

Medea

1970, de Pier Paolo Pasolini

Sinopsi

Adaptació de la tragèdia d'Eurípides, en la qual Pasolini mostra la tràgica confrontació entre dues cultures incompatibles: el món màgic de Medea i el món racional que l'envolta.



"En Medea he reproducido todos los temas de las películas anteriores. Esta obra se apoya en una base teórica de la historia de las religiones, piezas de etnología y de antropología moderna, y no me refiero en absoluto a la obra musical de Cherubini. Medea es la oposición del universo arcaico, hierático, clerical, al mundo de Jasón, un mundo racional y pragmático. En ese sentido, Jasón es el héroe actual, que no sólo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de este tipo. Es el técnico abúlico, cuya búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito."

Pier Paolo Pasolini

LA TRAGEDIA GRIEGA SEGÚN PIER PAOLO PASOLINI

Pier Paolo Pasolini guarda una estrecha relación con los tres grandes clásicos griegos. Por una parte, fue autor de una traducción al italiano de La Orestíada de Esquilo, tragedia que, en 1969, le sirvió de sustrato literario en su proyecto de rodar un film sobre África (Apuntes para una Orestíada africana). Por otra parte, rodó también dos películas basadas directamente en tragedias de Sófocles y Eurípides (Edipo, el hijo de la fortuna y Medea, respectivamente).

El origen de estos trabajos parece situarse en un interés del realizador por traer al presente textos del pasado haciendo especial hincapié en aquellos aspectos que guardan relación con lo sagrado. Este interés se centra, sobre todo, en la analogía que se puede establecer entre ese pasado histórico y el presente de la sociedad occidental y propone una reflexión sobre las bases mismas de una cultura que, en opinión de Pasolini, se había ido desacralizando con el paso del tiempo.

Una vez localizado ese carácter sagrado de los cimientos de nuestra cultura, lo que el cineasta plantea es una visión contemporánea de esos textos haciéndolos pasar a través de filtros muy específicos: el psicoanálisis y el marxismo, en el caso de Edipo, y la oposición entre prehistoria y sociedad moderna, en el caso de Medea.

El procedimiento de adaptación pasa por evitar la reconstrucción histórica de la época y recurrir a la transposición de la obra por analogía. Por lo tanto, el mito es utilizado aquí con un propósito interpretativo. Este rasgo se aprecia notablemente en la citada Apuntes para una Orestíada africana: en este film, Pasolini muestra a un grupo de estudiantes africanos, afincados temporalmente en Roma, imágenes rodadas en Tanzania con el fin de ambientar en el presente de aquel continente una película cuyo argumento sería la obra de Esquilo. La pregunta que dirige a los estudiantes es si encuentran alguna analogía entre lo que narra la obra griega y el pasado, el presente y las expectativas de futuro del continente africano.

Conclusiones

En resumen, podrían mencionarse tres características comunes a todas las adaptaciones filmicas que Pasolini realizó a partir de textos de tragedia griega: 1-El tratamiento argumental de lo sagrado.

2-La referencia al pasado histórico de la sociedad occidental.

3-La decisión de no realizar reconstrucciones históricas.

Por consiguiente, estos rasgos sólo son comunes por completo a Edipo, el hijo de la fortuna (1967) y a Medea (1969-70). A través de la recreación ambiental de estas películas -de carácter africanista-, Pasolini trata de hallar una posible identificación, dentro del mundo actual, entre la Antigüedad clásica y los países tercermundistas que, hoy en día, conservan aún la pureza de su origen ancestral, motivo que Pasolini había dejado ya muy patente en sus Apuntes para una Orestíada africana.

De todos modos, algunas de estas características se pueden apreciar también en otras obras de Pier Paolo Pasolini que guardan relación con los pilares sagrados de la cultura occidental, como, por ejemplo, su particular versión cinematográfica de El Evangelio según San Mateo (1964). Sea como fuere, el legado pasoliniano se ha convertido con

Fitxa tècnica

Director ··········· Pier Paolo Pasolini
 Guió ··········· Pier Paolo Pasolini,
 basat en l'obra d'Eurípides
 Producció ········· San Marco S.p.A. (Roma),
 Les Films Number One (Paris),
 Janus Film und Fernsehen (Francfort)
 Productors ······· Franco Rossellini, Marina Cicogna
 País ··········· Itàlia
 Durada ··········· 109 min.
 Muntatge ········· Nino Baragli
 Fotografia ········· Ennio Guarnieri
 Vestuari ········· Piero Tosi
 Escenografia ······· Dante Ferretti
 Música ········· Música sacra japonesa
 i cants amatoris iranians
 Tema musical ······· Pier Paolo Pasolini
 amb la col.laboració d'Elsa Morante

Fitxa artística

Medea ··········· Maria Callas
 Centaure ········· Laurent Terzieff
 Creont ········· Massimo Girotti
 Jasón ········· Giuseppe Gentile
 Glauce ········· Margareth Clementi
 Germà de Medea ······· Sergio Tramonti
 La dida ········· Anna Maria Chio



el paso de los años en un material apasionante para entender cómo uno de los intelectuales más importantes del siglo XX interpretó la cultura occidental moderna a la luz de su pasado histórico.

Carlos Giménez Soria

LA "ESCRITURA" DEL MITO

He dicho en otro momento que, para plantear el mito, hace falta salir de los esquemas del pensamiento occidental moderno, y que Pasolini parece asumir este desafío eligiendo el cine como el medium que hace posible una respuesta. Como nota Joubert-Laurencin, Medea es casi un film mudo. Aparte del largo monólogo inicial del centauro (que tiene a Jasón como interlocutor), no son muchos los diálogos del film. El silencio desempeña un papel importante en la escritura del mito. Consideremos, por ejemplo, la larga secuencia del sacrificio humano y del ritual canibal en la Cólquide, donde aparece Medea por primera vez. (...) El efecto más evidente y más extraordinario que genera esta larga secuencia es el de producir una "realidad" –en términos de sentido del tiempo, de concepción de la vida humana, de relación hombre-naturaleza– que no se puede relacionar con la nuestra. El silencio, los sonidos, el ritmo, las repeticiones, la luz y el paisaje plasman una práctica no lógica, no verbalizable, que no se deja juzgar según los valores de la moral burguesa. En otras palabras, la técnica audiovisual libera la "prehistoria" de la hegemonía que ejerce la visión burguesa del mundo y nos restituye el mito en su opacidad, es decir, nos restituye el mito en cuanto realidad de la que la cultura humanística no se puede apropiarse: una realidad que no se deja "com-prender". Se frustra la tendencia del espectador a juzgar, relacionando todo con sus propios valores; la desorientación es inevitable (quizá se deben buscar aquí las razones del fracaso del film).

En toda la secuencia, que dura al menos quince minutos, las personas son parte del paisaje junto a las montañas, los animales, los matorrales y el cielo. No hay psicología, ni siquiera cuando el objetivo se detiene en un Apsirto meditabundo, sonriente o turbado...misterioso y mudo como las espigas de trigo, como los altos túmulos que parecen termiteros, como las piedras y los árboles escasos; o cuando el objetivo encuadra a la joven víctima que sonríe inconsciente, y que luego se ensombrece por un presentimiento como de animal que está a punto de ser abatido. El ritmo de la secuencia es lento y la lentitud se crea a base de repeticiones, mediante un movimiento que se produce por la suma de planos, de gestos –siempre iguales–, de miradas, de colores. El gentío y los animales se reúnen en el lugar del sacrificio. El silencio –sólo una música apenas perceptible, metálica, similar a la de las esquilas de los animales que se oyen en lejanía–, la luz y la escala de planos inscriben a las personas y su espera en el paisaje desértico, lunar. Cada

movimiento se desarrolla en "tiempo real"; en este caso, el tiempo del sacrificio y de la colectividad, no el tiempo dramático y subjetivo, por ejemplo, de la víctima o de los verdugos. El canto de las cigarras, obsesivo, uniforme y reiterado, se une o sustituye a la música. Pero consideremos el momento culminante: el de la muerte y el del cumplimiento del ritual.

El ritmo de la secuencia cambia por un momento con un movimiento rápido de la cámara, que sigue a dos hombres, los cuales, a paso veloz, se van derechos a capturar al muchacho preparado para el sacrificio. En un plano de conjunto, el joven, primero de perfil y luego de espaldas, forcejea entre los dos hombres que lo conducen al patíbulo y grita (son los primeros sonidos humanos de la secuencia), pero lo oímos en lejanía. El rápido transcurso de los acontecimientos se confía al movimiento de las figuras en el encuadre y de la cámara, que mantiene la trágica inexorabilidad de las catástrofes naturales y no se psicologiza en un juego de primeros planos o a través de palabras articuladas en un discurso. El joven es atado a unos palos con los brazos abiertos, como Cristo; la música, un canto fúnebre japonés que no es familiar al oído de un público occidental, se mezcla con el canto obsesivo de las cigarras. El cielo se tinte de rosa. El joven ya no se rebela, no emite sonido alguno; se alternan los primeros planos de Apsirto y de Medea, y luego la muerte por asfixia, lenta, ineluctable, silenciosa. A ésta no le siguen ni el clamor de la multitud "salvaje" ni la liberación de energías "orgiásticas", vistas por el ojo "civilizado" de quien cuenta el mito primitivo. Una figura con un casco coronado por una cabeza de animal, una especie de antílope, llega provista de un hacha, libera el cuerpo de las cuerdas que lo mantenían atado y empieza a cortarlo en trozos.

La música cambia, evoca un clamor lejano, de muchedumbre, con el cual contrasta la multitud silenciosa que empieza a moverse por el encuadre. El gentío se aproxima; sus rostros están tranquilos, como los de las ovejas y los de los asnos al principio de la secuencia. Manos provistas de cuencos con distintas formas y dimensiones se abren camino para recibir la sangre de la víctima. Vemos las manos, pero no los rostros. Una procesión ordenada se aleja con rapidez, en gran profundidad de campo, por un paisaje de rocas y de arena. La cámara deja a las personas y recorre el paisaje, los "termiteros" y las plantas "sublime milagro en el desierto". El objetivo encuadra en picado al gentío, que se dispersa en plano general hacia el campo. El primer plano de un muchacho de expresión enigmática se funde con una panorámica de rostros, a la que sigue un primerísimo plano de manos que bañan una a otra, con la sangre de la víctima, las hojas de una vid. Alguien de entre la multitud abre un hatillo que contiene el corazón del joven sacrificado. En un plano detalle vemos las manos, de niños y adultos, que sumergen los dedos en el recipiente que lo contiene. Mujeres, niños, viejos y jóvenes acuden como a la pila de agua bendita en una iglesia

católica. Los movimientos se repiten: tres personas, entre el trigo alto, impregnan con sangre, una a una, algunas espigas. Un muchacho excava un hoyo, en la tierra, entre la mies, y entierra una parte del cuerpo de la víctima. Vemos sobre todo los movimientos y la acción: las manos que trabajan la tierra, el cuerpo inclinado y arrodillado para cumplir esta parte del ritual. El rostro no es lo importante, apenas aparece. El sacrificio y el ritual continúan siendo, en todo momento, colectivos: no se individualizan en la perversión o en la piedad de un sujeto, ni en la demonización de una multitud que, a su vez, tampoco se convierte en uno, no se hace sujeto psicológico. Ahora, en un plano general, el gentío se reúne procedente de varios puntos. Se queman los restos del cuerpo y las cigarras continúan impertérritas su canto. En el paisaje, entre la vegetación, aparecen unas máscaras, rostros de animales en su mayoría. En primer plano vemos a Medea y luego los restos carbonizados del sacrificio. Las cenizas son esparcidas. Medea habla: "Da vida a la semilla y renace con la semilla." Son las únicas palabras de la secuencia. La gente llega precipitadamente, la música se hace diegética: la multitud ahora canta, grita, baila y toca. La ceremonia ha terminado. En este mundo "prehistórico", con su equilibrio y sus leyes, Jasón es la alegoría de Occidente, que va a robar al Tercer Mundo, a subvertir inútilmente su equilibrio; y la tragedia es mucho más terrible por la inutilidad de su sacrificio. Jasón, como dice el canto de las mujeres en la Cólquide, llega para traspasar el cielo, que marcaba los confines del reino, y para señalar su fin. El vellocino de oro, fuera de su país, ya no tiene ningún significado, como la cultura robada a África y vendida en Occidente. La insensata capacidad de destrucción de la economía neocapitalista, modelada según un utilitarismo inmediato, es denunciada en este film con una lucidez despiadada.

Extret del llibre Pier Paolo Pasolini
de Silvestra Mariniello, (Ed.Cátedra, 1999)

FILMOGRAFIA (Llargmetratges no documentals)

1975- Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò, o los 120 días de Sodoma)
1974- Il fiore della mille e una notte (Las mil y una noches)
1972- I racconti di Canterbury (Los cuentos de Canterbury)
1971- Il Decameron (El Decamerón)
1970- Medea (Medea)
1969- Porcile (Pocilga)
1968- Teorema (Teorema)
1967- Edipo Re (Edipo, el hijo de la fortuna)
1966- Uccellacci e Uccellini (Pajarracos y pajarracos)
1964- Il vangelo secondo Matteo (El evangelio según San Mateo)
1962- Mamma Roma (Mamma Roma)
1961- Accatone (Accatone)

Es demana puntualitat. Es demana als espectadors que desconnectin els telèfons mòbils i qualsevol altre aparell acústic abans de començar la projecció. Gràcies.

Organitza



Cineclub Sabadell

Amb el suport de

Ajuntament de Sabadell

Hi col·labora



Alliance Française

C/ d'en Font, 1, 08201 Sabadell,
www.cineclubsabadell.org