

**Dalbosco, Dulce María**

*Medea: una película de tesis (o de antítesis)*

Stylos N° 19, 2010

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Dalbosco, Dulce M. "Medea : una película de tesis (o de antítesis)" [en línea]. *Stylos*, 19 (2010). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/medea-pelicula-tesis-antitesis.pdf> [Fecha de consulta: .....]

## MEDEA: UNA PELÍCULA DE TESIS (O DE ANTÍTESIS)

DULCE MARÍA DALBOSCO<sup>1</sup>

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es analizar el manejo de los recursos temporales en la película *Medea* de Pier Paolo Pasolini, y cómo estos contribuyen a recrear dinámicamente la personal lectura del director y guionista sobre esta inagotable tragedia griega. Para ello analizaremos cuáles son los elementos centrales de esta relectura, cómo está manejado el tiempo en función de ellos, y qué recursos técnicos se emplean para este fin. La película plantea el antagonismo irreconciliable entre la visión mítica y sagrada de la realidad de las civilizaciones antiguas, y la visión racionalista y pragmática de las civilizaciones modernas. Por consiguiente, todos los recursos técnicos desplegados en este film se orientan a la exposición cabal y reflexiva de esta tesis, que encierra en sí misma una irreductible antítesis.

**Palabras clave:** Medea-mito-cine-sagrado-tiempo-racional

**Riassunto:** L'obiettivo di questo articolo è analizzare il maneggio dei ricorsi temporali nel film *Medea* di Pier Paolo Pasolini, e come questi contribuiscono a ricreare dinamicamente la personale lettura del direttore e sceneggiatore su questa inesauribile tragedia greca. Per ciò analizzeremo quali sono gli elementi centrali di questa rilettura, come si maneggia il tempo in relazione con loro, e quali ricorsi tecnici si impiegano per acquistare questo obiettivo. Il film imposta l'antagonismo irreconciliabile fra la visione mitica e sacra della realtà delle civilizzazione antiche, e la visione razionalistica e prammatica delle civilizzazione moderne. In conseguenza, tutti i ricorsi tecnici spiegate in questo film si orientano alla esposizione giusta e riflessiva di questa tesi, che rinchiude in se stessa una irriducibile antitesi.

---

<sup>1</sup>UCA

**Parole chiave:** Medea-mito-cinema-sacro-tempo-razionale

Hablar del cine de Pasolini implica algo más que hablar de cine. Su propuesta no se limita al manejo de los recursos técnicos específicos, o al relato de acontecimientos más o menos encadenados, sino que es la mostración de un proceso interior de búsqueda. En cuanto tal, todos los aspectos relacionados con la producción filmica quedan supeditados a él. Se puede decir –no definir, porque no hay nada cerrado en su obra– que su cine es de tesis, en el sentido de que propone al espectador sus propias reflexiones en torno a temas y motivos no del todo resueltos por el autor.

En esta ocasión nos proponemos, sintéticamente, indagar cómo Pasolini despliega su visión del mundo, de la sociedad y del hombre en su película *Medea* a través de un particular manejo filmico del tiempo.

Esta película de Pasolini fue filmada en 1969 y presenta una recreación de la historia de Medea, dramatizada en la homónima obra de Eurípides. Pasolini fue el guionista y el director del film. El guión es una nueva versión del mito, en una muestra más de la inagotable fuente de inspiración que constituyen los mitos clásicos. De este modo, la ya conocida historia de la esposa abandonada que urde un plan siniestro para vengarse del marido se transforma en una oportunidad para repensar la actualidad. Es decir, Pasolini recurre a una simbolización bipolar de esta pareja de amantes separada, Medea y Jasón, quienes, de esta forma, se transforman en figuras elocuentes de la distancia que media entre el modo de vida de las primitivas civilizaciones antiguas y el de las civilizaciones modernas racionalistas. El propio Pier Paolo Pasolini explica su obra: “Todo el drama se basa en esta contraposición de dos ‘culturas’, en la irreductibilidad recíproca de dos civilizaciones.”<sup>2</sup> No hay entendimiento posible, de modo tal que el choque entre las dos culturas implica consecuencias nefastas. En efecto, Medea asesina a la prometida esposa de su esposo –Jasón– y a los hijos que ella misma había teni-

---

<sup>2</sup> NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini*, p. 307.

do con él. Así, sin reducir la elocuencia primordial del mito, Pasolini revela una interpretación propia que enriquece las ya tradicionales y, respetando la ubicación temporal y espacial originaria del relato de Eurípides, nos ofrece una relectura de gran actualidad. Pasolini explica en qué consiste esta colisión cultural a la que hace referencia:

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 solo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de este tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya única búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito.”<sup>3</sup>

### EL TIEMPO EN *MEDEA*: MÁS ALLÁ DE UN RECURSO TÉCNICO

El manejo del tiempo en la película de Pasolini queda supeditado a la exposición del conflicto central que plantea esta relectura de *Medea*: el de la irreductibilidad de dos modos de vida, uno racional y otro mítico, y el de los peligros que encierra una existencia ajena al valor de lo sagrado. Por lo tanto, más allá de las exigencias propias del relato filmico, Pasolini guionista y Pasolini director anteponen este planteo a la verosimilitud narrativa. En consecuencia, para una mayor comprensión de la dinámica de este film se tornan necesarias en el espectador ciertas competencias relativas a la historia de Jasón y de Medea. Al respecto, resulta elocuente que Pasolini haya optado por comenzar la historia con la infancia de Jasón. La película presenta toda la historia previa al conflicto que plantea la *Medea* de Eurípides, la cual empieza directamente cuando Medea, abandonada por su marido, urde una siniestra venganza. De tal modo, la obra de Eurípides es simplemente un hipotexto de la propia versión del relato que hace Pasolini.

En la película no se registran marcas de referencias directas al tiempo en el que transcurre la acción. No hay titulados que nos ubiquen temporalmente, y las elipsis tampoco son señaladas. Para estas inferencias, el autor

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 307.

recurre a las competencias del espectador. La película se abre con una sucesión de escenas en las que el centauro Quirón, quien se hizo cargo de la educación de Jasón, aparece instruyéndolo. Asistimos, así, a largos discursos, en los que este educador alecciona a Jasón sobre su historia, su pasado, su relación con la naturaleza. Se trata, más bien, de un solo discurso encadenado, que brinda la sensación de continuidad. No obstante, el espectador va advirtiendo que hay importantes elipsis temporales, marcadas por la edad de Jasón. Primero es un infante, que observa desnudo a su instructor. De repente, nos encontramos con que Jasón tiene trece años, ya que el centauro lo advierte. Y luego es adulto y está vestido. Para este entonces, el centauro, paradójicamente, ya no es un centauro sino un hombre. La actitud de Jasón mientras habla su maestro es totalmente pasiva. Solo lo observa y lo escucha.

De esta manera, a través de este discurso se ofrece al espectador una línea de lectura. Así queda planteada de entrada la tesis que expone Pasolini en esta personalísima versión de *Medea*: los peligros de vivir una existencia desacralizada. El centauro expone apasionadamente, a un Jasón adolescente, su visión de la naturaleza:

Todo es santo, todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza, muchacho mío, tenlo bien presente. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado –y comenzará algo distinto– ¡Adiós cielo, adiós mar! ¡Qué hermoso cielo! ¡Cercano, feliz! ¿Dime, te parece que un solo pedacito es natural? ¿No está poseído por un Dios? Y así es el mar, en este día en el cual tú tienes trece años y pescas con los pies en el agua tibia ¡Mira a tus espaldas! ¿Qué ves? ¿Es tal vez algo natural? No, ¡es una aparición, esa que tú ves a tus espaldas, con las nubes que se reflejan en el agua quieta y pesada de las tres de la tarde!  
 ¡En cada punto donde se detienen tus ojos, está escondido un Dios! Y si por casualidad no está, ha dejado ahí la huella de su presencia sagrada [...] Ah sí, todo es santo, pero la santidad es también una maldición. Los dioses que aman –al mismo tiempo– odian.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 74-75.

Es notable que, en una película en la que el silencio tiene un rol protagónico, este primer discurso sea tan fluido. En efecto, posteriormente las palabras escasearán en el film y habrá largas escenas en las que solo se oirá alguna música ritual. Por consiguiente, cada palabra adquiere mayor densidad. El tema central del discurso del centauro es esta explicación sobre la sacralidad de la naturaleza. Se produce un juego de palabras marcado por la plurivocidad de “naturaleza”. Así, el centauro se refiere a la naturaleza como el universo creado, mientras que el adjetivo “natural” lo utiliza en oposición a sobrenatural, a sacro. Al hablar de la “naturaleza natural” está hablando de su sacralidad. De este modo, transmite una concepción de la naturaleza como *hierofanía*, es decir, todo es creación y, en tanto tal, manifestación de algo divino. Mircea Eliade explica que la hierofanía, precisamente, ocurre cuando algo sagrado se nos muestra, de modo tal que

la piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo *sagrado*, lo *ganz andere*. Nunca se insistirá lo bastante sobre la paradoja que constituye toda hierofanía, incluso la más elemental. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante.<sup>5</sup>

Se comprende mejor esta visión al recordar que Pasolini admite que su *Medea* está intrínsecamente influida por las lecturas de Eliade, Frazer y Levy-Bruhl, quienes coinciden en el estudio de la relación de los pueblos primitivos con lo mítico y lo ritual. Esta concepción de la naturaleza como ámbito privilegiado de manifestación de lo sagrado fue una de las convicciones vitales del director y autor, lo cual volcó en esta obra que estamos analizando, tanto en el plano del contenido como en el de la forma. Él mismo explica la relación que tenía con la realidad:

---

<sup>5</sup> ELIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*, p. 9.

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 otros, las cosas, la realidad, les parecen normales, naturales. 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.<sup>6</sup>

Por lo tanto, el manejo del tiempo, en la película, se ve traspasado por este modo de ver la realidad. La rigurosidad cronológica o la verosimilitud pasan a segundo plano. Son los tiempos interiores y los tiempos sacros los que dirigen la película.

Es justamente en esta parte en la que el centauro habla de la santidad de la naturaleza cuando el discurso alcanza su clímax. A continuación, hay una nueva elipsis temporal marcada por la presencia de un Jasón adulto, y el centauro prosigue su monólogo revestido de una nueva forma. Aparece, entonces, como una figura totalmente humana, es decir, desacralizada. No será hasta más avanzada la película que encontraremos la explicación de este fenómeno. La trama se urde, así, en base a un dinamismo de motivos constantes que se van entretrejiendo a medida que avanza la película.

El discurso se cierra con una referencia del centauro a la vida de las sociedades agrícolas, en las que el hombre se siente intrínsecamente ligado a los ciclos de la naturaleza, de modo tal que la muerte de la semilla y su posterior transformación simbolizan para él los ciclos vitales y la resurrección en todos los órdenes de la existencia:

Para el hombre antiguo los mitos y los rituales son experiencias concretas, que también integran su existir corporal y cotidiano. Para él la realidad es una unidad tan perfecta que la emoción que siente, pongamos, frente al silencio de un cielo estival, equivale en todo a la experiencia personal más íntima del hombre moderno.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini*, p. 308.

<sup>7</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 75.

Se filtran en este monólogo ciertas categorías de análisis que se refieren a la realidad contemporánea de la época en que filma Pasolini. De ahí que haga la distinción hombre antiguo, hombre moderno. Consideramos que esto no constituye un descuido del autor, sino que responde a la voluntad de invitar a una reflexión sobre la realidad actual de las sociedades a nivel mundial.

Luego de este introito que nos introduce tanto a la historia como a la reflexión que propone el director, se dan una abrupta elipsis temporal y un cambio de escenario. El tono de la película se vuelve casi documental, y asistimos, así, al ritual de una antigua civilización. Es una sociedad rural, lo cual se percibe por el paisaje, poblado de ganado. El largo monólogo previo del centauro contrasta con la ausencia de palabras de estas escenas. En efecto, solo oímos los sonidos del ambiente, los del ritual. El tiempo en el que se filma la acción es casi real. En esta ceremonia se lleva a cabo un sacrificio humano, de cuya víctima todos beben la sangre y cuyos restos se esparcen por el campo. Las explicaciones recientemente citadas sobre los modos de vida de las sociedades arcaicas y sobre su relación con el cosmos se ven actualizadas en estas imágenes. Es decir, son representadas las palabras del centauro sobre estas civilizaciones y su profunda unidad con la tierra y sus ciclos, y su visión de la naturaleza como “innatural”, esto es, como divina.

La película está tramada de tal forma que el comienzo con el monólogo del centauro funciona como un preludio en el que se exponen ciertas ideas, luego materializadas a través de la descripción y del relato. Posteriormente, la historia de Medea mostrará las consecuencias nefastas que acarrea una vida “racional”, alejada de la vida mítica –o realista.

Hasta aquí hemos esbozado la relevancia que manifiesta la introducción de la película como medio de exposición de la visión que propone el guionista y director del film, y hemos mencionado cómo este primer discurso se va luego materializando en el desarrollo de la película. Nos interesa, ahora, indagar con mayor profundidad cómo se maneja el tiempo con vistas a la narración fílmica. A fin de profundizar el análisis, recurriremos al estudio de ciertos aspectos técnicos de suma importancia en el momento de estudiar un relato cinematográfico. Para ello, echaremos mano del trabajo de Emeterio Diez Puertas, *Narrativa Fílmica*. De acuerdo con este autor, el tiempo de la película está determinado por:

- 1) Tiempo externo: es aquel que comprende:
  - 1.1. *El tiempo objetivo*: la duración material de la película, de su proyección. La duración de *Medea* es de 110 minutos.
  - 1.2. *Tiempo pragmático*: el tiempo que cada espectador puede utilizar para comprender la película.
  - 1.3. *La fecha de producción*. *Medea* fue producida en 1969.
  - 1.4. *La fecha de estreno*. Esta película de Pasolini fue estrenada en 1970
  
- 2) Tiempo diegético: el de la historia. Comprende:
  - 2.1. La época de la acción. Puede tener una significación especial. Cabe distinguir entre
    - 2.1.1. *Tiempo actual*.
    - 2.1.2. *Tiempo histórico*. Es el caso de *Medea*. La historia se sitúa en la época de la Cólquida. José María Blázquez sitúa la expedición de los argonautas a la Cólquida en torno al siglo XIII a.C.<sup>8</sup> No obstante, Pasolini no hace ninguna mención a fechas en la obra, ni tampoco aclara cuándo se producen las elipsis temporales. Todo lo cual contribuye a recrear una atmósfera de tiempo mítico o sagrado, más allá de lo cronológico.
    - 2.1.3. *Tiempo futuro*. La acción de la película transcurre luego de la fecha de producción.
    - 2.1.4. *Tiempo preferible y tiempo futurible*. Se refiere a los sucesos que hubieran sucedido en el pasado o que podrían suceder en el futuro si se dieran determinadas circunstancias
    - 2.1.5. *Tiempo ucrónico*. Se da cuando la acción se sitúa fuera del tiempo, en un tiempo inconcreto.
    - 2.1.6. *Tiempo irreal*. Se da en aquellas películas en las cuales el tiempo no se rige por los parámetros humanos, tales como la irreversibilidad, y la división en horas, días, meses, etc. Es decir, es un tiempo entre onírico y fantástico.
    - 2.1.7. *Tiempo de la metaficción*. Tiene lugar cuando la ficción aparece dentro de la ficción, o el cine dentro del cine.

---

<sup>8</sup> BLÁZQUEZ, JOSÉ MARÍA. "Cólquida e Iberia. La saga de los Argonautas y otras leyendas de la Península Ibérica", p. 101.

2.1.8. *Anacronismo*. Se da cuando la acción se sitúa en un tiempo determinado, pero lo que sucede no corresponde con dicho tiempo.

2.2 *Tiempo referente*. Es el lapso temporal en el que transcurren los sucesos de la trama. En el caso de *Medea* los hechos transcurren, con importantes elipsis, desde la infancia de Jasón, hasta el asesinato de los hijos de él, que lleva a cabo Medea.

3) *Tiempo expresado o tiempo de la enunciación*. Es la sensación emotiva y subjetiva que los espectadores tienen del tiempo.

4) *Tiempo filmico*. Es el tiempo que el director construye con los cambios de iluminación, los fundidos, los encadenados, el montaje de planos o de imágenes, etc.<sup>9</sup>

Nos detendremos un poco más en el *tiempo referente*, el *tiempo expresado* y el *tiempo filmico* ya que son aquellos que más hacen a la construcción filmica.

Con respecto al *tiempo referente*, hemos ya mencionado el lapso total de tiempo que abarca el relato, más de 30 años aproximadamente. Ello se advierte a través de la evolución en la vida de Jasón, al cual vemos desde niño, hasta el momento en que enfrenta la venganza de Medea. Las elipsis temporales que se producen en la película aparecen en las siguientes fases:

- La educación de Jasón por parte del centauro: abarca el largo discurso del centauro al que ya nos hemos referido, durante el cual se percibe, a través de los cambios en la edad de Jasón, el paso del tiempo. De este modo, Jasón es un niño cuando el centauro comienza su instrucción, y es casi un adulto cuando se cierra esta primera parte. Las elipsis se perciben, entonces, a través de los cambios en el personaje.
- A través de una nueva elipsis temporal la película nos sitúa en medio de un ritual que se está llevando a cabo en la tierra de Medea, en la Cólquida. Así como en las escenas anteriores había grandes saltos en el tiempo, en esta sucesión el manejo del tiempo recibe un trata-

---

<sup>9</sup> DIEZ PUERTAS, EMETERIO. *Narrativa filmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*, p. 279.

miento radicalmente distinto. El tiempo filmado parece coincidir con el tiempo real, de ahí que el film adquiera un tono documental. Hay una minuciosa descripción de la celebración del ritual, en el cual se ejecuta un sacrificio humano. Se produce la aparición de Medea, hija del rey. Luego de una escena que nos muestra a Jasón reclamándole a su tío el reino que le corresponde, volvemos a encontrarnos en la Cólquida, donde se produce el robo del vellocino de oro, y la huida de Medea junto a Jasón y los argonautas.

- Hay luego una elipsis más breve, en la que aparece Jasón junto a Medea en Jolcos, y le muestra al rey Pelias el vellocino de oro que ha logrado recuperar. El rey se rehúsa a darle el reino, alegando que los reyes no siempre están obligados a mantener sus promesas.
- La siguiente elipsis temporal se produce cuando el relato nos enfrenta con una Medea sedienta de venganza, en las afueras de Corinto. Sabemos que pasaron diez años por una mención que hace Medea. Nuevamente, el transcurso del tiempo adquiere un ritmo más lento.

No hay marcas externas en la película que indiquen en qué tiempo estamos cuando comienza la película, ni a medida que transcurren los hechos. Y las referencias en el discurso al paso del tiempo son aisladas. En efecto, solamente se hace mención de la distancia temporal entre la unión de Medea y Jasón, y la decisión de este de abandonarla. Son, más bien, las competencias del espectador las que logran inferir la ubicación temporal, lo cual nos indica que el director pretende un público comprometido con la película y la historia que se le ofrece. Resulta curioso que, a pesar de las importantes elipsis, no haya marcas en los personajes que indiquen el paso del tiempo, como podrían ser algunas canas en la cabellera de Medea o de Jasón, u otros signos del transcurrir temporal. Este aspecto de la verosimilitud, por algún motivo, no fue considerado relevante por Pasolini. Sin embargo, sí se advierte un cambio en la vestimenta de Medea, entre la que utiliza cuando se halla en la celebración del ritual en la Cólquida y la que posee en Jolcos y en Corinto. Para asistir al templo de la Cólquida a rezar, Medea les pide a las nodrizas que la vistan con ropajes especiales. Esto es elocuente del valor simbólico que se le brinda al atuendo. Después, serán las mujeres de Jolcos las que desnudarán a Medea apenas esta llega a esa tierra y le colocarán los nuevos

vestidos. Este cambio de vestimenta prefigura la “conversión a la inversa” de Medea como veremos luego que la definirá el Centauro “nuevo”. Es decir, el cambio de atuendo simboliza el abandono del modo de vida de la civilización antigua en la que nació por el de la sociedad racionalista en el que la inserta Jasón. Sin embargo, luego, cuando Medea, despechada, planea la venganza contra el marido que la ha abandonado, volverá a vestir las ropas que utilizaba en la Cólquida. Y será a través de los atuendos que utilizaba en los rituales como concretará su venganza.

Con respecto al *tiempo expresado o tiempo de la enunciación*, las fluctuaciones y los cambios abruptos en la ubicación temporal pueden desconcertar, en un primer visionado de la película, al espectador. No obstante, esta opción por centrar el relato en ciertos momentos y elidir otros orienta la interpretación del film. Por un lado, le indica al espectador cuál es el planteo central que propone esta relectura de la tragedia *Medea*. Pasolini hace su propia síntesis, presenta su propia versión, tamizada por sus preocupaciones intelectuales, ofrece una personal invitación a la reflexión. Si bien respeta la ubicación temporal y espacial originales de la historia, deja entrever ciertas líneas de interpretación que conducen nuestra mirada hacia la actualidad del mundo en el que vivía Pasolini, en una muestra más de la vigencia y el poder de los relatos míticos y clásicos en todas las épocas de la historia. En este sentido, pueden ser esclarecedoras las palabras de Massimo Fusillo cuando afirma que “*Medea... si svolge tutto nell’atemporalità del mito, a differenza del Edipo Re, che contiene una cornice di ambientazione contemporanea.*”<sup>10</sup> Por lo tanto, todos los recursos filmicos que utiliza Pasolini para desvanecer la sensación de tiempo concreto contribuyen a crear la atmósfera de tiempo mítico, de tiempo sagrado.

Los recursos del *tiempo filmico* que emplea Pasolini en esta película para marcar los pasos de una secuencia a otra son, básicamente, el corte y el fundido. Este último se halla remarcado en las escenas que relatan la visión profética de Medea, que acontece durante un sueño. En general, el paso de una secuencia temporal a otra, con sus marcadas elipsis, se produce de forma abrupta.

---

<sup>10</sup> FUSSILLO, MASSIMO. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, p. 128.

Otro elemento disparador en la dinámica temporal del film es el tema de la duplicidad/unicidad, cuyas manifestaciones analizaremos inmediatamente. Hemos hallado tres pares dicotómicos, en los que se pone de manifiesto una tensión entre las fuerzas centrípetas y centrífugas de ambos elementos del par. Consideramos que esta tensión ejerce una influencia en la rítmica de la atemporalidad mítica que manifiesta el film.

### **DUALIDAD Y UNIDAD EN EL RELATO PASOLINIANO DE MEDEA**

Una constante que se registra en todo el desarrollo de *Medea* es la dinámica de unión-disociación que se establece entre dos elementos. Entre ellos podemos mencionar:

- La pareja de personajes Medea/Jasón.
- Los dos centauros
- Dos vaticinios de cómo se desarrollará la acción. El primero aparece en el discurso del centauro, y el segundo es el sueño profético de Medea, que da forma a la venganza.

#### **JASÓN-MEDEA, MEDEA-JASÓN**

Hemos ya vislumbrado que Jasón y Medea son mucho más que un matrimonio en crisis. Su antagonismo, según la intención de Pasolini, refleja un conflicto cultural y las dificultades para reconciliar una visión mítica del mundo como espacio sagrado, y una visión burguesa racionalista.

*Medea e Giasone sono infatti due personaggi simbolici, che rappresentano da una parte una cultura moderna, razionalistica e borghese (vista comunque nel suo formarsi); a questa bipolarità culturale se ne sovrappone una psicanalitica tra Es ed Ego (Pasolini affermava fra l'altro di aver concepito Giasone e Medea come un unico personaggio), e una politica fra Occidente e Terzo Mondo*

(come sarà ancora più nettamente negli *Appunti per un Orestide africana*).<sup>11</sup>

Fusillo sugiere aquí que Pasolini habría concebido a Jasón y a Medea como un personaje único. Incluso si así fuera, este personaje albergaría en sí una tensión producida por la contradicción de uno y otro, en tanto principios opuestos. Pasolini presenta al mundo bárbaro mítico-religioso que representa Medea como irreconciliable con el mundo moderno burgués-racionalista que representa Jasón.

El primer signo del fuerte choque cultural que manifiestan los personajes se produce cuando Medea, al desembarcar junto a los argonautas, les recrimina que no buscan el centro para emplazarse en el espacio:

¡Este lugar se hundirá porque no tiene apoyo! ¡Aaaah! ¡No rogáis a Dios para que bendiga vuestro campamento, no repetís el primer acto de Dios!... Vosotros no buscáis el centro... no marcáis el centro ¡No! ¡Buscad un árbol, un palo, una piedra! ¡Ah!”<sup>12</sup>

Mircea Eliade, antropólogo e historiador de las religiones que ejerció gran influencia en el pensamiento de Pasolini, explica el profundo simbolismo que tenía el centro en las sociedades arcaicas. La define como la zona de lo sagrado por antonomasia ya que era considerado el ámbito de la realidad absoluta, a partir del cual se habría creado el mundo. Por consiguiente, los actos fundadores, considerados cosmogonías que repetían la primera creación, comenzaban por la búsqueda del centro.<sup>13</sup>

En consecuencia, Medea “*donna antica*” como se la llama en el guión, se indigna al ver la impía indiferencia de los argonautas, que no buscan repetir el acto creador al instalarse en nuevas tierras. Medea comienza a sentir que se está debilitando su unión sacra con la naturaleza “innatural”, y desespera:

<sup>11</sup> FUSSILLO, MASSIMO. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, p. 134.

<sup>12</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 80.

<sup>13</sup> ELIADE, MIRCEA. *El mito del eterno retorno*, p. 25.

¡Aaaah! ¡Háblame, tierra, hazme sentir tu voz! ¡No recuerdo más tu voz!  
 ¡Háblame sol!  
 ¿Dónde está el punto desde el cual puedo escuchar vuestras voces?  
 Háblame, tierra; háblame, sol.  
 ¿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 reencontro? ¿Dónde está la unión que te ligaba con el sol?  
 ¡Toco la tierra con los pies, y no la reconozco!  
 ¡Miro el sol con los ojos, y no lo reconozco!<sup>14</sup>

Jasón, en cambio, se erige en un representante de la mentalidad práctica y burguesa, que abandona a su mujer y a sus hijos para desposar a la hija del rey de Corinto, Creonte, movido por los beneficios que esta alianza implica. Las inquietudes religiosas de Medea, su modo de relacionarse con la tierra y con lo sagrado, no lo incumben.

#### EL CENTAURO Y SU CONTRACARA

Una segunda duplicidad la encontramos en el personaje del centauro. Cuando comienza el film, observamos la figura de este mitad-hombre y mitad-caballo que le habla a Jasón niño. Pero en cuanto este último es adulto, el centauro ya no aparece bajo la forma de centauro, paradójicamente, sino bajo una fisonomía completamente humana. El desconcierto que esto pudiera generar al espectador, se ve esclarecido en el mismo transcurso de la película. En efecto, el centauro reaparece cuando Jasón ha decidido dejar a Medea. Primero se muestra al centauro que veía Jasón de niño, pero cuando este intenta abrazarlo, aparece junto a él el centauro humano, que es el único que habla. “¿Es una visión?” pregunta Jasón “Sí lo es, eres tú quien la produces. Nosotros dos, de hecho, estamos dentro de ti.” Pero Jasón le replica que solo

<sup>14</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 80

ha conocido un centauro

¡No! Conociste dos: uno sagrado, cuando eras niño, y uno desacralizado, cuando te hiciste adulto.

Pero lo que es sagrado se conserva al lado de su nueva forma desacralizada ¡Y henos aquí, estamos uno al lado del otro!<sup>15</sup>

Es decir, el centauro es una proyección de Jasón. Ello explica que, cuando era niño y aún conservaba una visión mítica de la realidad, su forma fuera la de centauro. Luego, cuando Jasón adquiere una visión racionalista del mundo, la forma de centauro ya no cabe en sus parámetros interpretativos, por lo cual se ve reducido a la forma humana. Sin embargo, se plantea una paradoja al preguntarle Jasón al centauro cuál es la función del antiguo, es decir, del que conserva la forma mítica. A lo cual, el centauro humano le responde

Es bajo su signo que tú —más allá de tus cálculos y de tu interpretación— en realidad, amas a Medea [...] Sí. Y además tienes piedad de ella y comprendes su... catástrofe espiritual, su desorientación de mujer antigua, en un mundo que ignora lo que ella siempre creyó... la pobrecita ha tenido una conversión al revés, y nunca se recobró....<sup>16</sup>

En esta dicotomía queda expresada, nuevamente, la imposibilidad de conciliación entre una visión mítica y una visión racionalista. La elección de Pasolini, es evidente. En efecto, es el alejamiento de Medea de la visión mítica lo que es presentado como desencadenante de la fatalidad. De ahí la actualidad de la película, bajo el ropaje de relato antiguo.

---

<sup>15</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 82.

<sup>16</sup> *Ibid.*

## DOS PREDICCIONES

## LA PROFECÍA DEL CENTAURO

Un tercer par que oficia de disparador de la acción en la película está constituido por dos vaticinios. El primero tiene lugar poco después de iniciada la película, y lo realiza el centauro de forma humana, lo cual equivale a decir que el receptor es el Jasón ya adulto. En efecto, luego de contarle la historia de su familia, le dice a Jasón que, para recuperar su reino, su tío le pedirá que obtenga el vellocino de oro. Le advierte que, para lograrlo, deberá a ir a un país lejano, más allá del mar, a lo cual agrega:

Allí harás experiencias de un mundo que está bien lejos del uso de nuestra razón, su vida es mucho más real, como verás porque solo quien es mítico es realista y solo quien es realista es mítico.

Esto es, al menos, lo que prevé nuestra divina religión; lo que ella no puede prever, desgraciadamente, son los errores a los que te conducirá... y vaya a saber cuántos serán.

[...] 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 la 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 entiendes 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>17</sup>

Dos núcleos de la película están condensados en las palabras proféticas del centauro. El primero es la referencia a la narración de los argonautas: el encuentro con el rey Pelias en Jolcos, tío de Jasón, quien le promete que le dará el reino a cambio del vellocino de oro, lo cual luego incumple. Pero la segunda predicción, más velada, es aún más profunda, ya que se refiere a los

---

17

errores a los que lo conducirá la razón. De acuerdo con esta relectura que ofrece Pasolini, el alejamiento del mundo mítico, esto es, de la realidad – porque “solo quien es mítico es realista y solo quien es realista es mítico”, dice el centauro– es lo que desencadena toda la tragedia en esta historia. Todo el relato que sigue al discurso del centauro es el cumplimiento de esta fatal profecía. Pasolini, con su *Medea*, quiso a su vez profetizar los errores a los que conduce una civilización basada en valores meramente burgueses y racionalistas, alejadas del sentido de lo sagrado de la realidad.

#### EL SUEÑO PROFÉTICO DE MEDEA

La segunda profecía que registramos en la película se presenta bajo forma onírica. La decodificación de este recurso implica un visionado comprometido con el film por parte del espectador, ya que son muy sutiles las marcas de que estamos frente a una visión. Esta arranca luego del diálogo de Medea con una nodriza. Sumida en la angustia, Medea se retira a sus aposentos y se reclina sobre su lecho. Inmediatamente comienza a oírse una música ritual y la imagen de Medea se funde en el paneo de un paisaje árido. Medea mira por la ventana y ve al Sol del cual se oye una voz que dice “¿No me reconoces?” A lo cual Medea responde “Sí, eres el padre de mi padre” y recibe esta respuesta: “Y entonces qué esperas, coraje”. A continuación, comienza a urdir su venganza junto con un grupo de nodrizas, y le pide a una que llame a Jasón. Nuevamente en su habitación, Medea oye al Sol: “En tus antiguas pertenencias, Medea, en tus antiguas pertenencias”. Aparece Jasón y Medea llama a sus hijos. Toma de entre sus pertenencias unos vestidos viejos, aquellos que usaba cuando vivía en la Cólquida, y los coloca en brazos de uno de vástagos. Les pide que se lo lleven a Glauca –la prometida de Jasón– como regalo de bodas, con un mensaje de su parte:

Venid aquí, tomad estos vestidos y llevadlos de regalo a Glauca, para su casamiento. Decidle que mamá no la odia, y que por el contrario le desea felicidad.

[...] Ya dad la mano a vuestro padre, que os llevará a ella. Olvidad todo viejo rencor contra él, como lo he hecho yo. Hicimos las paces.

Vamos niños, dadle la mano.<sup>18</sup>

Luego añade, “Idos rápido, entonces. Si, como espero, os sonrío la buena fortuna, retornad con la buena noticia que esperamos.”<sup>19</sup> Lo que desconocen los niños, es que la buena noticia a la que se refería su madre era otra.

Los hijos de Medea, acto seguido, se dirigen al palacio de Corinto acompañados de su padre, y le entregan a Glauca los regalos y el mensaje de su madre. Glauca los recibe agradecidamente, y se pone en seguida el vestido y la corona, con ayuda de sus nodrizas. Inmediatamente comienza a sentir una molestia, grita y sale corriendo. En las afueras del palacio, se prende fuego. Su padre, desesperado, la persigue y, al verla arder, se tira sobre ella y arde también. La escena se funde con la siguiente, en la que Medea despierta del presagio onírico. Durante toda la visión, se escucha la música ritual, que solo cesa cuando esta termina. Es así como Medea, inspirada por el Sol —su abuelo—, se sume en un profundo sueño que le indica cómo concretar la venganza.

A continuación, se suceden otras escenas en las que acontece un encuentro entre Medea y Creonte, y luego, entre Medea y Jasón. El diálogo por parte de este es de un tono duro, no obstante, tiene lugar un encuentro amoroso entre ellos. Cuando despiertan de una siesta, el relato filmico retoma el momento en que Medea llama a sus hijos, y todo acontece tal como en el sueño profético: les dice a los niños las mismas palabras, Jasón hace las mismas acotaciones, y acompaña a sus hijos al palacio de Corinto. La diferencia está en la muerte de Glauca: en vez de morir abrazada por el fuego luego de colocarse el vestido y la corona envenenados, comienza a correr, hasta que se arroja desde las alturas del palacio. Creonte, desahuciado, se arroja tras ella.

Lo curioso de la construcción de esta parte de la película es la repetición de escenas que reconstruyen la visión profética en su concreción real. Sin embargo, la muerte en la visión era más cruenta que la que tuvo lugar en la realidad. En esto, podemos considerar que no es casual que en el sueño profético, inspirado por el dios Sol, la muerte de Glauca sucediera en los brazos de llamas ardientes. La muerte acontecida en realidad es más árida, menos

---

<sup>18</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 86.

<sup>19</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 87.

tormentosa.

Un núcleo irónico con respecto al desenlace de la película se halla en las palabras que Medea dirige a sus hijos cuando les encarga enviar el presente a Glauca. Tanto en el sueño profético como en la muerte real de Glauca les dice:

¡Ah, tengo un oscuro presentimiento de dolor! ¡Mis queridos niños, vosotros viviréis mucho tiempo aún, estrecharéis mucho tiempo aún la mano de vuestro padre! ¡Pobre de mí! No hago más que llorar y sentirme llena de angustiosos temores. Justo ahora, que he decidido terminar mi indigna pelea con vuestro padre, he aquí que me pongo a llorar.<sup>20</sup>

En su interior, ella ya ha decidido que, para llevar al extremo su venganza, y tornarla irreversible, asesinará a sus propios hijos. De ahí que se refiera a un “oscuro presentimiento de dolor”. La angustia ha cegado hasta tal punto su voluntad que sume a sus propios hijos en el sueño eterno. La secuencia final de la película nos muestra cómo Medea invita a sus hijos a dormir y, bajo ese pretexto, los mata. Antes de disponerse a realizar este acto, Medea mira al Sol por la ventana. Sin embargo, de acuerdo a los parámetros interpretativos de la antigua Medea, aquella criada en una civilización mítica, la muerte de sus hijos nos es más que la vuelta a la tierra, el cumplimiento de un ciclo eterno. Aquí cobran claridad las palabras del centauro sobre el ciclo de la semilla y sobre la resurrección. En cierto modo, el crimen de estos niños estaba preludiado en el discurso del centauro y en el sacrificio humano que se realiza en la Cólquida en la segunda secuencia de la película.

## CONCLUSIÓN

Las palabras finales de Medea, cuando Jasón le reclama que le permita enterrar a sus hijos, revelan la imposibilidad de conciliación entre la visión mítica y la visión racionalista que simbolizan ella y Jasón respectivamente.

---

<sup>20</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 86.

Y las nefastas consecuencias de una civilización basada en la razón y los valores burgueses se presentan como irreversibles: “No ¡No insistas más, es inútil! Nada es posible ya.”<sup>21</sup> El mensaje puede parecer desesperanzador. Sin embargo, si se vuelve la mirada hacia lo sagrado la muerte es vista como una posibilidad de renacimiento, por lo cual los hechos adquieren un matiz diferente. La propuesta de Pasolini es la reconstrucción de las sociedades, tomando como ejemplo la visión sacralizada de la realidad de las antiguas civilizaciones, en las que los rituales oficiaban como elementos de cohesión social de los hombres entre sí, y con la naturaleza. Pero esta reconstrucción implica el entierro de ciertos modos de vida, derivados del racionalismo exacerbado.

La *Medea* de Pasolini es una reconstrucción personal, que pone de manifiesto, una vez más, la inagotable elocuencia y versatilidad de los relatos de la mitología clásica. La elección de Pasolini por relatar la historia en la ubicación temporal y espacial propia de esta historia logra insertar al espectador en la atemporalidad propia de los mitos, a la vez que mantiene la capacidad de invitar a una profunda reflexión sobre el presente. Aún hoy, cuarenta años después de la filmación de *Medea*, la película conserva una vigencia asombrosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLÁZQUEZ, JOSÉ MARÍA. “Cólquida e Iberia. La saga de los Argonautas y otras leyendas de la Península Ibérica”, 101-109. En: *Sur les traces des Argonautes*. Paris: Belles Lettres, 1996.
- DIEZ PUERTAS, EMETERIO. *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- ELIADE, MIRCEA. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama, 1981.
- EURÍPIDES. *Tragedias*. Buenos Aires: EDAF, 1983.

---

<sup>21</sup> PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*, p. 93.

- FRABOSCHI, AZUCENA ADELINA. "Io sono una forza del Passato". Revista del Instituto de Investigacion Musicológica "Carlos Vega" (Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Universidad Católica Argentina). 1997; 15: 93-116.
- . "Medea, de Pasolini, por Pasolini". *Stylos* (Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Nóvoa". Universidad Católica Argentina). 1998; 7: 165-186.
- FUSSILLO, MASSIMO. *La Grecia secondo Pasolini*. Mito e cinema. Firenze: La nuova Italia, 1996.
- MARTELLINI, LUIGI. *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell' opera pasoliniana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1984.
- NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini. Una vida*. Barcelona: Circe, 1992.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *Medea*. Buenos Aires: Instituto de Estudios Grecolatinos "Prof. F. Nóvoa", Universidad Católica Argentina, 1997.