

La propuesta iconográfica de un mundo civilizado antiguo. Corinto en la *Medea* de Pasolini

Francisco SALVADOR VENTURA
Universidad de Granada

Resumen

Pasolini tiene bien presente en la realización de su *Medea* que se trata de una versión personal y no de una reconstrucción arqueológica. Si se toma libertades cuando escribe el guión de su película, no deja de hacer lo mismo cuando reconstruye físicamente los lugares. Corinto simboliza el mundo civilizado y laico, origen de la cultura occidental. Para su filmación utiliza emplazamientos exóticos en el tiempo y en el espacio, en absoluto identificables con la imagen idealizada de la Grecia antigua.

Abstract

When filming his *Medea*, Pasolini always had in mind the aim of making his own personal version and not an archaeological reconstruction. If he took liberties when writing the film's script, he also did the same when he physically reconstructed the places. Corinth symbolizes the civilized and laic world, the origin of the western culture. For the filming he used some exotic locations as regards both time and space, absolutely dissimilar to the ideal image of Ancient Greece.

Palabras clave: Cine y Antigüedad, Tradición Clásica, Pasolini, *Medea*.

“ROCA DE CORINTO. En un espacio de gran inmensidad aparece la roca de Corinto. Una colina con hierba, rayada simétricamente por los surcos de la lluvia, se alza claramente contra el cielo; y, con otra nitidez semejante, casi abstracta, se alzan sobre su cima, simétricas las murallas de la ciudad”.

(Guión de *Medea*, en P.P. Pasolini (1998), *Il vangelo secondo Mateo, Edipo Re, Medea*, Roma, 1991, p. 508, trad. del autor)

Del relato mítico griego de las aventuras de Jasón y los Argonautas en la búsqueda del Vello de oro surgió un personaje que fue adquiriendo un creciente protagonismo hasta que su perfil quedó definitivamente fijado en una

tragedia de Eurípides, la sacerdotisa Medea. El enardecido amor que sentía por Jasón y el terrible crimen que perpetró al inmolar a sus hijos ejercieron en época helenística y romana una poderosa atracción sobre el público, que no se ha limitado únicamente al mundo antiguo, sino que desde el siglo XVI en adelante se repiten las versiones de este personaje particular¹. Un director de cine italiano de trayectoria tan singular como la de Pier Paolo Pasolini no podía permanecer al margen de la fascinación que inspira la maga de la mítica tierra de la Cólquide y entre los varios proyectos que consideró para filmar tragedias griegas, éste fue uno de los tres que llevó a cabo². El rodaje de esta película por Pasolini no es consecuencia de una excentricidad de un imprevisible director. Lejos de ser así, su *Medea* tiene perfecto sentido en la biografía personal de un intelectual semejante en sus inquietudes a los humanistas del Renacimiento, preocupado por indagar en los fundamentos del mundo occidental en el que vivimos, que tiene, sin duda, como uno de sus pilares sustentadores al mundo griego antiguo³.

En principio, podría quizá pensarse que el director italiano se iba a rendir a las tentaciones de realizar una reconstrucción historicista de la tragedia eurípidea, partiendo de los poderosos y conocidos referentes iconográficos de la Grecia clásica. Sin embargo, en todo momento tuvo muy presente su objetivo de no pretender la elaboración de una construcción arqueológica, que persiguiera el mayor grado posible de fidelidad a los conocimientos que de la época se poseen. Pasolini quería tejer una versión personal del mito de Medea⁴, su visión particular del relato de este personaje, por lo que se dirigió en primer lugar a las diferentes

1. Está a punto de salir a la luz un libro en el que se aborda el ambicioso proyecto de reunir un gran número de trabajos acerca de las diferentes versiones del mito de Medea desde la original de Eurípides hasta nuestros días: A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (en prensa).

2. Los otros dos son *Edipo, el hijo de la fortuna* del año 1967 y *Apuntes para una Orestíada africana* de los años 1968-1973.

3. Para Pasolini el mundo antiguo no es algo muerto, sino que si se transporta al presente resulta muy útil para reflexionar sobre la actualidad, F. GONZÁLEZ, *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Salamanca, 1997, p. 65.

4. La versión que el director italiano realiza sobre este poema trágico de Eurípides no se ajusta en modo alguno a ninguna de las formas habituales de trasladar al cine las obras de teatro, que han sido clasificadas por Jorgen como modo teatral, modo realista y modo filmico, J.J. JORGEN, *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, 1977. Por esa razón es considerada junto a otras tres más por Mackinnon un ejemplo de lo que denomina *meta-tragedia*, K. MACKINNON, *Greek Tragedy into Film*, London-Sidney, 1986, p. 19.

fuentes antiguas que informan acerca de él⁵, más allá del modelo establecido en el poema trágico de Eurípides, que se dedica únicamente a las circunstancias desencadenantes del parricidio y a su ejecución. Pero para él no era suficiente con la inclusión de episodios no recogidos en la tragedia, tenía la necesidad de encontrar además una concepción contemporánea del mito, de encuadrarlo en una clave que fuera más allá del relato amoroso conflictivo entre Jasón y Medea. Y la encontró precisamente acudiendo al recurso de desdibujar la individualidad de los dos personajes diluyéndola en el contexto al que pertenecían. Transforma la historia en una confrontación no entre personajes, sino entre mundos, para lo que resulta fundamental su comprensión en clave de *Historia de las Religiones*⁶, más que en una dimensión puramente individual y teatral. Por esa razón se dirige a consultar bibliografía especializada y reconocida sobre antropología religiosa, obras como las de Eliade, Frazer y Levi-Bruhl⁷, a las que él mismo hace mención explícita. De esta manera el conflicto que daría lugar a la tragedia se suscitaba no entre individuos sino entre dos universos, uno moderno, donde lo laico se ha impuesto, y otro antiguo en el que la dimensión ritual es un elemento esencial, identificado en cada caso con uno de los protagonistas del film: Jasón representaría al mundo desacralizado, mientras que, por el contrario, Medea encarnaría todo lo religioso y ancestral⁸. El director trasciende lo puramente personal para intentar comprender todos los acontecimientos en una esfera amplia de índole socio-religiosa. No sólo establece la contraposición de los dos universos entre los personajes, sino que también la dibuja físicamente entre los mundos a los

5. Dentro de las indagaciones que realiza para informarse acerca del perfil de cada uno de sus protagonistas ocupan, por razones temáticas evidentes, un lugar prioritario *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas.

6. P.P. Pasolini manifiesta con claridad cuáles son sus intenciones según consta en J. DUFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, 1971, p. 130 y en el mismo lugar citado en la nota cuarta. Entre los críticos algunos ensalzan la libre interpretación de la tragedia de Eurípides, aunque, a su juicio, el resultado final no fuera muy meritorio, como L. TORRACA, "Il vento di Medea", en U. Todini (a cura di): *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Actas del Congreso *Il mondo greco e latino nell'opera di Pier Paolo Pasolini* (Salerno, 1994), Napoli, 1995, 83-95 y V. CANBY, "Callas Stars in Medea", *The New York Times Film Reviews (1971-1972)*, p. 163.

7. Abiertamente señala las obras de antropología religiosa en las que se ha inspirado para dar forma a la sociedad arcaica que quiere trazar, J. DUFLOT, *op. cit.*, p. 130.

8. Para consultar la simbología que encierran los dos personajes protagonistas, vid. S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, 1999, p. 294.

que ambos pertenecen: el ambiente arcaico y religioso simbolizado en la Cólquide de Medea y el mundo moderno y racional que toma cuerpo en la orgullosa ciudad de Corinto, donde Jasón se encuentra a sus anchas.

Medea es una de las obras más conseguidas en la trayectoria de Pasolini y de las más acordes con sus planteamientos teóricos, que giraban siempre en torno a la desconfianza que le inspiraban los lenguajes orales civilizados y al interés que le despertaban las formas de comunicación pre-gramatical⁹. Figuraba sin duda en la estrecha nómina de sus películas preferidas. En el momento de su estreno fue tachada por algunos coetáneos de pura deleitación esteticista y de trabajo con un fuerte componente de reconstrucción elitista¹⁰, algo que se puede contrastar, cuando menos, como torpeza con el visionado de la película y con una adecuada lectura de los escritos teóricos del propio Pasolini. Sin embargo, también en la época de su estreno hubo quienes la saludaron como un trabajo estéticamente extraordinario y con el paso del tiempo ha sido, al igual que el resto de su obra, objeto de una creciente valoración¹¹, entre otras razones, por la originalidad de su versión personal y por el carácter multiforme de los recursos que utiliza para dar cuerpo a los mundos que intenta representar, uno de los cuales es la plasmación concreta de la Corinto antigua, el símbolo del mundo civilizado de la época.

1. *La Corinto de Pasolini*

El argumento de la tragedia de Eurípides se establece tomando como base el relato mítico de Jasón y los Argonautas, obligados a trasladarse a la remota región de la Cólquide para apropiarse del Vello de oro. Tenían que entregarlo

9. En numerosos textos relata sus opiniones al respecto, que aparecen reunidos en P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano 1981.

10. En varios lugares se ha hecho alusión a la estrechez de criterio que informaba numerosas de las críticas que se publicaron con la aparición de su película, como son por ejemplo, L. DI GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, 1983, p. 111 y M. FUSILLO, "Niente è più possibile ormai. Medea secondo Pasolini", en Todini, U. (a cura di), *Pasolini e l'antico ...*, p. 95.

11. Después del proceso de linchamiento que sufrió por parte incluso de importantes sectores de la izquierda, en los últimos años se tiende a una especie de santificación de su persona, que en absoluto sería del agrado de Pasolini, M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, 1996, p. 3. Pero es fuera de Italia donde está consiguiendo un mayor grado de reconocimiento como consecuencia del interés que por su obra están mostrando toda una serie de tendencias post-estructuralistas.

al tío de Jasón, rey de Yolcos después de arrebatarse el trono a su padre, para así recuperar el poder al que el héroe tenía, como consecuencia de su filiación, aspiraciones legítimas. Es en ese lejano territorio donde se encuentra con la hija del rey, la sacerdotisa Medea, que cae rendida ante sus encantos y le ayuda para el feliz desenlace de su arriesgada empresa. Una vez conseguido el valioso objeto, Medea se une al grupo y se traslada, junto al que se convirtió en su marido, a Yolcos. Al no ser aceptadas sus pretensiones de instalarse en el trono, desde allí se dirige la pareja a fijar su residencia a Corinto, ciudad en la que viven felizmente durante diez años, pero donde también comienzan sus desgracias. El rey Creonte decide casar a su hija Glauce con Jasón, para lo que es necesario decretar el destierro de Medea. Las súplicas de la maga consiguen retrasar un día la puesta en práctica de la orden, tiempo que es aprovechado para preparar y ejecutar su cruel venganza. A tal efecto, se dedica a impregnar con veneno un vestido, adornos y joyas y los envía como presente a la futura esposa. Apenas la crédula joven se prueba el vestido, es presa de un misterioso y virulento fuego, y muere abrasada junto a su padre, quien había acudido a socorrerla. También el palacio donde residían es pasto de las llamas. Mientras todo esto ocurría, había dado muerte a sus hijos y, acto seguido, escapaba volando en un carro tirado por caballos alados con destino a la ciudad de Atenas.

De todo el complejo entramado mítico en torno a la maga hechicera y a las hazañas del héroe, elige el tragediógrafo griego para la elaboración de su obra sólo el periodo en el que, instalados ya en Corinto, se desata la tragedia. El detonante es el abandono de Jasón como consecuencia de sus nupcias con la hija del rey, Glauce. En una especie de introducción al argumento informa la nodriza en el prólogo de la obra de todos estos pormenores y expresa su temor ante la reacción desesperada de la herida Medea. La protagonista se lamenta de su suerte personal, porque se ve despreciada por su esposo lejos de su patria y sin familia a la que acudir, aunque confiesa que una mujer herida en sus derechos matrimoniales puede llegar a tener una mente asesina. Cuando, después de recibir la orden de destierro del propio rey de Corinto, Creonte, se queda sola, expresa con claridad su intención de venganza y afirma que “las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias”¹², uno de los pasajes de las obras de Eurípides en los que acredita con mayor nitidez su fama de misógino. Quizá la escena en la que está con mayor claridad presente el *agón*, es aquella en la que los dos personajes centrales, Medea y Jasón, tienen

12. *Medea*, 408-410.

una confrontación dialéctica llena de reproches, justificaciones y desencuentros. Tras la discusión, la herida Medea pone en conocimiento del público sus planes. Hace saber que está preparando unos vestidos letales para su rival y que después pretende matar a sus hijos, para que de este modo no puedan nunca caer en mano de sus enemigos. El coro entra en acción para intentar infructuosamente que Medea desista de sus terribles proyectos. El vehículo para llevarlos a cabo fue un confiado Jasón, quien conduce inconsciente a los hijos comunes con los engañosos presentes ante Glauce. Durante un breve lapso de tiempo parece Medea dudar y arrepentirse de lo que acaba de poner en práctica, pero rápidamente se impone la ira y el ardor vengativo. Un mensajero se presenta ante ella y le cuenta con detalle todo lo acontecido en el palacio del rey Creonte, la tragedia que dio al traste con la vida de la futura esposa y con la del desdichado padre que se abrazó a ella. Tras conocer las anheladas nuevas se apresta a desarrollar el siguiente y definitivo paso y empuña una espada para proceder al asesinato de sus hijos. Un Jasón alarmado por los acontecimientos acude a la casa de Medea y se dispone a salvarlos, pero descubre entonces que Medea ya los había asesinado y que se encuentra subida sobre un carro tirado por dragones alados con los cuerpos de los hijos muertos, impidiéndole darles sepultura.

A diferencia del tratamiento del texto clásico por Pasolini en el caso de la versión del *Edipo Rey* de Sófocles, en *Medea* son escasas las referencias a la tragedia de Eurípides, que, si bien en algunas ocasiones son literales, están muy transformadas a causa de los recortes que sufrieron¹³. Se trata concretamente del diálogo que se establece cuando Creonte se presenta ante Medea para comunicarle la orden de expulsión de Corinto; del pasaje en el que Medea comunica al rey que el odio que siente está destinado solamente a su marido y no a su hija; del monólogo en el que Medea pronuncia sus propósitos de venganza y los diferentes pasos que adoptará para conseguirla; del combate verbal que sostienen Jasón y Medea; y, en fin, del momento en el que representa el clímax de la tragedia, el diálogo final entre los dos protagonistas principales mientras la casa está ardiendo.

Así pues, no se limita Pasolini a realizar una filmación de la tragedia de Eurípides, sino que recrea libremente el mito¹⁴, tamiz que le sirve para configurar

13. Un repaso detallado a los pasajes concretos de la tragedia que son citados en la película de Pasolini se puede encontrar en F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 92-93.

14. En la mayor parte de los trabajos en los que se trata ya sea monográficamente, ya de forma más general la obra de Pasolini, se deja necesariamente constancia de las libertades con las que el director italiano lleva a cabo este proyecto cinematográfico. Pero el tema es tratado especialmente en D. MIMOSO-RUIZ, "La transposition filmique de la tragédie chez

una visión particular de los acontecimientos desarrollados en la ciudad de Corinto. La ciudad es presentada como un imponente recinto amurallado situado en la cima de una montaña¹⁵. En su interior Jasón se encuentra con el centauro de su niñez, que para su asombro es un doble sujeto, el centauro híbrido de hombre y caballo y el centauro con figura exclusivamente humana¹⁶. La vida en la casa de Medea, situada extramuros de la ciudad de Corinto, transcurre de forma aparentemente apacible. De un modo repentino se ve alterada cuando la dueña invita a la nodriza a que la acompañe al interior de la ciudad, para cerciorarse directamente de los planes de boda de su esposo con la hija del rey Glauce. Retorna a casa muy afectada y comienza a urdir los planes con los que lograr su venganza. En ese momento vienen a su mente imágenes de su tierra, de la agreste y primaria Cólquide¹⁷, evocación que da paso a un diálogo con el Sol, en el que reconoce al padre de su padre, a Helios. El restablecimiento de su vínculo con la divinidad favorece la invocación a su abuelo, para que le dé, fuerzas a la hora de llevar a cabo sus planes. Hace partícipes a las mujeres que están a su servicio de sus intenciones, aunque la nodriza intenta disuadirla por el mal que va a causar a los demás y a sí misma. Es el propio Sol quien le indica el vehículo que debe utilizar para desarrollar su hechizo, sus antiguos vestidos de sacerdotisa.

En ese momento Medea experimenta una visión acerca del modo en el que se desarrollarían los acontecimientos a partir de ese momento. Jasón acudiría a su presencia y utilizaría a sus hijos, contando con la inconsciencia de su progenitor, para que llevaran unos vestidos mortales a Glauce. El maleficio se cumpliría totalmente cuando, primero la hija y después el padre, murieran víctimas de las llamas. Lloro Medea a causa de la visión premonitoria que acaba de tener. En el palacio una temerosa Glauce está preparada para la boda y el temor que advierte Creonte en el rostro de su hija le determina a acudir personalmente ante Medea.

Pasolini (*Edipe-Roi, Médée*), *Pallas, Revue d'études antiques*, 38 (1992), 57-69.

15. *Vid.* el texto del guión de la película publicado por Pasolini que aparece como encabezamiento del presente trabajo.

16. Se trata de una metáfora visual a través de la cual el director italiano pretende representar los dos mundos enfrentados dentro de la película. Le sirve para intentar explicar la dualidad mundo sagrado-profano, propia de la educación del héroe y de las circunstancias en las que estaba viviendo, H. JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, 1995, p. 230.

17. Los recursos empleados por Pasolini para dar vida a la región mítica de la Cólquide están descritos en mi trabajo "La recreación estética de una Grecia mágica. La Cólquide en la *Medea* de Pasolini", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* (2002) (en prensa).

Una vez ante ella, le expone la orden de abandono inmediato de Corinto junto con sus hijos. Las palabras de Medea no consiguen conmoverlo, si bien al final acepta la petición de poder permanecer un día más para realizar los preparativos de la marcha. La conversación mantenida la decide irremisiblemente a actuar y comienza la puesta en práctica del siniestro plan previsto. Pocos hechos diferirán de su visión premonitrice en la realidad fáctica de los acontecimientos, a excepción de varios detalles como la discusión con Jasón, la relación erótica posterior y la forma concreta de la muerte de la prometida y de su padre, arrojándose desde la muralla de la ciudad. Al final trágico de ambos sucede una apacible escena doméstica en la que los hijos escuchan las suaves canciones del ayo. La madre entra en la estancia y los lleva consigo para bañarlos y dormirlos en su regazo. Al amanecer enciende un fuego en el interior de la casa, que rápidamente se propaga por toda ella. El desastre hace acudir a un grupo de gente, a cuya cabeza se encuentra el héroe. Un diálogo se entabla entre un suplicante Jasón y una furibunda Medea. Aquí le recrimina que envuelva en su delirio a dos criaturas inocentes y reclama sus cuerpos para sepultarlos. En cambio, Medea le dice que no pretenda aproximarse al fuego y que era ya demasiado tarde para hacer nada¹⁸. La maga perece dentro de la casa envuelta en llamas, tras haber dado muerte a su hijos.

2. Recursos estéticos

La película se levanta sobre un pilar fundamental, está construida tomando como eje una de las figuras retóricas con mayor fuerza expresiva, la antítesis¹⁹. A lo largo de todo su desarrollo se contraponen dos universos, el mundo sagrado de la Cólquide y el laico de la ciudad de Corinto, que están simbolizados en la figura de los dos personajes protagonistas, la sacerdotisa Medea y el héroe Jasón, de cuya confluencia surge indefectiblemente la catástrofe final²⁰. Esta columna vertebral del guión se ve potenciada de forma notoria con los recursos empleados a la hora

18. "ESCENA 97. MEDEA. No. Non insistere, ancora, è inutile! Niente è più possibile, ormai", P.P. Pasolini, *Il vangelo ...*, p. 560.

19. La antítesis se plantea en la película en multiplicidad de planos, tanto a nivel expresivo, como en la organización de la narración, a nivel semántico y con la forma de conflicto entre mundos, M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 37.

20. J. DUFLOT, *op. cit.*, pp. 130-131; D. MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, p. 62 y A. CAIAZZA, "Medea: fortuna di un mito", *Dionisio. Rivista di studi sul teatro antico*, 64 (1994), p. 156.

de su plasmación en imágenes, mediante la total diferenciación visual entre los paisajes y los ambientes en los que se recrean los dos mundos. No obstante, esa marcada oposición presenta el denominador común de que la mayoría de los lugares elegidos y de las épocas seleccionadas por Pasolini para localizar las secuencias de *Medea* conforma un listado de los más alejados, variopintos e inconexos espacios, con la común tendencia de subrayar cualquier elemento ajeno al mundo occidental²¹. Estos recursos son abundantes sobre todo a la hora de filmar todas las secuencias correspondientes al mundo de la Cólquide, que serán representadas en diversos y singulares parajes de la Capadocia turca²², pero están presentes en todo el metraje del film.

Para el caso concreto de la elección de los emplazamientos con los que configurar la ciudad de Corinto²³ resultaba, en principio, previsible, por la cantidad de complicaciones que se habría ahorrado, que se hubiera dedicado a emplear referentes iconográficos reconocibles extraídos de la Grecia antigua. Sin embargo, no era precisamente Pasolini una persona que se dejara amilanar por esos problemas y se empeñó consciente y notoriamente en evitar ese recurso. Esa es la razón por la que en su búsqueda se dirigió a lugares distantes del mundo heleno, tanto en una dimensión espacial como temporal. La ambientación del exterior de Corinto se encontró en el territorio de la actual Siria, seleccionando, como representación del recinto amurallado concretamente, la imponente ciudadela medieval que domina la ciudad de Alepo, que se eleva unos sesenta metros sobre el territorio circundante. Respecto de la zona intramuros la apuesta iconográfica del director italiano fue mucho más arriesgada, al tratarse de un espacio claramente identificable por el público italiano y occidental, pero siempre con la máxima de rehuir cualquier elemento griego clásico. Así, se permite una gran osadía al elegir para las escenas que se desarrollan en el interior de la ciudad el marco de la célebre Piazza dei Miracoli de Pisa, lugar emblemático de la historia artística de Italia y del Románico en Europa, un entorno sin el menor grado de

21. F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 124.

22. Para los emplazamientos generales de la Cólquide elige panorámicas de Capadocia y los enclaves concretos corresponden a las localidades de Gorême, donde se halla un singular hábitat troglodítico, Urgüp. Los interiores están igualmente grabados en esta zona, empleando para ello algunas de las iglesias rupestres bizantinas. Incluso para los personajes que pueblan este exótico territorio utilizó a los campesinos de la zona. F. SALVADOR VENTURA, *op. cit.*

23. Una relación pormenorizada de los diferentes lugares escogidos por Pasolini para la filmación de su *Medea* se halla compilada en F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 124-127.

parentesco con la antigua Grecia. El gran atrevimiento de emplear un lugar tan conocido y tan bello intenta marcar el carácter refinado y culto de una sociedad civilizada y laica y, paradójicamente, el efecto que consigue en el espectador, que evidentemente reconoce lo que está viendo, es el de acentuar el exotismo de un mundo alejado en el tiempo, mediante el empleo de una ambientación en clara disonancia con lo representado.

En la medida en la que se lo pudiera permitir evitaba rodar escenas en decorados artificiales, porque otra de las líneas directrices de su actuación era la de preferir los decorados naturales y, por ende, la de intervenir lo menos posible en los espacios naturales y arquitectónicos una vez elegidos²⁴. Solamente lo hizo en contadas ocasiones, aquellas en las que se recreaban los interiores del palacio real de Corinto y los de la casa de Medea en las afueras de la ciudad, reconstrucción realizada en ambos casos en los célebres estudios romanos de Cinecittà. Una excepción más, acerca de su modo de proceder habitual, se puede identificar con motivo de la filmación de la escena final del incendio, por razones obvias. Para ello se levantó una escenografía que reproducía la casa de Medea a imitación de la original de Alepo. Esta vez se dirigió a un emplazamiento alejado ya de los estudios, a la localidad costera próxima a Roma de Anzio.

En la ambientación de la ciudad adoptiva de Jasón y Medea se emplea una serie de elementos que incrementa la sensación de extrañamiento, y quizá de desconcierto, para el espectador, porque son abiertamente anacrónicos no sólo con el mundo griego antiguo, sino también con la Pisa medieval elegida para representar el interior de la ciudad. Estos elementos tienen una clara ascendencia estilística mesopotámica²⁵ y se emplean en relación con la familia del monarca corintio Creonte, tanto en lo que se refiere a su vestuario como a la propia reconstrucción del interior palacial. El soberano aparece ataviado con un tocado que se inspira en el casco áureo de Meskalamdug, procedente de la etapa sumeria del Dinástico Antiguo —en torno al 2400 a.C.—. Pero también se dispone del arte antiguo sumerio, ahora ya del periodo de la III Dinastía de Ur, para la elaboración de la puerta de entrada al palacio, en la que se halla una reconstrucción de la estela de Ur-Nammu —en torno al 2100 a.C.—, con decoraciones en bajorrelieve

24. Así lo hace constar el responsable de la escenografía Dante Ferretti, según consta en A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, 1979, p. 190.

25. El hecho ha sido puesto de manifiesto y señalada su ascendencia en la cultura figurativa mesopotámica en F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 127, donde el autor hace hincapié en que no se trata tampoco en este caso de una reconstrucción historicista, sino de una recreación transhistórica.

representando escenas organizadas en varias franjas. Los personajes entran desde el espacio exterior de la medieval Piazza dei Miracoli a un interior cuya puerta de entrada es una recreación de esa conocida estela tardo-sumeria, elementos asimilables a estilos artísticos con milenios de distancia, algo que sin duda causará asombro no sólo al espectador iniciado en la Historia del Arte.

Con todos estos elementos, consigue Pasolini que el ambiente recreado en la ciudad de Corinto sea el de un mundo visiblemente situado en las antípodas del primitivismo de la bárbara Cólquide. Es allí donde se instalan los dos protagonistas y, mientras el pragmático y cínico Jasón logra integrarse completamente, no en vano persigue su control mediante el matrimonio con la hija del monarca, una desarraigada Medea, por el contrario, no consigue encajar²⁶, y permanecerá siempre como elemento aislado y, en potencia, amenazante. Expresión gráfica doblemente explícita de su marginación es el emplazamiento en el que se levanta la casa donde reside y su relación con el conjunto urbano²⁷. Se marca abiertamente la separación al tratarse de un sitio extramuros y se señala visualmente su subordinación al ubicarse a una altura inferior de aquella sobre la que se eleva la imponente ciudad fortificada. El recurso de la antítesis visual surge de nuevo en la representación de Corinto cuando se establece una clara diferenciación entre el aspecto arcaico, sólido e inexpugnable de la muralla ciudadana con el elegante espacio interior, el que ofrece la hermosa plaza donde el elemento predominante con sus arcadas y sus líneas paralelas es la geometría racional²⁸. Intramuros no se vislumbra ningún dato susceptible de ser asociado a

26. J. DUFLOT, *op. cit.*, pp. 130-131 y D. MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, pp. 61-62. Tan solo alivia su aislamiento en los primeros tiempos, en los que su relación afectiva con Jasón se mantiene firme. Parece ser que encuentra en la relación amorosa el sustituto del universo sagrado y ancestral que había abandonado, relación que viene a suplir las carencias de una existencia sin unos referentes imprescindibles para subsistir, S. MARINIELLO, *op. cit.*, p. 295.

27. Para representar la casa de Medea fuerza de nuevo Pasolini los elementos utilizados en aras de conseguir efectos visuales poderosos, una mayor expresividad simbólica. El edificio en el que se ubica no es sino un bastión en las proximidades de la muralla, a menor altura, que sin duda forma parte de los elementos asociados al complejo defensivo de la ciudad.

28. F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 126.

un contenido religioso²⁹. El elemento sacro ha sido sustituido por el profano y la igualdad del mundo arcaico, en el que prima la colectividad, por el lenguaje arquitectónico del poder y de la fuerza.

El mundo de la Cólquide era el de un espacio colectivo³⁰ en el que las viviendas se integraban armónicamente con el paisaje y se mezclaban unas con otras sin aparente desigualdad visible. Tan sólo algunos espacios parecían tener una mayor relevancia, como la vivienda de la familia real y el templo en el que se hallaba depositado el valioso objeto religioso del Vellochino de oro, pero sin llegar a convertirse en lugares con un visible protagonismo. Corinto, por el contrario, no se ajustaba a ese idílico patrón igualitario, sino que se correspondía con un mundo en el que existían marcadas diferencias entre los individuos. Para empezar la propia presencia física de una potente cinta muraria, ya está revelando la realidad de conflictos con otras sociedades, con otras ciudades, que explicarían la necesidad de su construcción. Se trata, pues, de un mundo cerrado, con una neta demarcación respecto del exterior. Y precisamente ese carácter de ciudadela estaría manifestando una exclusión de todo aquel que habitase fuera de sus confines fortificados. En su interior las construcciones monumentales serían asimismo expresión de la existencia de evidentes diferencias entre sus habitantes, que justificarían el levantamiento de esos edificios privilegiados, en inequívoca clave metafórica de poder. Estos elementos simbólicos no harían sino reforzar la caracterización de una sociedad civilizada, pero artificial; constituida por individuos, pero desigual y excluyente.

La confrontación del mundo sacro y profano no se limita sólo a las evidentes contraposiciones visuales de ambos territorios, sino que en cada uno de ellos se advierte un continuo contraste, con mayor o menor evidencia y siempre latente, entre los dos mundos. En algunas de las ocasiones en las que se produce, Pasolini emplea un sutil método con el que delimitar esa realidad. Levanta entonces de manera más o menos visible un espacio bisagra, un muro de separación entre la esfera del mundo sagrado y la del laico, para la que es empleada la muerte de algún personaje como elemento de delimitación

29. Paradójicamente el efecto se consigue con la utilización de un espacio abierto claramente asociado por su propia naturaleza a un contenido religioso, puesto que se trata del conjunto arquitectónico catedralicio de Pisa.

30. El mundo de la Cólquide no presenta perfiles individuales. Este mundo primitivo está retratado como un conjunto formado por un grupo de personas sin rostro, a excepción de unos pocos personajes destacados como el de Medea, S. MARINIELLO, *op. cit.*, pp. 300-301.

simbólica³¹. Un ejemplo muy claro al respecto se identifica en las secuencias en las que Glauce muere víctima de la magia de Medea en el sueño premonitorio y de sus remordimientos en la esfera real, y su muerte acontece físicamente en las dos versiones en un espacio intermedio, en una zona limítrofe entre la muralla de la ciudad y la casa en la que residía Medea. Este es el territorio que separa a la orgullosa y laica ciudad de Corinto, situada a una significativa mayor altura, de la vivienda de la sacerdotisa ubicada en un terreno más bajo, como desplazada y denostada por esa refinada cultura. Es el cuerpo de una *víctima* el que subraya la separación entre las dos esferas. El desenlace final levanta definitivamente un nuevo muro, esta vez sí claramente visible e infranqueable, entre los dos universos. El fuego con el que se está consumiendo la casa de Medea y sus habitantes sirve de barrera, que el héroe Jasón no puede, por mucho que quiera, traspasar. Es el resultado final de la falta de comunicación entre los dos mundos, sobre los que se erige una elevada e insalvable pantalla de fuego.

Al visionar este film, al igual que en un gran número de películas del mismo autor, uno de los elementos que sorprende en mayor medida al espectador es la sugerente y extravagante singularidad del vestuario empleado³². El gran impacto visual que supone la ambientación antes señalada se incrementa considerablemente con la originalidad de los vestidos elaborados para la ocasión. Entre las pocas indicaciones que el director dio al responsable de este capítulo acerca de los motivos en los que se debía inspirar para su trabajo, figuraban una serie de materiales tan dispares como motivos procedentes de lejanos pueblos del antiguo Próximo Oriente, el caso los sumerios y de los hititas, o como indicaciones de pintores del Renacimiento italiano con una originalidad estilística tan marcada

31. El recurso de acudir a una víctima como método con el que señalar la frontera entre un espacio religioso y uno laico ha sido con gran acierto puesto en evidencia por D. MIMOSO-RUIZ en la p. 64 del artículo ya citado.

32. Las esclarecedoras y elocuentes experiencias del encargado de este capítulo, Piero Tosi, son también recogidas con detalle en el libro de F. GONZÁLEZ: "Era verdaderamente difícil hablarle. No se abría. Era avaro en palabras, casi tímido. Me enseñaba simplemente a no bloquearme, a no proceder por esquemas, lo que era de todas formas imposible vista la ausencia de comunicaciones directas. En realidad, de lo poco que conseguía arrancarle, se trataba sólo de puras referencias, y entre las más disparatadas: desde los Hititas y los Sumerios, hasta el Renacimiento de Piero della Francesca y Mantegna. Y sobre todo la herencia de tradiciones populares: México, Marruecos, Perú y, por qué no, Turquía, o Cerdeña. Por ejemplo, el vestido que lleva María Callas durante los ritos es el traje de una fiesta folclórica sarda ...", pp. 127-129.

como Piero della Francesca y Mantegna, y, sobre todo, sugerencias dirigidas hacia vestigios de tradiciones populares procedentes de lugares tan distintos y distantes como México, Marruecos, Perú, Turquía e, incluso, Cerdeña.

Esos diversos motivos aparecen por doquier a lo largo de la película. Por citar una muestra evidente del exotismo de este *mélange* de ropajes, el vestido de ceremonia que porta Maria Callas, que será el regalo envenenado que envíe a su rival para causarle la muerte, fue extraído de una fiesta folklórica sarda. La extravagante vestimenta pretendía ser tan definitiva a la vista del espectador que el director no permitía que fuera maquillado ninguno de los actores. En un elemento definitorio del personaje y de su situación se convertían los vestidos, tal y como se pone de manifiesto en los repetidos momentos en los que se visten, desvisten y cambian de indumentaria. La dimensión sacerdotal de Medea queda expresada, además de en sus poderes, en el vestido que portaba, auténtico vehículo transmisor de su condición ante los demás. De hecho, cuando llega a Yolcos con Jasón, las atemorizadas hijas del rey proceden rápidamente a cambiarle su atuendo por uno nuevo, desvinculado ya de cualquier implicación sacral³³. Los actores debían permanecer con los rasgos y el aspecto por el que habían sido elegidos, a juicio de Pasolini eran los trajes los que debían configurar al personaje. El propio equipo quedó abiertamente sorprendido con los logros que este presupuesto del director había logrado finalmente. El empeño llegó hasta tal punto que los tejidos elegidos para su elaboración no podían tampoco ser los habituales. Por esa razón se recurrió a harapos desgarrados, tejidos artesanalmente con algodón basto y deshilachado y tratados con almidón y tintes de variados colores. Las técnicas que se emplearon para trabajar con ellos intentaban imitar las de los egipcios y las de otros pueblos africanos.

La conformación visual de la película obedece a todas luces a lo que podría denominarse un *modus operandi* genuinamente pasoliniano. Las distintas secuencias se confeccionan sobre la base de una frecuente presencia de primeros planos de los personajes importantes³⁴. Entre esos primeros planos destaca la reiteración con la que es retratada de frente y de perfil la sacerdotisa Medea, que no dejan lugar a dudas de las excelentes cualidades artísticas de Maria Callas³⁵ y

33. La trascendencia del acto de sustituir sus vestidos cargados de valor simbólico por otros similares a los de ellas es señalado en D. MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, pp. 63-64.

34. F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 163.

35. El propio Pasolini deja constancia en una entrevista de su satisfacción por el excelente resultado obtenido, confirmando las intuiciones que le habían conducido a intentar contactar con la *diva* de la ópera, J. DUFLOT, *op. cit.*, p. 144.

del enorme atractivo que consigue transmitir a través del objetivo. En algunos de ellos se llegan a alcanzar cotas de elevado lirismo, que consiguen el reconocimiento y la admiración unánime de la crítica ante esa extraordinaria interpretación³⁶. No obstante, a pesar de ser ella la protagonista del film no es el único objetivo al que se dirige con atención la cámara, sino que todos los actores son tratados con mimo, en todos los personajes representados se presta especial cuidado a todo lo concerniente a la expresividad. Tampoco son únicamente los primeros planos los que conforman el abigarramiento de elementos que caracteriza la película. Toda ella es un conjunto fragmentario, elaborado como la suma de una multitud de encuadres breves, que, a diferencia de lo que ocurre en otras películas, están tan cargados de información, que resulta casi imposible de leer e interpretar en su integridad, aún estando pendiente a todos los detalles³⁷. Es como una especie de denso *collage* bruscamente ensamblado, que le confiere un ritmo absolutamente peculiar. El montaje final se incardina también sin disonancias dentro del particular estilo de Pasolini, de forma que a lo largo de la película prevalece un alto nivel de fragmentariedad, una sucesión entretrejida de encuadres y de planos casi instantáneos, constituyendo al final un inusitado mosaico de gran fuerza expresiva.

Si la obra en su realización va configurando una poética de la gestualidad, para la que resultan cruciales esos recurrentes y omnipresentes primeros planos, se puede presumir y comprobar cómo los momentos hablados adquieren una dimensión y un protagonismo específico, gracias al cual estaría perfectamente justificado señalar la existencia también de una auténtica poética de la palabra y del silencio³⁸, elementos sonoros con una presencia claramente delimitada, de nuevo, por oposición en la película. La palabra es un bien precioso en la *Medea*

36. La interpretación que Maria Callas realiza de Medea concita un reconocimiento unánime de quienes escriben sobre la película, incluso de los más críticos. Un comentarista cinematográfico de la talla de G. Grazzini afirma que “esta Medea encuentra en Maria Callas una intérprete de rara densidad y ductilidad expresiva. Reconociendo sus celebradas virtudes escénicas y un temperamento de arcaicas resonancias dramáticas, la Callas concede energía y sangre a un personaje inalcanzable de otro modo, y lleva finalmente también al cine el signo de aquella personalidad artística que justifica y renueva la alabanza de sus admiradores” (trad. del autor), en G. GRAZZINI, *Gli anni sessanta in cento film*, Roma-Bari, 1988, p. 307.

37. Las valoraciones sobre la elevada densidad de información de la Medea de Pasolini son puestas de relieve en F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp. 164-165.

38. M. FUSILLO, *op. cit.*, p. 98.

de Pasolini. En ningún momento se abusa de ella, ni se utiliza de forma banal, sino que siempre es empleada con un acentuado carácter trascendente. Obviamente tiene una primaria función comunicativa, manifiesta a lo largo de los diferentes, aunque escasos, diálogos, algo más abundantes en las secuencias desarrolladas en Corinto. Sin embargo, adquiere una serie sorprendentemente rica de matices a lo largo de la película. Cuando el centauro Quirón se ocupa de la formación de Jasón es empleada con un valor pedagógico, como un útil de la educación. Una fuerte carga ideológica asume en las esclarecedoras expresiones con las que en tono sentencioso, de nuevo, el centauro revela a Jasón la razón de su doble naturaleza física y a los espectadores una clave interpretativa fundamental de la película. A la dimensión agonística de la palabra, tan necesaria como elemento premonitorio de la tragedia final, se llega en el episodio en el que se produce la discusión entre los dos protagonistas principales³⁹, el directo antecedente del clímax final. La ausencia de la palabra, su antítesis, el silencio, es igualmente un recurso primordial entre los empleados por Pasolini⁴⁰, en absoluta coherencia con la desconfianza que le suscitaban los civilizados códigos lingüísticos y la preferencia que manifestó repetidamente por los lenguajes no verbales. Durante la mayor parte de la película los personajes no se comunican oralmente, solamente se dirigen intensas miradas, más o menos explícitas, con frecuencia elocuentes, y siempre sugerentes, o bien están diseminados formando parte del paisaje, o simplemente no se encuentran en la escena.

Todos los elementos que se vienen señalando, los lugares y los ornamentos exóticos, los vestidos singulares, los silencios y el empleo dosificado y trascendente de la palabra contribuyen a crear una atmósfera extraña y lejana⁴¹. Pero todo ese panorama no está completo hasta que no se mencione la importante contribución que supone un componente de gran trascendencia, cual es todo el apartado musical⁴². Debe partirse de la constatación de que no está presente en todas las secuencias y de que cuando se habla de silencio no se entiende sólo como la falta de expresión oral, sino de que no se puede escuchar sonido alguno. Con frecuencia se asiste a una escena en la que el silencio es total. Si se debiera definir

39. F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 214.

40. En C. BEYLIE, "Sur trois films de Pier Paolo Pasolini", *Cinéma '70*, 146 (1970), p. 69 ya se hace referencia al tema, pero en otro trabajo posterior se llega a calificar a esta película como un auténtico film mudo, de forma que el silencio sería un recurso fundamental como forma de escritura de lo mítico, S. MARINIELLO, *op. cit.*, p. 298.

41. S. MARINIELLO, *op. cit.*, p. 299.

42. G. GRAZZINI, *op. cit.*, p. 307.

la componente musical de la *Medea* de Pasolini, dos serían los conceptos a sugerir: exotismo y sacralidad⁴³, si bien este segundo término estaría vinculado con más claridad a la primera parte del film en la que se recrea la Cólquide. Ha sido seleccionada la música, por cierto en algún caso concreto contando con el consejo de la escritora Elsa Morante, partiendo de un *corpus* de músicas ajenas a la tradición occidental, para con ello hacer hincapié en la sensación de lejanía y de extrañeza que debe inspirar el mundo que se quiere representar; y de otras, ya no necesariamente tan exóticas, que revistieran un acentuado carácter religioso acorde con la temática del film. Mientras Jasón en la plaza de Corinto-Pisa está junto a otros jóvenes bailando la danza de despedida del celibato en una escena lúdica y banal, abiertamente desprovista de cualquier implicación sacral, la música escogida para la ocasión es de origen iraní. El horrendo final con el infanticidio y la inmolación con el fuego es acompañado por un tema musical de origen japonés, para el que son utilizados el shamisen y el koto⁴⁴, que le confieren una acentuada originalidad. Con ello se va creando una atmósfera con un componente trágico *sui generis*, que sirve de prelude del inminente desastre. En varios momentos se puede ver un rudimentario instrumento musical, parecido al bouzouki, con el que se crean sencillas composiciones, como en el momento en el que un burlón Orfeo, tras el desembarco en una isla despoblada, intenta distraer a sus compañeros Argonautas. Recursos musicales primitivos aparecen también con frecuencia y en diferentes secuencias, elaborados con instrumentos de percusión o de viento, y que intentan crear en el espectador una sensación aguda de extrañeza, que, en ocasiones, sería también de inquietud. A ello contribuye asimismo el empleo en varias ocasiones del viento como un elemento sonoro y musical con el que subrayar determinadas circunstancias anímicas de los personajes⁴⁵.

43. Estos son los términos mediante los que, con gran acierto a mi juicio, es definida la música de la película, F. GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 198.

44. D. MIMOSO-RUIZ, *op. cit.*, pp. 64-65.

45. El uso de este particular elemento acústico es puesto de manifiesto en los trabajos de L. TORRACA, "Il vento di Medea", en U. Todini (a cura di), *Pasolini e l'antico ...*, p. 90 y de A. CAIAZZA, "La *Medea* come *cinema di poesia*", en U. Todini, *Il vangelo ...*, p. 180.

3. Consideraciones finales

En consonancia con una de las afirmaciones de Pasolini en las que defiende la convivencia en una misma realidad de tesis y antítesis⁴⁶, la inevitabilidad de las omnipresentes dualidades, puede definirse la película como un trabajo en el que siempre el espectador se va a encontrar ante una o varias oposiciones simultáneas. Las contraposiciones recorren permanentemente todo el metraje de la película. En principio, se puede señalar la fundamental en el planteamiento que le da origen, la reiterada antítesis entre mundo religioso y laico. Si bien es la principal, no es la única, puesto que podrían individualizarse otras numerosas polaridades diseminadas a lo largo de la obra, tales como las existentes entre pasado y presente, entre infancia y madurez, entre visión y realidad, entre pasión y razón, amén de algunas otras. Pero la contraposición no se limita únicamente a la línea argumental y a la dimensión conceptual, sino que se apodera ampliamente de los recursos estéticos. Abundantes son los ejemplos que se pueden aducir para probarlo, como los ya señalados del contraste entre secuencias habladas y secuencias en las que no está presente la comunicación oral, aquel que se construye con la diferencia entre pasajes con ambientación musical y pasajes en los que no está presente y aquel de los momentos con algún sonido frente a los de silencio total. Aún se puede precisar más si cabe, si se tiene en cuenta el ritmo con el que se va desarrollando el film, cuestión en la que se puede diferenciar igualmente una nueva oposición. A escenas con un marcado sentido estático suceden otras en las que se presenta un intenso movimiento. Un caso más vendría a incrementar esta relación, la diferencia entre los pasajes dialogados de matriz agonística, como la discusión entre Jasón y Medea, y aquellos en los que se desarrolla una acción más viva, como en el caso de la doble versión de la muerte de la infortunada Glauce.

Al mismo tiempo se puede hablar de otra figura retórica con la que la película alcanza su sentido pleno, la analogía. ¿Cuál es el motivo por el que Pasolini se dirige a la Antigüedad para construir una de sus películas más conseguidas? La respuesta se encuentra siguiendo la pista de su incansable búsqueda del conocimiento de los fundamentos del mundo occidental, para cuya comprensión resulta vital tener en cuenta la significación de los aportes de la

46. "La tesis y la antítesis cohabitan con la síntesis: ésta es la verdadera trinidad del hombre ni prelógico, ni lógico, sino real", P.P. PASOLINI, *Poesías de Medea. Callas*, en P.P. PASOLINI, *Il vangelo ...*, p. 585 (trad. del autor).

Grecia antigua⁴⁷. Pero, además, es allí donde comienza a manifestarse esa contradicción conflictiva entre una sociedad mágica y ritualizada y otra donde la razón se ha impuesto aparentemente de manera definitiva⁴⁸. El mundo laico es el representado por la orgullosa Corinto, ciudad que se convierte en un trasunto de la sociedad occidental contemporánea, despreciativa de todos los valores propios de un mundo religioso e inconsciente del peligro latente que esta falta de consideración tarde o temprano puede comportar.

El resultado de la aplicación de una tan rica gama de recursos estilísticos, gran parte de ellos con un evidente sesgo pasoliniano, configuran en la *Medea* de Pasolini un resultado abiertamente seductor. Dentro de su carrera cinematográfica es, sin duda, una de sus obras más singulares, su película preferida hasta el momento de su filmación⁴⁹. En ella con gran libertad recrea su visión de este conocido y repetidamente recreado mito griego antiguo, para lo que contó con el concurso de una imagen particular caracterizada por un componente estético marcadamente exótico y barroquizado. Aún quien no consiga penetrar en la metáfora global de la película ni interpretar los nexos con los que está construido este fragmentario discurso, no podrá negar que sin duda alguna Pasolini alcanza a recrear y a transmitir un ambiente mítico⁵⁰. En concreto, la atmósfera de una Grecia civilizada, simbolizada en la ciudad de Corinto se obtiene gracias a un pastiche en el que se mezclan elementos tan dispares como la gran fortaleza de Alepo y la Piazza dei Miracoli de Pisa. Al significado exotismo final contribuyen fuertemente los recursos sonoros, en los que se llega a jugar incluso con el silencio. El resultado final es el de una atractiva y fascinante obra personal, en la que consigue dar vida a una Corinto antigua, que no es más que la encarnación simbólica de nuestro mundo occidental. Y para lograrlo no pretende poblar de figuras los restos griegos antiguos en virtud de una rigurosa fidelidad a los referentes estéticos griegos clásicos, sino a través de una recreación absolutamente libre de la Antigüedad, gracias a la cual no se asiste a una película decadente, academicista y acartonada, sino que, por el contrario el espectáculo está repleto

47. *Vid.* nota número 3.

48. Uno de los intereses prioritarios de Pasolini con esta película es demostrar la perennidad del mito, presupuesto que consigue mediante la adaptación de la historia a una clave interpretativa que intente explicar algunas de las catástrofes de nuestro tiempo, G. GRAZZINI, *op. cit.*, p. 306.

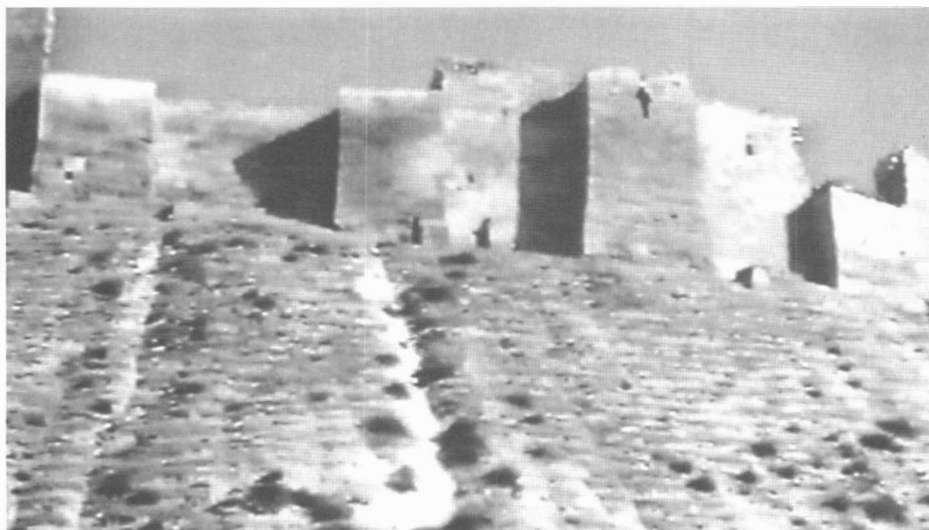
49. Así lo hace constar en una entrevista publicada en J. CORTÉS, *Entrevistas con directores de cine italiano*, Madrid, 1972, p. 144.

50. G. GRAZZINI, *op. cit.*, p. 307.

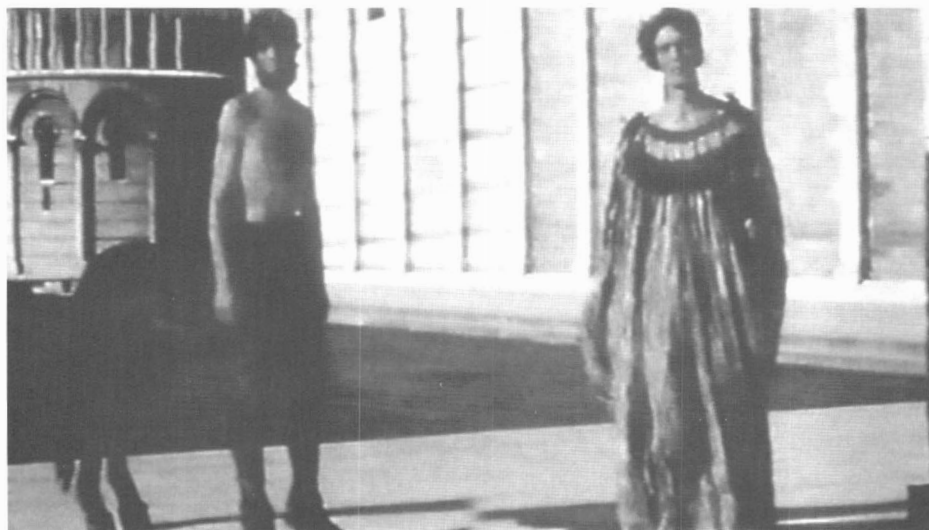
de vida. Alcanza a hacer revivir al mundo griego antiguo, si bien de un modo incontestablemente personal. En sus escritos y en varias entrevistas dejó constancia de su pretensión de crear lo que denominó con el literario y ambicioso concepto de *cine de poesía*⁵¹ y esta obra de Pasolini habla por sí sola al respecto, es una muestra elocuente de lo que su autor entendía por ello.

51. P.P. PASOLINI, "Le cinéma de poésie", *Cahiers de cinéma*, 171 (1965), 55-65.

Flor. 11., 13 (2002), pp. 261-284.



1 - Ciudadela de Alepo representando la muralla de la antigua Corinto.



2 - Centauro Quirón en la Piazza de Miracoli de Pisa, con la catedral y el baptisterio al fondo, representando la zona intramuros de Corinto.



3 – Bastión asociado a la ciudadela de Alepo empleado como emplazamiento de la casa de Medea.



4 – Casco del rey corintio Creonte, inspirado en el casco áureo sumerio de Meskalamdug perteneciente al Dinástico Antiguo.



5 – Puerta de entrada al palacio corintio, inspirada en la Estela de Ur-Nammu del periodo de la III Dinastía de Ur.



6 – Primer plano de una Medea esposa.



7 – Primer plano de la princesa corintia Glauce.



8 – Escena final del incendio, en la que una furibunda Medea discute con Jasón.