



Plures. Artes y Letras

ISSN: 1853-6212

pluresunlp@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"
Argentina

Razones políticas y sentimiento poético en *Medea* de Pier Paolo Pasolini

Pavón, María Cecilia

Razones políticas y sentimiento poético en *Medea* de Pier Paolo Pasolini

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"

Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Razones políticas y sentimiento poético en *Medea* de Pier Paolo Pasolini

Political reasons and poetic sentiment in *Medea* by Pier Paolo Pasolini

Marta Cecilia Pavón

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ceciliapavon@yahoo.com.ar

Recepción: 13 Septiembre 2019
Aprobación: 18 Septiembre 2019
Publicación: 15 Octubre 2019

RESUMEN:

En los comienzos del siglo XX, en las vanguardias de todas las artes, se puede ver la tensión entre lo poético y lo político. Extremos de una tensión en la que lo político puede asociarse a la masificación del arte y lo poético al esteticismo que detiene la real transformación de lo político.

Pier Paolo Pasolini propone una respuesta a la politización del arte a partir de una particular lectura del mito de Eurípides en la que se conjugan una idea de cuerpo como territorio irreductible de la experiencia y la técnica cinematográfica del "cine de poesía".

PALABRAS CLAVE: Pasolini, *Medea*, Cine, Poesía, Cuerpo.

ABSTRACT:

In the early twentieth century, in the vanguard of all the arts, you can see the tension between the poetic and the political. Extremes of a tension in which the political can be associated with the massification of art and the poetic to the aestheticism that stops the real transformation of the political.

Pier Paolo Pasolini proposes a response to the politicization of art from a particular reading of the myth of Euripides in which an idea of body as irreducible territory of the experience and cinematographic technique of the "cinema of poetry".

KEYWORDS: Pasolini, *Medea*, Cine, Poetry, Body.

Pasolini fue sin lugar a dudas el artista más prolífico y multidisciplinar de la Italia del siglo XX. Supo plasmar a través de sus producciones los acontecimientos más relevantes de su época y de su trayectoria vital. Su obra, que debe ser entendida como un conjunto orgánico, abarca libros de poemas, obras de teatro, novelas, ensayos, pinturas, dibujos y la escritura y dirección de películas. *Medea*, que nos ocupa en este trabajo, forma parte de lo que de su trabajo como director y guionista cinematográfico se ha llamado su trilogía clásica.

Las nuevas olas cinematográficas se perdían en cierto agotamiento y buscaban nuevas vías que explorar cuando Pasolini abrió en 1967 dicha trilogía con *Edipo, hijo de la fortuna*, seguida por *Medea* y el documental *Orestíada africana*, ambas de 1970.

Hay un problema que surge de la sumatoria de dos cuestiones: por un lado, su gusto por la experimentación formal; por el otro, la constante preeminencia del concepto por sobre la narración. Tomando el caso de *Medea*, el mismo Pasolini reconoce que, si bien el marco del filme es una historia de amor desesperado, lo relevante no es eso sino la teoría de lo sagrado.

Si bien en los años 50 había en Italia un espíritu de resistencia, los años 60 significaron el final de un modo de entender el compromiso social. Pasolini responde a la interrogante histórica de cómo producir cultura en una sociedad de consumo, con un cine que se propone como modo de intervención de la realidad. Pasolini hace del cine un modo de experimentación y de estudio. Diría Marinello al respecto que

Pasolini no se dedica simplemente a hacer films, sino que se deja cambiar por su actividad cinematográfica; comienza a pensar, a actuar, a sentir, a existir y ver a través del cine y de la técnica audiovisual. (1999, p. 109).

En este punto surge una primera pregunta ¿Cómo puede ser poético un guion que se adelgaza hasta lo más mínimo? Debemos considerar que la realidad es lenguaje para Pasolini.

Esta idea surge en el marco de un debate en el ámbito de los estudios semiológicos y cinematográficos, en el que participaron personalidades del cine como Eric Rohmer, y del área del estudio de la estética y la comunicación, como Roland Barthes, Susan Sontag, Christian Metz, entre otros.

Pier Paolo Pasolini entendió que el cine en tanto lenguaje impone un campo de lectura. Así como es posible referirse a los sistemas de signos lingüísticos para dar cuenta del habla, también es dable suponer que hay un lenguaje de imágenes estrictamente cinematográficas (im-signos). Los im-signos comprometen el mundo de la memoria y de los sueños. Pasolini entrevistó que:

“a diferencia de los len-signos, es decir, de los signos lingüísticos, escritos y orales, los im-signos, no pertenecen a un sistema simbólico, sino iconográfico, son signos de ‘vida’ [...] mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de lo simbólico, el cine expresa la realidad a través de la realidad” (1970, p. 11)

Todos los len-signos pueden estar contenidos en un diccionario capaz de dar cuenta de su uso; las imágenes cinematográficas, en cambio, escapan a esa posibilidad. Constituye un desafío ilusorio, para todo autor cinematográfico, alentar la pretensión de establecer un diccionario de imágenes. Su tarea, consecuentemente, se despliega en dos pasos: por un lado, extraer del caos el im-signo y luego asignarle un lugar de lectura en un marco que refiera su poder significativo desde lo gestual, lo onírico, lo ambiental, etc. Dicho en otros términos, se trata de escoger un repertorio de imágenes, de significantes visuales y sonoros para apropiarse de ese im-signo -como hace el escritor cuando organiza la base de su vocabulario- y, en consecuencia, añadirle una cierta calidad expresiva individual. Toda vez que un autor cinematográfico decide realizar un film debe repetir esta operación. Pasolini (1970) concluye que el cine es un lenguaje artístico, no conceptual, cercano a la lengua de la poesía; sin embargo, la gran presión ejercida histórica y culturalmente sobre este arte lo confinó a adoptar una lengua de la prosa narrativa de tendencia naturalista.

El poema audiovisual que constituye *Medea* abre grietas en el significado y configura y exige un espectador activo en la asignación de sentidos, operación consecuente con las vanguardias históricas de su tiempo y los movimientos artísticos (o antiartísticos) de ruptura. El espectador, de ahora en más, no puede ser un sujeto pasivo ante un acontecimiento estético; debe ser, más bien, un sujeto activo tanto o más informado que el artista, que recibe de la obra un placer a la vez conceptual y sensible, siendo la mayoría de las veces uno la condición de posibilidad de lo otro.

La historia de Medea sirve a Pasolini para denunciar la trampa de la Modernidad en la que ha caído Europa, poniendo en escena la tensión entre el viejo continente y un modo de vida primitivo, bárbaro, violento, pero auténtico, que persiste tan sólo en Oriente y en las zonas europeas periféricas. Su película no es una mera adaptación de la tragedia de Eurípides, aunque tome de ella algunos elementos como el coro, el sueño de Medea o el diálogo entre ésta y Creonte, por ejemplo. La obra de Eurípides es más bien un hipotexto que le sirve como vehículo para representar 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.

Esta dicotomía se expresa mediante procedimientos técnicos cinematográficos como la elección de ciertas locaciones, la focalización, el color, la música, la composición de las figuras en el encuadre, la búsqueda del efecto de extrañamiento y fundamentalmente en las figuras de Medea y Jasón. Diría Pasolini al respecto:

Medea es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y el mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la mens momentánea) que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de este tipo. (Duflot, 1971, 132).

De esta manera, podemos establecer la cuestión de lo sagrado y su relación con el mundo racional como el eje del filme, la base sobre la cual se estructurará tanto estética como ideológicamente. Recordemos el argumento de la *Medea* de Eurípides para identificar en qué aspectos del texto original pone atención Pasolini y de cuáles se aleja sustancialmente.

Según cuenta el mito, Jasón, oriundo de Yolcos y heredero al trono, fue educado por el centauro Quirón en la ciudad de Pelió. Su tío Pelias había asumido la regencia de Yolcos sólo hasta que el joven príncipe cumpliera la mayoría de edad; pero cuando Jasón vuelve para reclamar la corona, Pelias le exige una serie de pruebas. La primera consiste en conseguir la piel del vellocino de oro que el rey Eetes guardaba en la Cólquide. Al llegar a estas tierras orientales, Medea, princesa y sacerdotisa de la región, se enamora perdidamente de Jasón y urde un plan para ayudarlo. No sólo logran robar el vellocino de oro, sino que además en la huida Medea decide descuartizar a su propio hermano y arrojar los pedazos en el camino, a modo de retrasar al ejército de Eetes que, inevitablemente, se quedará a recogerlos para poder realizar los ritos fúnebres. A pesar del éxito de la expedición, Jasón opta por no quedarse en Yolcos y busca nuevos desafíos, que logra superar gracias a la ayuda de Medea. Sin embargo, al llegar a Corinto, nuestro héroe resuelve establecerse de forma permanente. Pero las historias de los crímenes cometidos por la pareja habían atravesado toda la Hélade, por lo que Jasón decide entonces separarse de Medea, con quien ya tenía dos hijos, y casarse con Glauce, la hija de Creonte, rey de Corinto. Éste, temeroso de los poderes de Medea, le exige el exilio a ella y a sus hijos; más tarde Jasón le ofrece quedarse con las criaturas para protegerlas. Ante esta situación, Medea planea la venganza: matar a Glauce y Creonte y sacrificar a los niños, dejando vivo a Jasón para que sufra como ella sufrió.

En relación a la contraposición entre visión mítica y sagrada de la realidad y visión racionalista y pragmática, el comienzo del film constituye una declaración de la postura del director, al mismo tiempo que una denuncia del peligro que implica intentar despojar de lo místico a la sociedad, de la manera en que el neocapitalismo pretende arrasar con las culturas arcaicas. En estas primeras escenas del filme vemos al centauro impartiendo lecciones a Jasón:

¡Todo es santo! ¡Todo es santo! ¡Todo es santo! No hay nada de natural en la naturaleza, niño, recuérdalo bien. Cuando la naturaleza te parezca natural todo habrá acabado. Y otra cosa comenzará [...] En cada lugar que tus ojos miran se esconde un dios. Y si no está, dejó marcas de su sagrada presencia. O silencio u olor a hierba o frescura de agua dulce. Todo es santo, pero la santidad es una maldición. Los dioses que aman al mismo tiempo odian. (Pasolini, 1970).

En cuanto al uso del color, también está atravesado por esta dicotomía. Usa una película Kodak Eastmancolor pero no usa el revelado Technicolor que había usado para *Edipo hijo de la Fortuna*, sino el mismo revelado Eastmancolor que reproduce mejor las gradaciones de la luz. Lo hace para lograr mejores efectos de claroscuros, que recuerdan a las pinturas de Caravaggio (tan querido por Pasolini). Lo hace para plasmar mejor el conflicto entre el mundo arcaico ligado a las fuerzas atávicas (el sol, la oscuridad y sus violentos contrastes) y el mundo de la razón, iluminado de manera más uniforme.

La elección de las locaciones tampoco es inocente o casual. Para representar la Cólquide del mito, Pasolini eligió lugares orientales, turcos. Corinto, en tanto simboliza a Grecia (cuna de la razón occidental) aparece representada por las murallas de Alepo y la Piazza dei Miracoli de Pisa, cuyas formas geométricas y ordenadas son expresión arquitectónica del logos europeo encarnado por Jasón, y contrastan con las formas primitivas de Anatolia.

Esta oposición espacial queda reforzada por la disposición de las figuras en el encuadre: las escenas que se desarrollan en la Cólquide rehúyen la simetría. Se busca la apariencia de desorden y caos. En las escenas de Yolco y Corinto se buscan composiciones regulares y simétricas.

En las escenas que corresponden a la boda de Jasón, podemos ver esta oposición en la elección de vestuario y la caracterización de los actores: Pasolini se negaba a maquillar a los actores para convertirlos en personajes y rechazó vestidos cuyas telas proviniesen de tejidos comerciales normales. Los ropajes de Jasón en la corte de Corinto son blanco y azul, colores que en el imaginario popular se asocian a la Grecia Clásica. Los tejidos son ligeros y suaves. Al mundo arcaico representado por la Cólquide y Medea le corresponde un vestuario de colores oscuros y ropajes pesados, los personajes tienen grandes ornamentos al punto de parecer ídolos de la civilización antigua.

En cuanto a los procedimientos en el nivel del uso de la cámara destaca lo que Pasolini llamó “subjetiva indirecta libre”. Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una manera. Pero al

mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa y refleja el punto de vista del personaje. Se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Esto es cine poesía y sitúa las imágenes en el terreno de la percepción.

El uso de la cámara también marca la distinción entre mitos (Cólquide) y logos (Corinto). Al primero le corresponde el uso del gran angular en planos cortos (que a veces deforma los rostros en el excesivo acercamiento) y movimientos de cámara en mano. Al segundo le corresponde el predominio del travelling con movimientos más pausados.

Buena parte de los planos a Maria Callas (Medea) son perfiles que la resaltan en su condición de ídolo antiguo y la asemejan a pinturas cretenses y egipcias.

También la manera de fragmentar la imagen en el montaje abre un intervalo, un espacio que Pasolini está proponiendo ocupar al espectador. Es una manera de extender el proceso de creación al público para implicarlo en un diálogo que no culmine con la presentación de una pieza, sino que afecte al mismo proceso de creación.

Por otra parte, si tomamos en cuenta escenas como la del sacrificio del joven (minutos 16:00 a 18:00) o la de la danza de la muerte (1:12:42 a 1:16:07) vemos cómo el ensamblaje recopila elementos muy diversos. El efecto es que percepción y expresión trabajan de manera conjunta y nos sitúan ante una concepción más táctil del sentido. Cuerpo, sonido, palabra, artes visuales y tecnología de las artes escénicas trabajan de manera conjunta. No se representan. Simplemente son. Este trabajo en y desde el cuerpo de manera experiencial abre un diálogo entre la práctica y la teoría.

MEDEA VS JASÓN

Si podemos afirmar que la *Medea* de Eurípides incorpora al mito el hecho de que la heroína mate a sus hijos (y no que los linchen los Corintos por haber llevado los regalos envenenados), también podemos asentir que es Séneca quien nos lega la demonizada figura de bruja que habitualmente se asocia con Medea, tan lejana a la de maga, hechicera o sacerdotisa.

A pesar de esas diferencias, hay un punto que ambos comparten y es el tratamiento de la protagonista como una bárbara, es decir, como una extranjera. La figura del Otro constituye a Medea en un ser incognoscible y por ello atemorizante. Siendo mujer, bárbara-extranjera y maga, representa exactamente lo opuesto a Jasón y, por extensión, al hombre grecolatino.

La elección de Maria Callas como protagonista, prototipo de la mujer divinizada, abandonada y enloquecida de amor, no resulta nada inocente (en 1965 decidió retirarse de la escena con Tosca; en ese entonces tenía cuarenta y un años. Tres años más tarde, en 1968, Aristóteles Onassis abandonaría a la Callas por Jacqueline Kennedy). Maria Callas era el paradigma de la Medea sufriente y extranjera que buscaba Pasolini. Además, ya había tenido contacto con el personaje, pues había interpretado la ópera *Medea*, de Luigi Cherubini en 1958 y 1961. Pasolini, entonces, a la vez que sacraliza a Medea, sacraliza a Maria Callas, devolviéndole el amor del público que hacía un tiempo la había abandonado.

Otra propuesta del guion no respetada en el filme, que resulta sumamente relevante, es el cambio del final. Según el texto, luego del incendio de la casa de Medea (con ella y los cadáveres de sus hijos adentro), Jasón dice: “Ahora no me queda nada más en el mundo.” La imagen final muestra a Jasón que mira aún en derredor: luego se encoge imperceptiblemente de hombros, vuelve las espaldas a la hoguera y a la roca, y se aleja bajando por la pendiente de la colina, perdiéndose hacia su nuevo destino. Este final muestra claramente la derrota de Jasón, estableciendo la continuidad de la vida luego de la tragedia. El “nuevo destino” implica un orden de futuridad en donde la vida vuelve a ser posible.

Sin embargo, en el filme, la imagen final es un plano congelado de Medea en el techo de su casa, con los dos niños muertos en brazos. Las llamas consumen el edificio y a la vez impiden el paso de Jasón. Se oye en la banda sonora aquella música ritual que habíamos escuchado en el templo y en la alucinación de Medea,

mientras ella, furiosa, cierra la película con un grito determinante: “¡No, no insistas más! ¡Es inútil! ¡Nada es ya posible!” Corte y, mientras continúa la música, la palabra *fine* aparece sobre el mismo plano de la Cólquide y el sol que habíamos visto antes. El final es mucho más definitivo; después de la tragedia, nada queda por hacer, ni siquiera intentar empezar de nuevo. El triunfo, además, no es sólo de la protagonista como mujer ofendida, sino como representante de lo sagrado. Al estar en el techo de la casa, Jasón sólo la puede interpelar mirándola desde abajo, como si ella fuese una divinidad.

Medea es una vez más, en Pasolini, una obra de trasgresión: encarnando la figura del Otro, está marginada de la sociedad. Esta vez, dice Pasolini:

Medea se excluye de sí misma, lleva en sí su propia tragedia. No olvidemos que Medea ha llegado al máximo de la integración; ¿cuál es, pues, la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. Medea es víctima de la misma ‘fulguración’. No es que Jasón la haya convencido de seguirle, ella lo hace sin que intervenga un razonamiento lógico. (Dufлот, 1971, 142)

En esta última secuencia, Medea recupera la visión sagrada del mundo y actúa consecuentemente. La que triunfa no es ella como mujer, sino como ser divino; es por este motivo que la “última palabra” le corresponde al sol.

CONCLUSIÓN

El cuerpo es para Pasolini el último reducto de lo real. Es en la realidad física, en el propio cuerpo, donde el hombre vive su propia cultura. Esta idea se encuentra tematizada en el tópico del sacrificio humano. En *Saló*, su última película, el sadomasoquismo y la antropofagia serán la metáfora del poder del fascismo. En *Medea* el sacrificio humano se da en el pueblo de Medea, primitivo y salvaje, y establece paralelismo con rituales del cristianismo. El joven sacrificado será asesinado sobre una cruz y cumple la función de *Pharmatos*, o chivo expiatorio.

Esta predilección, si se quiere, por los rituales antiguos y violentos no significa que esté a favor de la violencia. Pasolini ve ciertos gestos de violencia, como el sacrificio, como naturales, en el sentido de inherentes a la naturaleza humana. La violencia estatal, sin embargo, es mucho más cruel, programática y premeditada.

Toda la película puede verse como una reflexión sobre la ley en el mundo moderno occidental. El abandono de Jasón a Medea es entendido como una solución civilizada y moderna (un divorcio), mientras que para la mentalidad arcaica de la heroína solo caben la venganza y el sacrificio. En el segundo caso hay crueldad, en el primero hay hipocresía. Lo que está cuestionando Pasolini son los fundamentos ilustrados de la moderna justicia europea y denunciando denuncia que su pretendido carácter humanitario no es otra cosa que el disfraz cínico y refinado de la represión.

Para finalizar, creemos en la vigencia de los planteos ideológicos y teóricos de las obras de Pasolini, así como en la productividad que tienen para el análisis de textos literarios el uso de categorías provenientes de otras áreas artísticas como la pintura o la música, sin las cuales mal entenderíamos escrituras plásticas como la de Dante, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Dufлот, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Marinello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morán Rodríguez, C. (2014). Partidario de la barbarie: Pasolini, Medea, 1969. *Revista electrónica de literatura comparada*, 7, 42-57. Recuperado de: file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/DialnetPartidarioDeLaBarbariePasoliniMedea1969-4703045%20(1).pdf
- Pasolini, P. P. y Rohmer, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.

CC BY-NC-SA