

### Abstract

El presente trabajo se propone describir los modos en que la figura mítica de Medea ha sido recuperada por la cultura en el juego de las transformaciones y transposiciones. Considerando el hecho característico de haber sido la Medea filicida de Eurípides la que ha trascendido, se partirá de dicha obra clásica, tomando como objeto de estudio su transformación en un caso literario-teatral y su transposición a un caso filmico. Se trata de la Medea de Anouilh (1946) y de la Medea filmica de Pasolini (1969). Cabe señalar, que se seguirá la propuesta de George Steiner cuando, en su “Antígona” (1990, [1996]), plantea la tarea en términos de una «poética de las lecturas», dimensión de análisis a la que define como al estudio de las interacciones entre un texto principal y sus interpretaciones a través del tiempo. Asimismo, y dado que dicho enfoque lo habilita, la tarea se organizará siguiendo una metodología y perspectiva tanto semiótica como estética.

### Introducción

Antes de dar lugar al desarrollo específico del presente trabajo, quisiera señalar dos aspectos ligados a su origen y a mi propia procedencia. Dicho comentario es necesario puesto que, en verdad, soy aquí una suerte de “extranjera”. Mi espacio de tareas es el del lenguaje y la estética audiovisual, campo eminentemente moderno que, como se ha dicho, marcó radicalmente al siglo que le vio crecer. Y claro, también nos ha marcado a nosotros, interlocutores modernos del pensamiento clásico. Así, mi presencia en estas Jornadas es el resultado de la amable invitación del Dr. Juan T. Nápoli y de su interés en forjar el sentido abierto por la última frase del nombre otorgado a estas Jornadas, es decir, «de Grecia a la Modernidad». El trabajo, realizado en el marco del seminario de postgrado sobre mito clásico y su reelaboración en la literatura y el cine contemporáneo dictado por el profesor Nápoli –a quien agradezco valiosas observaciones y el tiempo generosamente dedicado-, se ha organizado según dos ejes, a saber: describir los modos en que la figura mítica de Medea ha sido recuperada por la cultura en el juego de las transformaciones y transposiciones, por una parte; y por otra, aprovechar este espacio para pensar el modo de considerar, tanto teórica como metodológicamente, la operación de apropiación del mito que hace la cultura y que, en nuestro caso puntual, se materializa en las diversas versiones que desde los poetas latinos hasta la actualidad se han realizado sobre la Medea. Cabe señalar que si bien ambos ejes son complementarios, definen niveles de análisis diferentes: el primero más próximo a lo que en semiótica se denomina el análisis discursivo, y el segundo, a lo que podríamos llamar un análisis de tipo metateórico.

Por último, quisiera señalar que presento aquí una versión reducida del trabajo original, puesto que aquel, algo más extenso que el presente, no cumplía con la necesaria brevedad que requiere y caracteriza a estas escenas, en las cuales lo primordial es propiciar un tiempo para el intercambio de miradas. Por ello, si bien en el trabajo original abordaba la recuperación de la figura de Medea en los casos de la obra de Anouilh y Pasolini, en este lugar privilegiaré el recorrido de algunos aspectos ligados a la transposición filmica.

### El tiempo y la mirada: del analista y la definición del objeto de estudio.

Como lo he referido, el presente trabajo se propone describir los modos en que la figura mítica de Medea ha sido recuperada por la cultura en el juego de las transformaciones y transposiciones. Así, considerando el hecho característico de que la Medea que ha trascendido es aquella cuya dimensión filicida forjó Eurípides, se partirá de dicha obra clásica tomando como objeto de estudio su transposición a un caso filmico<sup>1</sup>, la

Medea filmica de Pasolini (1969). Dado que la tarea admite múltiples niveles de trabajo<sup>ii</sup>, en este lugar se ha abordado fundamentalmente el modo en que cada obra despliega y caracteriza a la figura de Medea. Para ello, se parte del postulado aristotélico de *praxis*, noción según la cual el carácter o psicología de un personaje, también podríamos decir su máscara, se manifiesta sólo a través de su hacer. Dado que la acción característica de Medea es el acto filicida, abordaremos los modos en que el asesinato de los niños es argumentalmente explicado, considerando especialmente la perspectiva global configurada por la obra -o dicho en otros términos, el modo en que el narrador textual se ubica respecto del asesinato-.

Por otra parte, una cuestión central para el desarrollo de nuestra tarea ha sido la definición de la perspectiva que la organiza. Dicho en otros términos, responder a la siguiente pregunta: ¿cómo pensar, tanto teórica como metodológicamente, la operación de apropiación del mito que la cultura ha realizado sobre la Medea? Así, para responder a dicho interrogante, considero fundamental recuperar a George Steiner en su “Antígonas” (1990, [1996]), cuando plantea la tarea en términos de una «poética de las lecturas», dimensión de análisis a la que define como al estudio de las interacciones entre un texto principal y sus interpretaciones a través del tiempo (Steiner, 1990, [1996]: 13). No obstante nuestro estudio se presenta significativamente más modesto y acotado que el desarrollado por Steiner, en este lugar seguiremos el enfoque por él propuesto, es decir, trabajar sobre la idea de que las distintas versiones del mito de Medea resultan de complejos juegos textuales que pueden ser analizados y abren un horizonte de reflexiones que permite conjugar, a través del diálogo que establecen, el modo en que las Medeas posteriores han leído y leen a la Medea de Eurípides y a su época. Y más aún, permite considerar el modo en que la Medea clásica permite leer las épocas que la recuperan. Dicho de otro modo, se trata de una tarea en la cual los lazos intertextuales, el estudio de las interacciones entre textos, no sólo van del presente al pasado, sino también de lo pasado a lo presente. En tal sentido, considero especialmente importante subrayar el valor que adquiere en la perspectiva aquí asumida, la noción de interpretación. O bien, el hecho de considerar a las reapropiaciones del mito de Medea en tanto interpretaciones desplegadas por la cultura, tomando distancia de este modo, de la idea según la cual se piensa que habría un modo correcto, y otros muchos incorrectos, de abordar o de recuperar al mito. El aspecto central que se deriva de esta elección, es que nuestra mirada sobre las Medeas se pregunta por los cambios y continuidades en las estrategias estéticas y narrativas que participan en la configuración del mito, transformaciones que pueden advertirse siguiendo el tramado que va desde la obra de Eurípides a las obras que, marcadas por esta Medea clásica, son también reconfiguraciones y no presuponen corrección alguna en la tarea, sino que se trata, fundamentalmente, de procedimientos estéticos y discursivos, particulares. Por ello, insistamos en que se abandona el supuesto de que debiera haber un modo más adecuado que otro, más afín al espíritu o a la esencia de la obra para su recuperación. Se trata, por el contrario, de reconstruir los juegos de interpretación que cada época inscribe y materializa en sus Medeas, atendiendo a que estas diversas interpretaciones resultan tanto, de los modos en que las obras han sido configuradas, como del modo en que dialogan entre sí. En

tal camino, la propuesta del análisis consiste en describir los cambios y continuidades en dichas configuraciones, en el intento por reconstruir o comprender, la lectura que cada obra teje en su época sobre la Medea, considerando a su vez, como se ha dicho, que esa operación implica dar lugar también a las lecturas que la Medea hace de nosotros.

Un campo conceptual que será de gran utilidad para emprender este recorrido, es aquel que habilita la teoría de las relaciones transtextuales sistematizada por Gérard Genette en su libro «Palimpsestos» (Genette, 1962, [1989]). Como puede advertirse, ya su título introduce de modo fuerte en la idea que organiza el recorrido del libro, a saber: que todo texto es el resultado de un juego de palimpsestos. Un palimpsesto es manuscrito antiguo que conserva las huellas de una escritura anterior que sido borrada y en cuya superficie se ha vuelto a escribir. Históricamente el palimpsesto ha permitido la conservación del texto anterior, o bien, lo único que ha quedado de ese texto previo ha sido el indicio de su existencia a través de las marcas de su borrado. Siguiendo esta descripción, decir que todo texto opera como un palimpsesto implica una idea fundamental: que todo texto parte de otros<sup>iii</sup>. E implica, por otro lado, que el sentido no está en el texto o fuera de este, sino en la relación: es intertextual (Verón, 1987, [1988])

Genette define a la transtextualidad como a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1962, [1989]:9-10) añadiendo en otro lugar que la definición de transtextualidad o trascendencia textual, tendría que ver con lo que Riffaterre define como “la percepción, por parte del lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”, siendo este nexo de significación esencial para la lectura plena —o relativamente plena— de la obra<sup>iv</sup>. En este camino, “la percepción, por parte del lector [o bien, por parte del analista], de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”, lo primero que surge como evidencia es que una aproximación interpretativa de las Medeas, requiere del conocimiento de la Medea clásica. Esto puede parecer una obviedad, pero no está demás señalarlo ya que en muchos casos decir lo obvio permite resituar su verdad, y en este lugar, poner de relieve sus consecuencias para el análisis. Si bien es cierto que un espectador desprevenido que no conoce a Eurípides puede comprender el desarrollo de una historia al leer la Medea de Anouilh o al ver la Medea de Pasolini, no es menos cierto que su mirada va a ser marcadamente empobrecida, en el sentido de que estará inhabilitada a tejer una dimensión que sólo abre el juego de la transtextualidad. Incluso, en el caso del film de Pasolini, me atrevería a sostener —en términos de una hipótesis sólo comprobada con unos pocos ejemplos— que probablemente no la comprenda, porque en el caso de dicho film, se podría decir que, pone en escena, de modo fuerte, una propuesta de “palimpsesto” en la cual el texto último (el film) se ha escrito recuperando al anterior (la Medea clásica), pero esa recuperación opera paradigmáticamente, es decir en ausencia. Por lo tanto, lo que “falta” en el film, sólo puede ser reconstruido a través del reenvío a la Medea de Eurípides.

Volviendo al gran espacio de las relaciones transtextuales, Genette define a la hipertextualidad como a la relación que un texto, al que llama hipotexto, mantiene con uno anterior, el hipertexto. Puesto que en este trabajo abordaremos el modo en que distintas versiones de Medea se relacionan con la Medea de Eurípides, nuestra tarea se localizará de

lleno en el plano de las relaciones hipertextuales. No obstante es importante señalar que la descripción de las distintas operaciones transtextuales está lejos de implicar comportamientos estancos o excluyentes, sino que por el contrario implica niveles de funcionamiento complejos y complementarios. En tal sentido, un primer campo de acotación hipertextual se establece de modo *paratextual*. Se entiende por paratextualidad, a la relación que un texto principal mantiene con otros textos que lo acompañan, como el caso del título o los subtítulos, el nombre del autor, las notas o comentarios al pie de página, incluyendo a las imágenes que pueden acompañar a la obra o texto principal. En nuestro caso, el ejemplo de marca paratextual que hace manifiesta la relación entre el texto clásico y sus recuperaciones, se establece en la inclusión del nombre de Medea en los títulos de las obras. Cabe señalar que dicho procedimiento se advierte en buena parte de las obras que recuperan a Medea. Advirtamos, entonces, que la inclusión del nombre de Medea reenvía a la figura de la heroína (o anti-heroína) clásica y con ello potencialmente a la obra de Eurípides. Este reenvío, muchas veces es acompañado por la presencia de obras pictóricas que representan a la Medea filicida, ya sea momentos antes de matar a los niños (Medea de Delacroix, 1862), o luego de haberlos asesinado (Medea de Alfons Mucha). En ambos casos, el cuchillo en manos de la madre opera como indicio del crimen a cometer o ya cometido. Existe un tercer caso, detalle de un ánfora, en el que se representa a Medea en el momento en el que mata a uno de los niños.

Otro aspecto a considerar es la dimensión transpositiva. Siguiendo a Steimberg (1993, [1998]) se entiende por transposición, al pasaje de una obra de un lenguaje y dispositivo a otro, uno de naturaleza distinta. En tal sentido, el caso de la Medea teatral a la Medea filmica, implica transformaciones determinadas por el cambio de universo discursivo. Estas transformaciones, genéricamente definidos aquí como dimensión transpositiva, son fundamentales puesto que al tiempo que manifiestan la imposibilidad de traducción plena o absoluta entre lenguajes, exigen del analista el reconocimiento de las especificidades propuestas en el juego de cada lenguaje. En tal sentido, considero que es tan importante reconocer el vínculo hipertextual, como reconocer los juegos de lenguaje específicos, ya que de lo contrario, se corre el riesgo de perder, en la relación, la riqueza de las diferencias<sup>v</sup>. Si bien los alcances de este postulado son enormes en términos de las exigencias de trabajo, trataremos de acotarlos aquí a las coordenadas de nuestro objeto: describir a Medea en sus muertes, y en particular, en aquella cinematográfica.

Una primera cuestión que se presenta como dificultad frente a la obra filmica, es la tarea de describirla, esto es: expresar a través de la palabra el modo en que el film ha sido organizado. Esta dificultad claramente se intensifica en el caso del film de Pasolini, puesto que propone una narrativa que no es en lo absoluto lineal, y que propone un entramado argumental difícil de secuenciar.

### **El olvido en la tragedia: Medea entre lo sagrado y lo secular.**

Entre los rasgos que caracterizan al arte cinematográfico se destacan el valor substancial que asume lo temporal y la potencia expresiva de la mirada. Ambas dimensiones son fuertemente trabajadas en la transposición filmica realizada por Pasolini,

que en una compleja red de relaciones espacio-temporales, otorga a la mirada, la de Medea en especial, un poderoso valor estético y narrativo.

Digamos para introducir en su análisis, que el film opera sobre la Medea de Eurípides recuperando la oposición presente en la obra clásica entre lo griego y lo no griego, esto es: Medea la extranjera, la bárbara y la diferente, frente al pueblo corintio<sup>vi</sup>. Ahora bien, el film propone una lectura que al tiempo de recuperar ese núcleo temático, lo hace desde una perspectiva que permite a la Medea clásica discutir la condición moderna. Refiero a que en el film la oposición mencionada entre ser griego y no serlo, o lo que en otros términos podría acotarse como la oposición entre un orden considerado lo propio razonable respecto de lo diferente ponderado como bárbaro, es recuperada pero en torno a la tradicional discusión entre *mytos* y *logos* formulada por Nestle a principios del siglo XIX. Lo singular del film es que tomará este planteo bien moderno poniendo en discusión el supuesto que lo sostiene, es decir: revisando la idea de que el orden de la razón es el resultado superador del caos y la ignorancia mítica. Por el contrario, el film reposiciona los términos de esta relación y propone pensarlos como a lógicas diferentes: una lógica de hombre antiguo ligada a lo religioso y a lo sagrado, respecto de una lógica de hombre moderno resultado de la secularización de su mirada sobre el mundo. En tal sentido, la figura de Medea opera como metáfora de esa lógica religiosa que pertenece al mundo antiguo, en tanto que Jasón (con su traición) al mundo moderno. Advirtamos que esta tensión entre lógicas opera como fundamento de los acontecimientos trágicos que caracterizan la acción de Medea (lo que para nuestro estudio refiere particularmente al asesinato de los niños), organizando estructuralmente al film. Esto implica que se despliega a lo largo de toda la obra en niveles diferentes y en forma de indicios, es decir, que su interpretación exige una lectura global del film y una actividad ligada al desciframiento<sup>vii</sup>. Así, la oposición sagrado – profano opera como el núcleo conflictivo: el desenlace trágico es resultado del “olvido” de Medea de su condición sagrada. Dicho en otros términos: considero que la propuesta interpretativa del film, acerca de la tragedia y la figura de Medea como filicida, es que sea leído como metáfora del hombre cuando olvida su naturaleza sagrada. Es decir, que en un procedimiento análogo al del centauro Quirón, que en el film es desdoblado argumentalmente, físicamente, en un centauro sagrado y uno profano, Jasón y Medea representan la doble naturaleza profana y sagrada que define al hombre. Recordemos que en el film, Quirón es representado por dos centauros: uno sagrado (mitad hombre mitad equino) y otro profano (con un cuerpo completamente humano). Es por la negación u olvido de la dimensión sagrada –olvido que implica no respetar sus leyes– lo que determina la tragedia y lo que, si se quiere en términos de fábula, condena al hombre hacia el final más temido, el de su muerte última, la muerte de su simiente.

Asimismo, me parece interesante señalar una cuestión última, ligada al hecho de que el film dé una gran preponderancia a los acontecimientos que refieren al mito de Jasón y los Argonautas, los cuales en la obra clásica sólo son parte de la prehistoria -fundamentalmente referidos en el prólogo de la Nodriza-, mientras que en el film trascienden la función prologal y ocupan la mayor parte del mismo, adquiriendo gran relevancia. Considero que esta novedad puede ser leída como la estrategia argumentativa elegida para explicar a los

asesinatos de Medea como el resultado de ciertas transformaciones en la cultura y la sociedad: el pasaje de una humanidad sagrada a una secularizada. Esta estrategia habilita una clave interpretativa que toma distancia de aquella que explicaría a los actos de Medea como resultado de una pasión amorosa desencadenada (lectura que por el contrario parece ser dominante en la obra de Anouilh). Así, las tres secuencias iniciales del film, que introducen en el mito de los Argonautas, son centrales y anclan los indicios sobre la lectura de los acontecimientos trágicos como resultado del olvido que padece Medea tras el encuentro con Jasón: Pobre Medea, dice Quirón “La pobrecita tuvo un mal cambio y jamás se recuperó”. Por otra parte, lo interesante en la propuesta estética del film, es que esta introducción del pasado más remoto no implica que la película trabaje sobre una simple lectura lineal, en el sentido de la linealidad que supondría una causalidad cronológica. Por el contrario, se trata de un film en el que las relaciones espacio-temporales son trabajadas de modo sumamente complejo evitando, podemos decir resistiendo, a una lectura lineal. De hecho, la comprensión del film implica un juego anafórico y catafórico permanente (referencias a lo pasado y a lo futuro), y más aún, obliga a establecer ese movimiento de ida y vuelta, de presente, pasado y futuro en la relación del film con la obra clásica, poniendo en escena la dimensión interpretativa que la Medea clásica permite desplegar sobre la Medea contemporánea. Se trata de una exigencia ineludible: la Medea filmica de Pasolini nos enfrenta en todo momento a cierto estado de incertidumbre y de no saber, y requiere de nosotros ese otro saber, el de los textos del pasado.

---

<sup>i</sup> Como he señalado en la introducción, en el trabajo original también se trabajó sobre la obra de Anouilh.

<sup>ii</sup> Es importante señalar otros niveles de trabajo, pese a que no nos ocuparemos aquí específicamente de ellos, tal como el nivel que refiere a la consideración de las transformaciones ligadas al cambio de lenguaje o los llamados efectos transpositivos. Nivel que en principio permite focalizar las configuraciones espacio-temporales propuestas por cada obra; otro nivel, posible es aquel que toma como eje el modo en el que las versiones de Medea recuperan, según continuidades y transformaciones, la estructura característica de la tragedia clásica. Un tercer nivel, es aquel relativo al análisis del relato - descripción del esquema actancial (Greimas, 1970, [1991]), análisis funcional (Barthes, 1970, [1991]; Todorov, 1970, [1991]), y el análisis de la focalización -comúnmente llamado punto de vista- (Genette, 1972, [1989]); (Gadreault, Jost, 1990, [1995]) ligado a la observación del tipo de retrato que se construye de Medea a través de lo que otros partícipes de la historia dicen sobre ella.

<sup>iii</sup> Cabe señalar que esta idea está claramente presente en la semiótica de raíz peirceana, aspecto que puede detectarse en concepción triádica de signo y de semiosis.

<sup>iv</sup> Aclaremos que Riffaterre define de tal modo a la intertextualidad, la que para Genette sólo define un tipo de operación transtextual. No obstante, el modo en que Riffaterre la define coincidiría no con el tipo acotado por Genette, sino con el modo en que este último concibe de modo global a la transtextualidad. Por otra parte, cabe señalar, que si bien el desarrollo propuesto por Genette parte del análisis literario, considero que las operaciones que describe pueden ayudar a comprender modos en que textos de distintos lenguajes se relacionan con otros textos, como el caso que veremos de las relaciones hipertextuales, incluyendo en este análisis la consideración de las transformaciones implicadas en el cambio de lenguaje o dispositivo (efectos transpositivos), como lo es la transposición filmica de Medea.

<sup>v</sup> Sobre esta cuestión, pensada en torno al análisis filmico puede verse E. Carolina Bejarano y Camila Bejarano Petersen: “La enunciación, un cierto real. Límites del psicoanálisis frente al análisis filmico”, revista ARKADIN, Numero 2, Publicación de del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Fac. de Bellas Artes, UNLP, 2006.

<sup>vi</sup> Acerca de esta oposición puede verse: Miranda Cancela, E., *Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo*.

<sup>vii</sup> Se toma la noción de indicio según se desarrolla en el análisis estructural del relato, en las formulaciones propuestas por Roland Barthes, quien caracteriza al indicio como al elemento narrativo, cuya lectura o interpretación requiere de una actividad de desciframiento, en oposición a los informantes que pueden ser leídos de modo inmediato –el vestuario como informante de época y lugar). En el caso de los indicios su lectura sólo puede hacerse con una visión total de la obra puesto que van siendo sembrados parcialmente, aspecto este, que implica que no puedan ser cabalmente leídos o interpretados en el fragmento, cosa que sí permiten las funciones informantes. Para una comprensión de los principios de análisis funcional puede verse: Barthes, R., “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*, PREMIA, México DF, [8va ed. 1991]

---

### Referencias Bibliográficas:

- Anouilh, J.**, “Medea” en *Piezas negras*, Losada, Buenos Aires, [2da ed. 1960]
- Barthes, R.** (1970); **Todorov, T.**, **Greimas, A-J.** ; y otros, *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto, México DF.
- Eurípides, Medea**, Biblos, Bs As. [traducción cast., estudio preliminar, notas y apéndice de Guelerman C.-]
- García Yerba, V** (1964), “Prólogo” en *Medea de Séneca*, L A, Ed. Gredos, Madrid, [traducción cast., prólogo y notas de García Yerba, V].
- Gaudreault, André y Jost, François**, (1990) *El relato cinematográfico, cine y narratología*. Barcelona, Ed. Paidós Comunicación, [1er ed cast. 1995]
- Guelerman, C** (2004), “Estudio preliminar” en *Medea de Eurípides*, Biblos, Bs As. [traducción cast., estudio preliminar, notas y apéndice de Guelerman C.-]
- Genette, G.** (1972), Figuras III, Barcelona, Ed Lumen [1<sup>ra</sup> ed cast. 1989]
- Genette, G.** (1989) *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus.
- Gonzalez de Tobia, A. M. y Nápoli, J. T.** (1996), “Introducción” en Griego Clásico. Cuadernos de trabajos Prácticos N° 6. Serie Mitos, La Plata.
- Miranda Cancela, E.** , *Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo*
- Nápoli, J.T.** (2003), “El discurso de la nodriza en el prólogo de Medea de Eurípides y la cuestión del amor”, en Síntesis, vol. 10. Revista del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Filosofía Griega, de la Facultad de Humanidades, UNLP, La Plata, pp. 55-75
- Verón, E.** (1997), La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad, Ed. Gedisa, Bs.As [2da ed. 1998].