te diga lo que según mi parecer es la verdad, esta piel de cabrón, lejos de su país, ya no tiene ningún significado."

<sup>10</sup> "Los simbolismos y los cultos de la Tierra-Madre, de la fecundidad humana y agraria, de la sacralidad de la Mujer, etc., no han podido desarrollarse y constituir un sistema religioso ricamente articulado hasta el descubrimiento de la agricultura." (ELIADE. Ob. cit., p. 24).

<sup>11</sup> Guión cinematográfico de *Medea*, Escena 15.

con su habitual encogimiento de hombros, con el cual se lanza sin coraje pero con temeridad en las empresas, sube al barco<sup>12</sup>.

Pasolini opone así los tiempos antiguos, mágicos –concepto que engloba de alguna manera lo sacro y lo mítico como categorías ontológicas, comprensivas de la realidad<sup>13</sup>–, a los tiempos nuevos, racionales, en los que la religión sería una racionalización desnaturalizadora de la realidad.

El contrapunto de esta situación lo da Medea, quien aparece (Escena 12) en el misterioso paisaje árido<sup>14</sup> de Cólquida –paisaje con piedras<sup>15</sup>, mesetas y superficies irregulares, “paisaje lunar”<sup>16</sup>, al decir de Pasolini, quien caracteriza la tierra de Jasón como “llana, melancólica y realista”– cumpliendo un rito en relación con el Sol; Medea, que “se vincula en algún modo a las palabras racionales y desconsagradoras del Nuevo Centauro, pero que las contradice, porque conserva intacta su fe total en la ontología y en la sacralidad de ‘lo que es’: el mundo como hierofanía.” El sol representa muerte y resurrección cada día, creando la sucesión y el ritmo de los

<sup>12</sup> Escena no incluida en el *film*.

<sup>13</sup> Una vez más la influencia de Mircea Eliade ha orientado las reflexiones de Pasolini: “Lo sagrado es lo *real* por excelencia, y a la vez, potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión.” (Ob. cit., p. 33).

<sup>14</sup> Ya en *Edipo rey* Pasolini presentaba el lugar árido –extraño al hombre y sus trabajos– que rodeaba el santuario de la Pitia como “un mundo visitado por los dioses”. (MIMOSO-RUIZ, DUARTE. Ob. cit., p. 58).

<sup>15</sup> “Basta, por ejemplo, analizar los diversos valores religiosos reconocidos en las piedras para comprender lo que las piedras, *en cuanto hierofanías*, son capaces de enseñar a los hombres: les revelan el poder, la dureza, la permanencia. La hierofanía de la piedra es una ontofanía por excelencia: ante todo la piedra es. [...] Captado gracias a una experiencia religiosa, el modo específico de existencia de la piedra revela al hombre lo que es una *existencia absoluta*, más allá del tiempo, invulnerable al devenir.” (ELIADE. Ob. cit., p. 152–3).

<sup>16</sup> Ante tan profusa simbología como la que presenta el cineasta, nuestras referencias a Eliade se multiplican. No es casual la calificación del paisaje como ‘lunar’: “Lo que la Luna revela al hombre religioso no es únicamente que la Muerte está indisolublemente ligada a la Vida, sino –y sobre todo– que la Muerte no es definitiva, que va siempre seguida de un nuevo nacimiento.” (Ibid., p. 153–4). En este paraje Medea hunde sus raíces, y a él vuelve en sus sueños para reencontrarse con su verdadero ser, en las secuencias anteriores al filicidio.

tiempos y su sacralización. En un mundo campesino, esta temática se extiende a la semilla, como bien dice el Nuevo Centauro, para convertirse en la “lección definitiva” de la vida (aunque acote luego que ya “no sirve más”). Por eso, en la celebración de la fiesta de la ciudad –fiesta agrícola–, hay un sacrificio humano<sup>17</sup>; los miembros sangrantes del muchacho son sepultados en la tierra, aquí y allá, y luego hay una fiesta en la que los muertos (hombres enmascarados) se mezclan con los vivos. Es la “resurrección” de que habla el Centauro. En esa cultura sacralizada, es la vida que continúa.

Esta vivencia de la naturaleza como pureza primigenia –misterio sacro previo a toda racionalización– es un tópico arraigado en nuestro autor, pues desde muy temprana edad Pier Paolo tuvo contacto con el mundo campesino de la región del Friuli, más específicamente en Casarsa (pueblo natal de su madre), lugar donde vivió en reiteradas ocasiones, y donde se dedicó a estudios lingüísticos y escribió numerosos poemas, algunos en dialecto y otros en italiano. Es pensando en este mundo que escribirá en un artículo que publica el 31 de diciembre de 1942 en la revista ARCHITRAVE<sup>18</sup>, y que titula “Filología y moral”:

Si ahora en muchas partes –y además privadamente– se advierte la falta de una madura y gran civilización que nos recoja, nosotros podremos volver a encontrar esta civilización en sus orígenes lejanos e inmutables [...], entre los gestos, que desde hace siglos no cambian, de los hombres ingenuos.<sup>19</sup>

Reitera, pues, la visión de los dos tiempos en el tiempo presente, y también su diversa valoración cualitativa. Ésta será, casi treinta años después, la perspectiva de Medea, ésta la propuesta de los dos Centauros (el de la niñez y el de la juventud) a Jasón.

Pero tiempo antes, en 1963, hablando de una película que ha de filmar, *La rabbia*, dice:

---

<sup>17</sup> En el guión cinematográfico, Pasolini indica que Medea es quien cumple el sacrificio, con un golpe de cuchillo; en el *film*, es uno de los sacerdotes. En más de una oportunidad se advertirán diferencias entre lo narrado en el guión y lo que finalmente se cumple en la película.

<sup>18</sup> Revista de la GUF, Grupo Universitario Fascista.

<sup>19</sup> NALDINI, N. Ob. cit., p. 47.

Lo que pensaba decir en *La rabbia* es algo que tengo un poco confuso, una idea todavía irracional, aún no bien definida, no determinada, que está presente en toda mi obra en estos años. Es la idea de una nueva prehistoria. Es decir, **mis subproletarios viven aún en la antigua prehistoria**, mientras que el mundo burgués, el mundo de la tecnología, el mundo neocapitalista va hacia una nueva prehistoria. [...] Cuando el mundo clásico se haya agotado, cuando hayan muerto todos los campesinos y todos los artesanos, cuando la industria haya hecho que el ciclo de la producción sea imparable, entonces nuestra historia habrá acabado.<sup>20</sup>

Los subproletarios de Pasolini fueron, primero, los campesinos; luego, los obreros y los habitantes de las afueras de Roma, de las grandes metrópolis, de los suburbios, y también los muchachos de la calle, los delincuentes y las prostitutas<sup>21</sup>. De alguna manera, podría llamárseles “los desposeídos”: de bienes materiales y/o espirituales, trátese de familia, afectos, educación, dignidad, esperanza, futuro... Sea como fuere, son quienes parecen no haber alcanzado el nivel de vida que se supone propio del siglo XX: son la “prehistoria de esta historia”. Pero, como una voz profética más, que se suma a la de Georges Orwell en su *1984*, Ray Bradbury con *Fahrenheit 451*, y a la de Huxley en *Un mundo feliz*, entre otras, Pier Paolo denuncia una condición inhumana, antihumana podría decirse mejor, en la forma de vida que hoy se tiene por civilizada y progresista, y que lleva a la destrucción del hombre y de su historia. Y anuncia: “hoy” será la prehistoria de “otra historia” que ya no será nuestra, porque no la reconoceremos como humana.

También en ese año 1963 se estrena la película *Rogopag*, uno de cuyos episodios, “El requesón”, es de Pasolini, y toca el tema de la Pasión de Cristo y la muerte del buen ladrón, quien en realidad muere por una indigestión de requesón. Hay acusaciones de irreverencia a la religión, y en su autodefensa Pier Paolo dice:

Cada cultura está siempre entrelazada de supervivencias. En el caso

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>21</sup> Alberto Moravia, en un documental sobre Pasolini filmado por PHILLO BREGSTEIN, dice: “Como novelista abrió una realidad. Que nunca antes había sido destacada en la prosa novelesca. Nos mostró los chicos de los barrios pobres de Roma. Lo hizo en forma sorprendente. Estos chicos son delincuentes, pero Pasolini habla de ellos como si fueran personajes épicos. Es una suerte de inversión en la épica. Él habla de pandillaje, de cosas terribles. Pero siempre en un registro heroico. [...] Descubrió un mundo que al final lo mató.”

que ahora nos ocupa, lo que sobrevive son aquellos famosos dos mil años de *imitatio Christi*, aquel irracionalismo religioso. Ya no tienen sentido, pertenecen a otro mundo, negado, rechazado, superado: y, sin embargo, sobreviven. Son elementos históricamente muertos, pero humanamente vivos, de los que estamos compuestos.<sup>22</sup>

Más allá de la aceptación o el rechazo de la totalidad de las expresiones de Pasolini, interesa destacar la vigencia de las mismas para la comprensión de su *Medea*. Desde un presente racionalista (o que pretende serlo), los dos mil años de Cristianismo continúan siendo una “locura” –como afirma San Pablo–, algo irracional –sagrado, mítico–, como el pasado religioso de la hechicera Medea, como el mítico Centauro de la infancia de Jasón: verdaderamente “pertenecen a otro mundo”, son pasado, son historia, ya no son..., pero viven y actúan.

Y así vemos nuevamente el encuentro de los dos tiempos y las dos culturas anticipado en la Escena 32, en la que las jóvenes de Cólquida cantan mientras realizan sus tareas de campo, y Medea escucha desde su habitación la letra trágica y premonitoria:

Él reirá mientras nosotras lloramos  
 porque tiene en su boca el nombre de blasfemia  
 y donde él pase todo será árido.  
 Él pondrá fin a nuestro Reino  
 y la sangre esparcida por su culpa  
 borraré para siempre la sangre sagrada para Dios.

Nosotros conocemos los viñedos pero no el mar,  
 nosotros conocemos los campos de ajo y arvejas y no el mar.  
 Y él viene del mar, y él viene del mar.

El sol se volverá negro como un montón de crines  
 y toda entera la luna se retirará en la sombra  
 y el viento soplará sin hacer ruido.  
 Caeremos al suelo como muertos  
 y cuando reabramos los ojos  
 veremos las cosas abandonadas por Dios para siempre.

---

<sup>22</sup> NALDINI, N. Ob. cit., p. 241.

Mientras estemos rezando  
caeremos al suelo como epilépticos  
y cuando volvamos a levantarnos no conoceremos más a Dios.

Él no sabrá que los muertos regresan  
con el rostro cubierto por máscaras  
como los ratones de sus cuevas.  
Pero será hermoso y seguro de sí  
y agradará a las muchachas como un Dios.

Canción profética, en todos y cada uno de sus términos. Así sucedió, según se narra en las Escenas 42 a 44 de la película, cuando Medea va sola<sup>23</sup> al lugar sagrado —el Centro de la ciudad, donde se encuentra el Árbol<sup>24</sup> con el Vellocoino de Oro— para orar al Sol, Rey de los Muertos, de quien desciende.<sup>25</sup> Medea cumple todos los ritos de aproximación al lugar sagrado<sup>26</sup>, y Pasolini subraya en este punto la presencia de una música sacra que ha acompañado la presencia de la mujer en todo momento..., hasta que de pronto se interrumpe, y se hace el silencio. Se oyen pasos y se ve, como una visión, la figura de Jasón que avanza hacia Medea, para luego desaparecer. La mujer cae al suelo, desvanecida, a los pies del Árbol. Tiempo después reacciona, y se incorpora con expresión de dolor y angustia. Pasolini indica en

---

<sup>23</sup> Pasolini subraya el hecho de que Medea vaya sola al lugar sagrado porque, dice, “lo sacro es un bien colectivo, común: no un secreto íntimo para sí mismo”. Pero esta soledad de Medea es como un anticipo de su soledad futura ante lo sacro, hacia lo sacro, con lo sacro.

<sup>24</sup> “El misterio de la inagotable aparición de la Vida es solidario de la renovación rítmica del Cosmos. Por esta razón se concibe al Cosmos bajo la forma de un árbol gigante: el modo de ser del Cosmos y, en primer lugar su capacidad de regenerarse sin fin, se expresa simbólicamente en la vida del árbol. [...] Dicho de otro modo, el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera *real y sagrado por excelencia*, todo cuanto sabe que los dioses poseen por su propia naturaleza y que no es sino rara vez accesible a individuos privilegiados, héroes y semidioses.” (ELIADE. Ob. cit., p. 145-6).

<sup>25</sup> En la Escena 16 del guión cinematográfico Pier Paolo ha aclarado que “el Árbol es el Centro, el *axis mundi*, retomando así las ideas de Eliade, quien se refiere a una columna universal —*axis mundi*— que puede ser poste, montaña, árbol..., la cual comunica Cielo y Tierra, eje cósmico alrededor del cual se extiende el Mundo y que “se encuentra en el ‘medio’, en el ‘ombligo de la Tierra’, es el Centro del Mundo”. (Ob. cit., p. 49-50).

<sup>26</sup> Cuando Medea sea lo sagrado (última escena de la película), Jasón no podrá aproximarse a ella: el fuego, sagrado, lo impedirá creando un espacio insalvable para él, hombre profano.

el guión:

Medea se mueve, observando alrededor todas las cosas que tenían para ella un significado tan grande, profundo y vital. No responden a su mirada. Están como precipitadas nuevamente hacia atrás, en lo insignificante: son cosas muertas.

Desesperadamente Medea vaga entre ellas. ¿El árbol? Es un viejo y triste árbol cualquiera. [...] ¿Los objetos sagrados? Pobres objetos, abandonados allí, en la penumbra, inertes.

El espanto de Medea es terrible: se siente enloquecer en ese silencio y en ese natural vacío de la realidad, que parece mostrar su verdadero, indescifrable rostro...<sup>27</sup>

Sin embargo, una sonrisa extraña ilumina a Medea repentinamente: una sonrisa trastornada y casi desagradable. [...] como una autó-mata, decidida, va hacia el árbol.

Aferra el Vellochino que está colgado, trata de arrancarlo. Pero el Vellochino es enorme, ella apenas logra moverlo.

Los dos tiempos, las dos culturas, se han dado cita en el alma de Medea: ella cambia, y cambia su mundo. El texto es muy elocuente como para pretender explicarlo; tan sólo subrayamos, más allá de lo que arriba hemos destacado, que no hay acuerdo posible entre los dos términos, no hay una síntesis ni un término medio: se excluyen mutuamente. Pero pervive el pasado en su misma ausencia, en la búsqueda angustiada de Medea. "Nada se pierde", nos decía Pasolini. Por eso, cuando los argonautas, que han huido con la hechicera luego que ésta les consiguiera la piel dorada, hacen noche en la costa, en las cercanías de Iolco (Escena 57), y los hombres ceden a la urgencia de acampar simplemente, sin cumplimentar los ritos para Medea sagrados ("No repetís el primer acto de Dios"<sup>28</sup>... Vosotros no buscáis el

---

<sup>27</sup> Para el hombre religioso –para Medea–, la realidad sin lo sacro no es realidad, es un vacío aterrador, una ilusión caótica: "Lo sagrado es lo *real* por excelencia, y a la vez, potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión." (ELIADE, M. Ob. cit., p. 33).

<sup>28</sup> "La cosmización de territorios desconocidos es siempre una consagración: al organizar un espacio, se reitera la obra ejemplar de los dioses." (Ibíd., p. 37).

centro<sup>29</sup>... no marcáis el centro. ¡No! ¡Buscad un árbol, un palo, una piedra!<sup>30</sup>), ella se aleja y

busca lo “sagrado” que ha abandonado en Cólquida, y cuyo sentimiento ha cesado de golpe con la aparición “carnal” de Jasón, justo en el Centro, en el Omphalós donde estaba custodiado el Vellocoino de Oro.

[La música sacra, que acompañara la presencia de Medea hasta la aparición de Jasón, para luego callar], parece resurgir, pero se desvanece en seguida o cae de golpe. Señal de que lo que Medea desesperadamente intenta –reconstruir su relación sagrada con la realidad– no lo logra<sup>31</sup>; no puede lograrlo más.

.....

Medea busca un árbol, que sea un *árbol sagrado*. Hay muchos árboles alrededor: álamos, saúcos, matorrales de moras, higueras: pero ninguno es el árbol que ella busca. Son todos pobres, comunes, humildes árboles en la gloria del verano.

.....

Medea busca desesperadamente una roca, ahora. Una *piedra sagrada*. Hay muchas, alrededor, en aquella costa mediterránea. Pero, como los árboles, no responden al ruego de Medea: permanecen

<sup>29</sup> Éste es un tema que, para Eliade, expresa una de las características más destacadas del hombre religioso: “La revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo [...] el ‘Centro del Mundo’. [...] El descubrimiento o la proyección de un punto fijo -el Centro- equivale a la Creación del Mundo.” (Ibíd., p. 27).

<sup>30</sup> Otra vez la referencia al *axis mundi*: “No se puede acampar así, al acaso; es necesario antes dirigirse a los dioses, rogarles: consagrar el lugar, porque cada lugar donde el hombre planta sus tiendas es sagrado, repite la creación del cosmos, se vuelve un *centro*: y este centro debe ser marcado por una piedra, un árbol; por una marca cualquiera, *sagrada*.” (Guión de *Medea*, Escena 57). Y Mircea Eliade: “Un *signo* cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar. [...] Los hombres, según eso, no tienen libertad para *elegir* el emplazamiento sagrado. No hacen sino buscarlo y descubrirlo mediante la ayuda de signos misteriosos. [...] Las hierofanías anulan la homogeneidad del espacio y revelan un ‘punto fijo’.” (Ob. cit., p. 32-3).

<sup>31</sup> “Para los modernos desprovistos de religiosidad, el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna ‘clave’.” (Ibíd., p. 172).

como lo que son, insignificantes y hermosísimas piedras.<sup>32</sup>

Es interesante la acotación de Pasolini sobre el final de esta escena, luego del encuentro amoroso entre Jasón y la mujer:

[Medea] en el amor encuentra, de golpe (humanizándose), un sustituto de la religiosidad perdida; en la experiencia sexual reencuentra la perdida relación sagrada con la realidad. Así el mundo, el futuro, el bien, el significado de las cosas, se reconstruyen de golpe delante de ella.

Mircea Eliade también aquí ilumina y esclarece la situación porque, dice, “para el ‘primitivo’ un acto tal [la alimentación, la sexualidad, etc.] no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un ‘sacramento’, una comunión con lo sagrado.”<sup>33</sup>

También en *El Evangelio según San Mateo* (1965) aparece el tema de los dos tiempos, y de los dos planos de la realidad, ya que en la figura de Cristo Pasolini busca “algo que contradiga radicalmente la forma en que se está configurando la vida del hombre moderno”<sup>34</sup>. Examinando lugares para la ambientación de su película, visita Israel y Palestina, pero sus paisajes no le satisfacen y resuelve filmar en el sur de Italia, procurando en todo momento los nexos entre el Evangelio con sus relatos de dos mil años atrás, y la realidad actual:

Necesitaba continuamente una referencia a la vida actual, de modo que nada fuera reconstruido históricamente, sino siempre referido a nuestra experiencia histórica. No el pasado enmascarado de pre

---

<sup>32</sup> Y Medea pronuncia algo así como una invocación: “¡Aaah! ¡Háblame, tierra, hazme sentir tu voz! ¡No recuerdo más tu voz! / ¡Háblame, sol! / ¡Dónde está el punto desde el cual puedo escuchar vuestras voces? [...] / ¡Tal vez os estáis perdiendo para no regresar más? / ¡No siento más lo que decís! / ¡Tú, hierba, háblame! ¡Tú, piedra, háblame! ¡Dónde está tu sentido, tierra? ¡Dónde te reencuentro? / [...] ¡Toco la tierra con los pies y no la reconozco! / ¡Miro el sol con los ojos y no lo reconozco!”

<sup>33</sup> ELIADE, M. Ob. cit., p. 22.

<sup>34</sup> NALDINI, N. Ob. cit., p. 249.

sente, sino el presente enmascarado de pasado.<sup>35</sup>

Referencia ésta que proporciona una excelente pauta para el análisis de sus películas de los años venideros, como es el caso de *Edipo rey*, *Apuntes para una Orestíada Africana* y, finalmente, *Medea*<sup>36</sup>. Precisamente por eso, en los *Apuntes...*, y refiriéndose a la guerra de Troya, muestra a los alumnos africanos negros de la Universidad de Roma unas escenas bélicas y aclara:

Estas imágenes no fueron filmadas por mí, fueron extraídas del material que se obtuvo durante la guerra de Biafra. Pero esta guerra no debe considerarse una guerra particular [...]. Sus imágenes son imágenes metafóricas de lo que debería haber sido el acto de territorialización entre los griegos y troyanos. [...] Nada está más lejano que esta imagen, de la idea que comúnmente nos hacemos de la clasicidad griega. Aun el dolor, la muerte, el luto, la tragedia, son elementos eternos y absolutos que pueden unir perfectamente estas imágenes ardientes de actualidad con las imágenes fantásticas de la antigua tragedia griega<sup>37</sup>.

Pero, y volviendo nuevamente al *Evangelio según San Mateo*, vemos a Pasolini retomar motivos muy suyos: el presente burgués está corroyendo al hombre, a lo humano en el hombre, que camina así a lo que ha llamado “una nueva prehistoria”; por eso, “el San Mateo debería ser, para mí, una violenta llamada a la burguesía estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción del hombre, de los

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 247. También en el guión cinematográfico de su proyectada (y nunca filmada) película sobre San Pablo, trasladará al mundo contemporáneo la vida del Apóstol. “Las ‘preguntas’ que los evangelizados dirigirán a San Pablo serán preguntas de hombres modernos [...] formuladas con un lenguaje típico de nuestros días; las ‘respuestas’ de San Pablo, en cambio, serán las que son: es decir, exclusivamente religiosas, y además formuladas con el lenguaje típico de San Pablo, universal y eterno, pero extemporáneo (en sentido estricto).” (PASOLINI, P.P. *San Pablo*. Madrid: Ultramar, 1982. p. 11).

<sup>36</sup> También responden a esta línea de trabajo las ya últimas *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*, *Saló o los 120 días de Sodoma*.

<sup>37</sup> En *Edipo rey*, si bien la mayor parte del *film* transcurre en Marruecos, las últimas escenas se trasladan al mundo contemporáneo, a Bolonia (donde Pasolini iniciara su actividad poética), y Edipo ya no es rey sino un poeta ciego que marcha con su lazarillo, desde la plaza hacia las fábricas en las afueras de la ciudad; en los *Apuntes...*, el escenario parece ser actual, pero Pasolini relata la letra de la tragedia griega. *Medea*, por el contrario, transcurre toda ella en la antigüedad.

elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos del hombre.”<sup>38</sup>

El 19 de abril de 1970 (año del estreno de *Medea*) escribe en EL CAOS:

El futuro se presenta como un futuro no religioso, carente de promesas y de “mañanas”, vivido enteramente “aquí” por un hombre con una *mens* momentánea [el Jasón de la *Medea*], inmunizado de la angustia de la historia, de la desaparición de todas las formas que hasta ahora han protegido la historia y la tradición: un poder transnacional como es el nuevo poder industrial, tiene detrás una historia global sintética, que debe ser interpretada científicamente, sin la más mínima participación sentimental [...]; el hombre de la total industrialización se realiza en la tierra, y sustituye todos los antiguos paradigmas míticos con nuevos mitos (parece que carentes de arquetipos) nacidos de una nueva calidad de la vida.”<sup>39</sup>

Con asombrosa lucidez, Pasolini contempla a un hombre sin pasado ni futuro, que sólo vive un presente tecnificado y contabilizado, racionalizado y carente del espíritu y su soberana libertad. El tema –la realidad– lo obsesiona y, si bien no atina a proyectar otro futuro (no puede encontrar un futuro humano para este hombre), una vez más vuelve su mirada hacia un pasado que entreteje con el presente.

Precisamente el choque entre el mundo del pasado, viejo mundo mágico, mítico, religioso, y el presente mundo laico, racionalista, utilitario, es el verdadero tema que desarrollará en *Medea*. Y también el que se propone para la *Orestíada Africana* que no llegó a filmar, aunque quedan los *Apuntes para una 'Orestíada Africana'* (unas clases que Pasolini dio en la Universidad, a estudiantes negros del África, poniendo a discusión el tema de su película y las imágenes filmadas a modo de esbozos):

La *Orestíada* sintetiza la historia de África de estos últimos cien años: es decir, el paso casi brusco y divino de un estado “salvaje” a un estado civil democrático. La serie de reyes que, en el atroz estancamiento secular de una cultura tribal y prehistórica, han dominado –a su vez bajo el dominio de negras Erinias– las tierras

---

<sup>38</sup> NALDINI, N. Ob. cit., p. 259.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 306–7.

africanas, parece haberse roto de pronto: la Razón ha instituido casi de *motu proprio* instituciones democráticas. Hay que añadir que el problema realmente candente y actual, ahora, en los años sesenta [...], es la “transformación de las Erinias en Ménades”; y aquí el genio de Esquilo lo ha prefigurado todo. Todas las personas avanzadas están de acuerdo [...] en el hecho de que la civilización arcaica –llamada superficialmente folklore– no debe ser olvidada, despreciada y traicionada, sino que debe ser asumida dentro de la nueva civilización, integrando esta última, y haciéndola específica, concreta, histórica. Las terribles y fantásticas divinidades de la prehistoria africana deben sufrir el mismo proceso de las Erinias y convertirse en Euménides.<sup>40</sup>

Si bien aquí ha acentuado el trabajo de la encarnadura histórica, en razón del ámbito elegido –e introduce variantes interesantes<sup>41</sup>–, el tema, la inquietud, siguen siendo los mismos.

Vendrán luego otras películas: el *Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972), *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), otros libros: *Transhumanar* y

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 312.

<sup>41</sup> Entre estas variantes interesantes se encuentra la música; para la *Orestíada...*, Pasolini propone “que la canten, con precisión en el estilo jazz [...] de los americanos negros”. En cuanto a *Edipo rey* y *Medea*, Mimoso Ruiz (ob. cit., p. 61) acota: “Précisément, les données sur l'utilisation de musiques provenant de différents horizons géographiques et culturels soulignent la volonté du cinéaste de s'écarter des schémas de l'héritage classique au profit d'une récréation esthétique où préside un 'magma stylistique', un amalgame poétique.” Creo que se trata no sólo de un criterio estético, sino también ideológico: en *Medea*, la música sagrada tibetana ilustra el mundo religioso de la hechicera en Cólquida, música iraní acompaña la danza de Jasón con los jóvenes en Corinto, en un mundo civilizado, racional, un canto búlgaro es la canción de las mujeres cólquidas que profetizan la llegada de Jasón, la música japonesa se hace presente en la escena del infanticidio (apta, por su carácter exótico, para acompañar el rito que cumple Medea); en ningún caso se trata de música occidental contemporánea, ni culta ni popular, sino de música tradicional, de pueblos del Tercer Mundo de la década del 60, o de música campesina, o de milenaria música exótica. (*Ibíd.*, p. 61–4). Por otra parte, recordemos que la música indicada por Pasolini en su guión cinematográfico –indicación no llevada a cabo en la filmación misma– era el canto gregoriano, música sacra por antonomasia, que debía acompañar a Medea, o agobiarla con su silencio.

*organizar* (1971)<sup>42</sup>, *Empirismo herético* (1972). Precisamente a propósito de *Los cuentos...*, pero en clara referencia a los libros elegidos para las películas de este período, dice: "Ahora prefiero moverme en el pasado precisamente porque considero que la única fuerza contestataria del presente es el pasado: es una forma aberrante, pero todos los valores en los cuales nos hemos formado, con todas sus atrocidades, sus lados negativos, son los que pueden poner en crisis el presente."<sup>43</sup>

Algo de esto dicen sus dos Centauros a Jasón, en la Escena 69 del guión de *Medea*, que resultó ser la Escena 61 en la compaginación última de la película:

.....

JASÓN: ¿Cómo es que estás aquí?

Le responde la voz del Centauro [el mítico], pero ésta no sale de la boca del Centauro.

VOZ DEL CENTAURO: ¿Querrás decir cómo es que *estamos* aquí?

Jasón mira frente a sí y, en efecto, es justo utilizar el plural, los Centauros son dos: junto al Centauro de la infancia, mitad hombre y mitad caballo, está el Centauro de la edad adulta, un hombre normal.

JASÓN: ¿Es una visión?

(Quien le responde es el Centauro humano y racional, mientras que el mítico calla y mira sonriendo).

CENTAURO: Si lo es, eres tú el que la produce. Nosotros dos, en efecto, estamos dentro de ti.

JASÓN: Pero yo conocí *un solo* Centauro...

CENTAURO: No; conociste dos: uno sagrado, cuando eras niño, otro desacralizado, cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada. ¡Y henos aquí, uno al lado del otro!

JASÓN: ¿Pero cuál es la función del viejo Centauro, el que conocí de niño, y que tú, Centauro Nuevo, si entendí bien, sustituíste, no haciéndolo desaparecer, sino agregándote a él?

CENTAURO: Él no habla, por supuesto, porque su lógica es tan diversa de la nuestra que no se entendería... Pero pue-

---

<sup>42</sup> "La otra cara de la 'transhumanización' (la palabra es de Dante, en esta forma apocopada), es decir, de la ascensión espiritual, es precisamente la organización." Entrevista de Dufлот (1969), en: NALDINI, N. Ob. cit., p. 325.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 330.

do hablar yo por él. [...]

.....

JASÓN: ¿Y de qué me sirve saber todo esto?

CENTAURO: De nada. Es la realidad.

JASÓN: ¿Y tú por qué me lo dices?

CENTAURO: Porque nada podría impedir al viejo Centauro inspirar sentimientos y a mí, Nuevo Centauro, expresar-los.

Simultaneidad de presencias –pasado y presente– que Pasolini pone también en el primer sueño de Medea<sup>44</sup>, aunque en éste tiene más fuerza el pasado que el presente, entretelado como está de sagradas y fundamentales creencias, de mitos de resurrección que justifican la violencia de la muerte, de seguridades telúricas. Jasón vive el presente de su mundo racionalista; Medea vivirá ahora el eterno presente de su pasado mágico, divino. Su sueño regresivo, el sueño de un sacrificio humano en su casa de Cólquida, la comida ritual del corazón y la bebida de la sangre de la víctima, el entierro de sus despojos y la ulterior resurrección<sup>45</sup>, todo ello trasladado aún en sueños a Corinto, le vuelve nuevamente familiar la idea de la muerte<sup>46</sup>; la presencia de su abuelo el Dios del Sol la reviste otra vez de realeza y de valor, atributos que perdiera cuando abandonó la casa paterna por seguir a quien ahora la abandona; anuncia designios de muerte para la nueva esposa de Jasón y también para sus propios hijos; toda ella es una inmensa sed de venganza. Hay una anticipación onírica de cuanto sucederá poco después, paso por paso<sup>47</sup>, hasta que Medea despierta y la música sacra, que había sonado potente durante todo el sueño, cesa.

---

<sup>44</sup> Mimoso–Ruiz (Ob. cit., p. 61) trae el dato de que el título original de este *film* de Pasolini era, precisamente, *Las Visiones de Medea*; título adecuado al lugar central y desencadenante de la tragedia, que los sueños de Medea cumplen en la película.

<sup>45</sup> Eliade recoge al respecto las observaciones de Volhardt sobre la antropofagia ritual, y dice: "El caníbal asume su responsabilidad en el mundo, el canibalismo no es un comportamiento 'natural' del hombre 'primitivo' (tampoco se sitúa por lo demás en los niveles más arcaicos de cultura), sino un comportamiento cultural, basado en una concepción religiosa de la vida." (Ob. cit., p. 103).

<sup>46</sup> Esta primera parte del sueño de Medea, presente en el guión cinematográfico, ha sido suprimida en el *film*.

<sup>47</sup> En el sueño, Glauca, envuelta en llamas, sale corriendo del palacio y de la muralla para caer, consumida por el fuego juntamente con su padre, ante la mirada de Medea. En la realidad, sin fuego alguno, se deja caer desde lo alto de la muralla, y Creonte se precipita tras ella, cayendo sobre el cuerpo de la joven.

La duplicidad del Centauro (el de la infancia, el de la edad adulta) aparece de alguna manera replicada en Medea, en un diálogo de la mujer con una de sus doncellas (Escena 62D) que la invita a no resignarse al abandono por parte de su esposo, y a recurrir a sus prácticas mágicas.

DONCELLA: ... Perdóname, pero hablo así con la esperanza de ayudarte, de ayudarte empujándote...

MEDEA: ¡A las obras de magia! Hace más de diez años que estoy lejos de mi país...

DONCELLA: Pero tú sigues siendo la que eras...

MEDEA: No. Ya soy otra criatura. He olvidado todo. Lo que era realidad ahora ya no lo es más.

DONCELLA: Pero, tal vez, si tú quisieras, podrías recordar a tu Dios...

MEDEA: No.

... Tal vez tengas razón. Sigo siendo la que era. Un vaso lleno de una sabiduría ajena.

En sus respuestas, Medea se desdobra: hoy, diez años lejos de su Cólquida, cree ser "otra criatura" diferente de la anterior, vaciada de su realidad –una realidad sagrada, de magia y de poder–, y que ya no sabe porque ha "olvidado todo". Medea parece perdida en un mundo que no es el suyo, un mundo que, al decir de Eliade, no es siquiera 'mundo', no es Cosmos, es Caos<sup>48</sup>. La doncella<sup>49</sup>, de alguna manera, le devuelve su identidad al referirla a su centro, "tu Dios", en quien la mujer se reconoce como "la que era": Medea, la maga nieta del Sol, cuya sabiduría proviene de los dioses. En tanto así lo recuerde, Medea sigue siendo, hoy, la que era.

Por eso, y siguiendo las indicaciones del dios ("En tus antiguas pertenencias,

<sup>48</sup> "El hombre religioso no puede vivir sino en un mundo sagrado, porque sólo en un mundo así participa del ser, *existe realmente*. [...] El espacio desconocido que se extiende más allá de su 'mundo', espacio no-cosmizado, puesto que no está consagrado, [...] este espacio profano representa para el hombre religioso el no-ser absoluto. Si, por desgracia, se pierde en él, se siente vaciado de su sustancia 'óptica', como si se disolviera en el Caos, y termina por extinguirse." (ELIADE, M. Ob. cit., p. 68).

<sup>49</sup> "Médée, suivant les conseils de'une servante qui partage avec elle son exil à Corinthe, retrouvera, en effet, la voie du sacré à travers une parole venue du peuple." (MIMOSO-RUIZ, D. Ob. cit., p. 63).

Medea, en tus antiguas pertenencias”<sup>50</sup>), la hechicera envía sus ropajes sagrados –los que usara para las celebraciones religiosas en Cólquida, y de los que fuera despojada cuando marchó con Jasón– a Glauca, quien muere revestida con ellos: abrasada por el fuego que brota de la vestidura sacra en su muerte onírica, y arrojándose enloquecida desde lo alto de los muros, al ponerse la túnica y el manto, en su otra muerte, real.

También Medea, luego de dar muerte a sus hijos (son hijos de Jasón –la venganza–, pero son hijos de Medea, que no puede dejarlos en ese mundo), morirá cayendo desde la terraza de su casa derrumbada bajo la acción del fuego, no sin antes “instaurar por sus imprecaciones, a través del fuego (fuego del Sol, fuego mágico de la Cólquida reencontrado ahora en Corinto), una separación, un espacio infranqueable [espacio sacro], entre ella y Jasón”<sup>51</sup>. Ya no habitará una tierra profana, no vivirá en un mundo racionalista. Medea es nuevamente la que era, y ahora para siempre en virtud de esa muerte elegida.

\* \* \* \* \*

Pero, finalmente, ¿quién es esta Medea, para Pasolini? Para responder, conviene tener presente a quién escogió para interpretarla: a María Callas. Y a pesar de que Pier Paolo afirmó reiteradamente que su película nada tenía que ver con la ópera homónima de Cherubini, llegando alguna vez a negar haberla visto, parece casi increíble que haya sido así, y que no lo haya impactado la fulgurante actuación de la artista. Precisamente sobre el encuentro Callas-Medea<sup>52</sup> dice Sergio Segalini, en *Les images de'une voix* (libro que se abre con un poema de Pasolini dedicado a María):

La cantante griega encarna por primera vez a una heroína que pertenece a su cultura. Una cultura a pesar de todo lejana, dado su origen neoyorquino. Pero Callas es Medea con una adhesión y una evidencia totales. ¿Se trata de la situación de esta mujer en el exilio, que busca hacerse aceptar por otra civilización? ¿O de la lucha devastadora y asesina de una mujer que busca impo-

---

<sup>50</sup> Guión de *Medea*, Escena 81.

<sup>51</sup> MIMOSO-RUIZ, D. Ob. cit., p. 63.

<sup>52</sup> María Callas cantó por primera vez la *Medea* de Cherubini en Florencia, durante el Festival de Mayo de 1953.

ner su identidad? Probablemente Callas, de algún modo, se ha reconocido en esta maga que busca la justicia. La hechicera del canto a la búsqueda de la justicia musical. Callas se lanza en esta Medea y se confunde con ella con el furor de la pasión y la violencia de la desesperación. Ella sostiene las diferencias como un desafío, lanza sus agudos como victorias sucesivas y se deja llevar por las llamas, como devorada ella misma por una causa perdida. Acercamiento de una cultura y de un personaje, de una identidad y de una sensibilidad.<sup>53</sup>

¿Descripción de María Callas, o de la Medea de Pasolini? ¿O de ambas, quizá? Los dos mundos, la identidad perdida...

John Ardoin y Gerald Fitzgerald, en su *Callas*, subrayan la fiereza de la hechicera, en la representación de María:

La Medea de la Callas llevaba una máscara de ternura suplicante según convenía a sus intenciones: especialmente en las escenas con Creón. Esta máscara, muy firme en el primer acto, iba desapareciendo poco a poco en el segundo. En el último se la quitaba del todo, al tiempo que su voz se transformaba en un chorro de maldad, revelando el aspecto más negro de la diosa. No era una sensación agradable, pero quedaba brutalmente expuesto el sendero inexorable de venganza y de muerte que Medea había escogido.<sup>54</sup>

También en el *film* de Pasolini *Medea* –María Callas– presenta momentos de dulzura inefable, y otros de implacable, nefasta decisión. Al ser interrogada por el periodista Giacomo Gambetti sobre su visión de Medea, María contestó:

La *Medea* de Eurípides son dos horas de tragedia muy pesada. Pasolini ha tenido una idea extraordinaria, que me agradó mucho: hay una Medea bárbara y una griega, hay un sueño y una realidad. En Cherubini está la tragedia, y basta. Ésta es más moderna, a la tragedia verdadera y propiamente tal se llega progresivamente, más allá de la mitad, porque hay todo un encuadra-

---

<sup>53</sup> SEGALINI, SERGIO. *Callas. Les images de'une voix*. Paris: Éd. Francis van de Velde, 1979. p. 51.

<sup>54</sup> ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. Ob. cit., p. 15.

miento de mitología y de leyenda que es muy significativo. Por otra parte, la hemos construido poco a poco y un poco juntos, incluso para adaptarla a las exigencias de hoy.<sup>55</sup>

Y añade:

Con *Medea* quisiera ayudar a todos, hacer bien a Pasolini, a Medea, a una leyenda que suscita sentimientos sin chatura. En efecto, amo los personajes “nobles”, nobles de sentimientos, quiero decir, no de clase, y aunque no sea fácil, siempre trato de encontrar en ellos esos sentimientos nobles. Creo que esto se debe a mi naturaleza. Espero haber hecho aflorar la humanidad de Medea lo más posible, aunque en la leyenda no hay casi sentimientos humanitarios, hay mucha maldad... quizá hago un poco de contraste con Pasolini, pero yo busco más la bondad del personaje, voy más allá de los aspectos más desagradables.<sup>56</sup>

Pero Pier Paolo no halla contradicción ni engaño en Medea, ni maldad:

Lo que impulsa a matar a Medea no es la venganza, ni el odio ni la pasión. Sus acciones locas y criminales quieren significar la evasión de un mundo que no es el suyo y en el cual no puede seguir viviendo. Para los que son como Medea, la muerte no es un fin sino el prelude de un renacer en otro mundo. Y es esta fe la que la hace matar a sus hijos para que puedan volver regenerados. Jasón, que lucha por conseguir la riqueza y el poder, se queda con los valores de un mundo caótico.<sup>57</sup>

El mundo de Jasón: su nuevo matrimonio –un reino, poder y riquezas–, sus hijos –la perpetuación en el tiempo–, todo ha quedado destruido, ya no existe. Jasón está solo, sin pasado, ni presente, ni futuro. Todo es un caos. En Medea, por el contrario, la coherencia fontal entre su ser y su mundo, recuperada, le permite seguir siendo la que era.

---

<sup>55</sup> “María Callas: soy una Medea no agresiva. Conversación con Giacomo Gambetti”, 465 ss. En: PASOLINI, PIER PAOLO. *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo Re. Medea*. Italia: Garzanti, 1991. 610 p. [Gli Elefanti]

<sup>56</sup> *Ibíd.*

<sup>57</sup> ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. *Ob. cit.*, p. 262.