

CRÍTICA



© Ana María Leyra Soriano, 2013
© para todos los países en lengua española:
Ediciones Antígona, S. L.
C/ Prim 15, local - 28004 (Madrid)
Tél: 91.119.17.32
info@edicionesantigona.com
www.edicionesantigona.com

Primera edición, 1993
Segunda edición, 2013

Diseño de cubierta: Ediciones Antígona S. L.
Imagen de cubierta: © Fovito - Fotolia.com
Editor: Isaac Juncos Cianca

ISBN: 978-84-940963-8-9
ISBN digital: 978-84-940963-9-6
Depósito legal: M-8851-2013

Impreso en España / Printed in Spain



Este libro está impreso en papel ecológico.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

LA MIRADA CREADORA

De la experiencia artística a la filosofía

ANA MARÍA LEYRA

PRÓLOGO

La oportunidad de publicar una nueva edición de este libro ha sido para mí motivo a la vez de satisfacción y de inquietud. De satisfacción porque se trata de un libro imposible de encontrar en las librerías desde hace ya bastantes años, de inquietud porque el tiempo que ha transcurrido desde su aparición, con seguridad ha ejercido sobre cada una de las obras que en él se analizan un efecto acumulativo de interpretaciones y también un distanciamiento sobre el carácter novedoso con el que en su momento se abordaron. La decisión de reeditar ha sido, en consecuencia, meditada, sopesando estos pros y estos contras, y favorecida por el estímulo de quienes, conociendo la obra, valoraban la necesidad de ponerla de nuevo a disposición no solo de especialistas sino también de jóvenes estudiantes y de un amplio público, interesado cada vez con más entusiasmo por todo aquello que en nuestra sociedad contemporánea tiene que ver con la experiencia artística.

Se trata de un libro de estética y, al clasificarlo de esta manera, sé por experiencia que me enfrente a la necesidad de una explicación mediante la que clarificar en la medida de lo posible este término tan polisémico y banalizado en los momentos actuales. Con el título, *La mirada creadora*, quise afrontar en su día la necesidad de emancipar las reflexiones en torno al arte del vínculo que ha man-

tenido la palabra estética con las reflexiones filosóficas sobre la belleza a lo largo de la Historia. En un momento en que cuando se habla de estética se nos habla de estilismo, de cirugía o de moda, parecería que toda referencia a los problemas que, a través de la obra de arte, se han hecho patentes y han contribuido al desarrollo de aspectos del ser humano, imprescindibles en el campo de la psicología, del lenguaje o, en suma, de las ciencias sociales en general, han desaparecido tras la niebla espesa de la sociedad de consumo. Me pareció adecuado, en consecuencia, proceder a la búsqueda de un subtítulo, *De la experiencia artística a la filosofía*, que contribuyese a hacer explícita la motivación de su escritura. Con este subtítulo se pone de manifiesto un recorrido, una ruta que pretende invertir en cierto modo los usos que los textos canónicos de estética en la historia de la filosofía habían venido manteniendo al ocuparse del arte, intentando partir no de conocimientos ontológicos, metafísicos o éticos previos; es decir, no de la reflexión establecida en torno a otras disciplinas de la filosofía que obligaba a los estudiosos a una especie de relleno al ocuparse, como de manera oblicua, de la tarea de pensar las artes, sino de la experiencia que nos pudiera conducir, partiendo de la obra de arte, hasta el descubrimiento de los pensamientos que simbólicamente se nos comunican a través de ella.

Sería complicado señalar una enumeración de los temas que aparecen tratados en este libro, porque detrás de los títulos de las obras y de los nombres de los autores se va perfilando en los diferentes capítulos todo un mosaico de problemas cuyos matices se han ido haciendo cada vez más precisos a partir de las interpretaciones a las que han dado lugar en diferentes épocas. Se podría, no obstante, señalar, a manera de un trazo nítido a lo largo de estas páginas, una inquietud constante por pensar el modo en que en cada una de las obras comentadas se analiza como un problema recurrente las relaciones entre belleza, poder y creatividad. Podría parecer que el libro solo trata de aspectos que relacionan cine, literatura y filosofía, pero el fondo sobre el que se asienta toda esta reflexión es ese

fondo común a las diferentes manifestaciones artísticas que unificamos bajo la denominación de Arte. Arte entendido, en consecuencia, como creatividad, como fuerza o como impulso productivo que hace ser algo que todavía no era. Se trata de desmitificar la palabra creación y, liberándola de connotaciones teológicas, recuperar en ella el sentido de una actividad productora que tiene a la libertad por compañera y al abismo por horizonte y soporte.

Por último, también es necesario manifestar que este libro hace una propuesta que tiene que ver con la necesidad de hacer notar que, a lo largo de la Historia, la interpretación de los símbolos ha nacido en los textos que los hombres (filósofos, escritores, artistas plásticos, músicos...) han establecido por medio de sus obras. La escasez de una hermenéutica femenina, de una mirada sobre el arte, sobre los contenidos y la función de las artes, que pueda aportar otras lecturas complementarias con las históricamente establecidas se hace manifiestamente necesaria para arrojar nuevas luces sobre el legado cultural heredado por nuestras sociedades contemporáneas. Al concepto de «escritura mujer», no solo como reivindicación de género, sino como realidad incuestionable, deberá añadirse legítimamente la propuesta de una «lectura mujer», de una legibilidad otra, complementaria y enriquecedora.

Y por último, solo unas breves observaciones sobre esta edición. He decidido no modificar ni la estructura ni el contenido de la obra. Actualizar la bibliografía o introducir precisiones que, por el tiempo transcurrido desde su primera publicación, podrían ser necesarias, me llevaría a la obligación de escribir otro libro. Se ofrece al público, pues, como apareció en un primer momento, en 1993, introduciendo solo aquellos cambios que venían exigidos por la corrección de algunas erratas y un nuevo prólogo que pueda resultar de utilidad para el lector.

ANA MARÍA LEYRA
Madrid, 13 de enero de 2013

PRIMERA PARTE

LA MIRADA CREADORA

I . ESTÉTICA Y MITO. *MEDEA*

1.- LA MIRADA A LOS CLÁSICOS. EURÍPIDES Y PASOLINI. LA «IRRACIONALIDAD DE EURÍPIDES»

La mirada a los clásicos, libre de esquemas preconcebidos, nos suele ofrecer una lectura de sus textos plena de significados, que es posible actualizar tanto en cada época como por cada individuo.

Pier Paolo Pasolini¹ en muchas de sus obras, y de modo especial en *Medea*, es un ejemplo claro de esta lectura actualizada a que nos hemos referido. Reinterpreta la obra de Eurípides,² pero no se limita a la tragedia propiamente dicha sino que la encuadra en toda la trama que constituye la leyenda de los Argonautas.³

Por medio del enfoque unitario de los personajes del mito, la creatividad de Pasolini elabora una *Medea* que, sin perder su ser clásico, nos va a permitir a los espectadores acceder al mensaje en su sentido primitivo, tanto en el aspecto ético o sociológico como en el puramente estético.

No vamos a hablar en estas páginas de lo que se ha dado en llamar «la irracionalidad de Eurípides», puesto que la cuestión ha sido suficientemente tratada por eruditos como E. Dodds en su estudio sobre *Los griegos y lo irracional*.⁴ No es, por tanto, necesario que analicemos aquí el sentido que la irracionalidad encierra en el marco del fenómeno cultural griego, pero sí creemos conveniente señalar que en el juicio moderno existe una clara tendencia a

1. P. P. PASOLINNI, *Medea*, Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1972.

2. EURÍPIDES, *Medea*, en *Obras*, vol. I, Madrid: Editorial Gredos, 1977.

3. APOLONIO DE RODAS, *El viaje de los Argonautas*, trad. Esp. de Carlos García Gual, Madrid: Editora Nacional, 1975.

4. E. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Revista de Occidente, 1960.

formular valoraciones contrapuestas y que este hecho se nos ofrece respecto al pensamiento de la Grecia clásica con más énfasis que en cualquier otro momento histórico.

Racional-irracional, Apolo-Dionisos y todos los pares de contrarios de que se vale el hombre griego para formular su conocimiento del cosmos en el que habita, nos precipitan hacia una bipolaridad conceptual que, de una u otra forma, nos incita a una adhesión simpática que nos acerque a uno de los extremos para minimizar o desvalorizar el otro.

Parece a todas luces discutible el hecho de que frente al piadoso Esquilo que tradicionalmente carga con la fe y el respeto a los dioses dominadores del destino, e incluso frente a Sófocles, caracterizado por su casi «santidad» pagana, Eurípides sea el que dé a toda su obra el valor de la razón. Es el *logos* frente al *mythos* la variante que, al menos en apariencia, ha introducido Eurípides en la tragedia. Pero todos estos enfrentamientos en pares de contrarios tienden a olvidar algo que al pensamiento griego le era consustancial y evidente: la unidad fundamental en la que todo es contradictorio y al mismo tiempo se concilia. Porque Dionisos blanco y negro, señor de vivos y muertos⁵, no es pensable sin Apolo, ni la razón humana sin lo que de irracional late en cada hombre, ni el mito vivificador sin un logos capaz de organizarlo y asimilarlo.

Así pues, Medea actúa en Eurípides, en el filosófico y mesurado Eurípides, asesino de la tragedia según el dualista Nietzsche, por obra de su *thymós*, porque su irracionalidad le obliga, y no hay nada en ella que no sea pasional, oscuro e irreductible a categorías lógicas.

Medea es maga, tiene en sus manos los conjuros, la fuerza lunar de lo mutable y oculto, de la diosa plateada, femenina, doncella y parca. Es, en consecuencia, como figura mítica y en sí misma, la caracterización de la propia fuerza irracional. Medea es, además, extranjera, y con ello se configura también un nuevo aspecto que la aleja de lo diáfano y comprensible. Su magia, sus poderes, sus costumbres vienen de lejos, de Cólquide, de más allá de lo que para un

5. M. DARAKI, *Dionysos*, París: Les Éditions Arthaud, 1985.

griego de la polis es el mundo civilizado. Es, por lo tanto, la encarnación de fuerzas agrestes y desconocidas que seducen y amedrentan al hombre. Nada en la *Medea* de Eurípides es racional, ni su personalidad trágica, ni su origen, ni su conducta (no olvidemos que mata a su hermano Apsirto para huir libremente con Jasón), ni siquiera su muerte, arrebatada en un carro de fuego. ¿Muerte? ¿Vida? El propio Eurípides nos vela artísticamente el final, casi una apoteosis, seguidor fiel de la leyenda. Este recurso a lo maravilloso, que agiganta la figura de Medea hasta destacarla de manera sorprendente con respecto a los demás personajes, resulta una constante a lo largo de la obra. Ni el coro, ni la nodriza, ni siquiera Jasón logran tener carácter propio; aparecen como difusas sombras al lado de la misteriosa figura femenina para quien Eurípides reserva el protagonismo absoluto que su sociedad patriarcalista le tiene vedado. Se ha venido considerando por este motivo al trágico griego como uno de los primeros luchadores por las reivindicaciones femeninas que ha conocido la historia. No obstante, en nuestra opinión, la *Medea* de Eurípides no es solo un intento de valorar lo femenino frente a un entorno sociológico hostil, o por lo menos no es este su contenido esencial.

2.- LA MIRADA DEL ARTE. EL PENSAMIENTO VISUAL

Después de la vuelta a las formulaciones de Vico⁶ respecto al ámbito de la estética, sabemos que la creación artística no se ajusta a los esquemas del pensamiento lógico, que mientras la razón discurre de una manera que podríamos llamar lineal, el arte se vale del mito y de la metáfora. Ambos, mito y metáfora, constituyen un tipo de pensamiento alógico que se caracteriza por el empleo de la imagen y de la analogía como formas de expresión. La imagen y la analogía no son, sin embargo, formas exclusivas del pensamiento artístico, sino que se dan también en el pensamiento primitivo y en la infancia. El artista, el primitivo y el niño poseen, así, un peculiar modo

6. G. VICO, *Principios de Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las naciones* (edición de J. M. Bermudo), Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.

de pensamiento, un pensar con imágenes, o *visual thinking*, según la expresión de Herbert Read⁷, y es este peculiar modo de pensamiento, que utiliza la imagen y la analogía como formas expresivas, lo que confiere al arte una capacidad simbólica de la que se encuentra muy lejos cualquier otro tipo de manifestación humana.

Toda obra de arte es, en consecuencia, una gran metáfora, un repertorio de analogías que el artista ofrece al público para que acierte a captar, por vía de la sensibilidad, lo que, en definitiva, es la esencia de su mensaje. Pero, además, toda obra de arte consigue crear modelos, figuras míticas que el hombre, a lo largo de la historia, va a considerar para sí mismo arquetipos y proyectos. Arquetipos, en cuanto constituyen modelos de ser humano —se ha dicho en reiteradas ocasiones que los griegos ponían en los dioses lo mejor de sí mismos—⁸; proyectos, en cuanto plantean el tipo de conducta a que el hombre de cada momento histórico va a tender.

Recordemos al rebelde Prometeo, el héroe civilizador, representante del afán científico y de la libertad; el que roba el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, sus criaturas. Quizás ninguna época haya sabido valorar mejor que el Romanticismo el significado de la figura de Prometeo, hasta el punto de que llegan a ser numerosos los creadores románticos que le hacen protagonista de su arte. Pero frente a la tradición prometeica, encontramos en nuestros días un actitud crítica que revisa el contenido de ese mito, conservado a lo largo de tantas generaciones, una actitud que se ha llamado contracultural: Herbert Marcuse⁹ nos ha sabido descubrir en *Eros y civilización* el otro aspecto de Prometeo, su carácter negativo que hace de él un héroe del trabajo alienado y no creador. Después de la lectura de Marcuse nos hallamos ante un Prometeo empobrecido, que pasa a ser la proyección mítica de una sociedad represiva. El sentido de la metáfora prometeica ha cambiado, de igual modo que ha cambiado de rumbo la búsqueda que compromete al hombre de nuestra época en el esfuerzo por encontrarse y

7. H. READ, *Imagen e idea*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957, y *El significado del Arte*, Buenos Aires: Losada, 1954.

8. W. F. OTTO, *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

9. H. MARCUSE, *Eros y civilización*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965.

conocerse a sí mismo. El hombre de hoy advierte que ya no es Prometeo, el científico civilizador, el modelo de conducta, y, a través de una actitud estéticamente enriquecedora, Marcuse nos propone una nueva lectura de los mitos de Orfeo, el artista, y de Narciso, el contemplativo.

3.- LA MIRADA DESMITIFICADORA: EL CENTAURO, JASÓN, MEDEA. PENSAR Y SOÑAR

Una trayectoria semejante es la seguida por Pierre Paolo Pasolini. Su lectura de Medea, realizada desde presupuestos estéticos actuales, supone la reinterpretación del mito de los Argonautas, a pesar de la fidelidad con que se ha llevado a cabo el tratamiento del tema.

Pasolini no va a narrarnos ya, como hiciera Eurípides, la historia de Medea. Para él, tanta o más importancia que Medea va a tener Jasón en el relato, puesto que es la figura de Jasón, el héroe que acomete la conquista del dorado vellocino, el desencadenante de la tragedia, el personaje, siempre en el escenario del drama, siempre ajeno, que va a acompañar a Medea hasta el final.

Inicia, pues, Pasolini su film narrando, mediante bellas imágenes, la infancia de Jasón: cuenta la leyenda que Pelias, temiendo una venganza después de arrebatar el tronco de Jolcos a Esone, amenaza con la muerte a los descendientes de este y su esposa Polimela. Pese a todo, ella consigue ocultar el nacimiento de su hijo, Diómedes, y entregárselo al centauro Quirón para que lo críe lejos de las intrigas de Pelias. El Centauro cuida con esmero al pequeño y le impone el nuevo nombre de Jasón.

Años más tarde, cuando Jasón se ha convertido en un joven bello y despierto, el propio Pelias, inspirado por la diosa Hera, le encomienda un viaje a Cólquide, a bordo de la nave Argos, para conquistar el vellocino de oro. Será allí, en la lejana Cólquide, donde va a tener lugar su decisivo encuentro con Medea.

Jasón es, por consiguiente, uno de esos héroes míticos que son abandonados en su infancia, criados lejos de sus orígenes, y que, cumpliendo un ciclo fatal trazado por su destino, vuelven al lugar del que un día se vieron alejados. Sus primeros años transcurren, pues, bajo la influencia del centauro Quirón, médico, sabio y profeta que ha tenido a su cargo la crianza de personajes como Asclepios, Aquiles o Eneas. Quirón es, a todas luces, el viejo maestro, conocedor de arcanos, el que transmite la divina sabiduría.

Existe, no obstante, una nueva faceta a considerar respecto a la figura del centauro. El sentido de esta criatura del mito, mitad hombre, mitad caballo, se aclara si lo observamos en paralelo con algunas figuras de características semejantes que aparecen en la cultura griega. Nos referimos a criaturas de aspecto extraordinario y fabuloso, como son los sátiros y los faunos. La creatividad del genio griego se manifiesta, una vez más en toda su riqueza, concibiendo estos personajes mezcla de animal y de hombre. Sátiros, faunos o centauros son la representación unitaria del ser humano y su parte de animalidad; son, en fin, la imagen mítica de lo irracional.

En el caso de Quirón, lo que nos ofrece el mito es la idea de un ser superior. No es un simple centauro, es, además, divino. Posee la sabiduría y la capacidad de transmitirla. Tiene también el dominio de las fuerzas naturales. El mito del centauro Quirón implica la idea de un ser superior que logra esa superioridad porque ha asumido el aspecto dual de la esencia humana para trascenderla, y en ello precisamente radica su fuerza simbólica.

Entendemos que de esta manera la explicación de su origen divino —fue engendrado por Zeus bajo forma de semental— cobra sentido y no puede extrañarnos, en consecuencia, que su tarea educativa se vea coronada por el éxito de haber formado héroes como Aquiles, Jasón o Eneas, e incluso personalidades divinas como el dios-médico Asclepios. Del mismo modo que Sócrates al asumir su ignorancia fue sabio y alcanzó la dignidad de maestro, Quirón, el centauro, al aceptar la animalidad, alcanza la categoría de lo divino y la capacidad de transmitir su propia personalidad como maestro.

Hasta aquí lo que nos narra la creatividad del genio griego, pero podemos preguntarnos qué ve Pier Paolo Pasolini en este mito al acercarse a él con su mirada renovadora.

En primer lugar, advertimos un deseo de racionalización que le lleva a considerar las figuras del mito como meros seres humanos, desprovistos de toda connotación sacralizada. Ya desde los momentos iniciales del relato, Quirón aparece a los ojos de su pupilo como un mero hombre, y es el sentido de la imagen del viejo centauro el que sufre, de manera explícita en el texto, este proceso desmitificador:

En realidad, el Centauro había sido siempre una «subjetiva» de Jasón. Ahora también son los ojos de Jasón (los ojitos opacos y penetrantes de un joven de veinte años, alto como un lebre) los que miran; y, «como visto por él» el Centauro es un hombre, un simple hombre, que ha perdido sus formas fabulosas.

Es la fatal entrada en la racionalidad y el realismo implica un cariz diferente en la educación que el Centauro da al joven Jasón: comienza, por lo tanto, a racionalizar y a desconsagrar todo lo que antes había declarado ontológico y sagrado.¹⁰

Y añade Pasolini como nota recordatoria a efectos del guión «(cf. *Teorías de Eliade, etc.*)» con lo cual deja patente, sin duda, su intención de aplicar a la obra los estudios acerca del mito y de lo sagrado que tan bien conoce.

Más adelante, cuando Jasón está a punto de casarse con Glauce, la hija del rey de Corinto, en un encuentro que Pasolini califica de «mágico», el Centauro vuelve a la escena del relato:

JASÓN: ¿Cómo es que estás aquí?

Le responde la voz del Centauro, pero esta no sale de la boca del Centauro.

Voz DEL CENTAURO: ¿Querrás decir cómo es que estamos aquí?

Jasón mira mejor frente a sí y, en efecto, es justo utilizar el plural; los Centauros son dos: junto al Centauro de la infancia, mitad hombre y mitad caballo, está el Centauro de la edad adulta, un hombre normal.

JASÓN: ¿Es una visión?

Quien le responde es el centauro humano y racional, mientras que el mítico calla y mira sonriendo.

CENTAURO: Sí, lo es, eres tú el que la produce. Nosotros dos, en efecto, estamos dentro de ti.

JASÓN: Pero yo conocí un solo Centauro...

CENTAURO: No, conociste dos: uno sagrado, cuando eras niño, otro desacra-

lizado, cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada. ¡Y henos aquí, uno al lado del otro!

JASÓN: ¿Pero cuál es la función del Viejo Centauro, el que conocí cuando niño, y que tú, Centauro Nuevo, si entendí bien, sustituíste, no haciéndolo desaparecer, sino agregándote a él?

CENTAURO: Él no habla, por supuesto, porque su lógica es tan distinta de la nuestra que no se entendería... Pero puedo hablar yo por él. Es bajo su signo como tú —más allá de tus cálculos y de tu interpretación— en realidad, amas a Medea.¹¹

El texto ilustra suficientemente esta línea desmitificadora que hemos señalado. Pasolini nos muestra un Jasón niño, equivalente al sentir y pensar primitivos del hombre griego, que, al crecer y desarrollarse anímicamente, abandona los esquemas en los que se encontraba inmerso y adquiere la visión desacralizada. Este nuevo Jasón, hombre-adulto-actual, no puede oír ya al Centauro, aunque lo lleve en lo más profundo de sí mismo y sea su lenguaje el que predomine en la esfera del sentimiento.

Jasón, el Jasón que somos cada uno de nosotros, conoce, pues, esa dualidad humana, y la conoce con el nítido mecanismo de su razón que le habla por medio de conceptos y no de figuras sagradas. Pero, al mismo tiempo, Jasón aprende, el Centauro se lo enseña, que en lo más profundo de su ser, él, el Viejo Centauro, mítico e irracional, le acompañará mientras viva.

Esta dimensión, profundamente humana, que señala Pasolini, convierte la figura de Jasón en un ejemplo del hombre de nuestros días, que se debate entre lo que le dicta la razón y lo que de oscuro e ininteligible encuentra en sus profundos sentires, que busca una manera de explicar su mundo heredado de lo sacral y reacciona confusamente ante sí mismo.

Y así, frente a un Jasón fortalecido porque acepta su propia realidad, se perfila, como en un contrapunto, la figura de Medea quien, toda ella pasión, complementa con su parte femenina el todo unitario que resulta el ser humano.

Medea suponía para Eurípides la caracterización de las fuerzas mágicas e irracionales y de los poderes de la naturaleza humana en

11. *Id.*, p. 59.

su aspecto negativo. La Medea de Pasolini adquiere, lo vamos a ver, una grandeza que, implícita en Eurípides, alcanza en el film su desarrollo más completo.

Del mismo modo que Jasón y que Quirón, el Centauro, Medea sufre en su simbolismo un proceso que tiende a depurar las implicaciones mágicas que hacen del suyo un personaje extraordinario.

En primer término conviene recordar el texto de Eurípides: Medea expone al coro sus intenciones de venganza. Para ello concibe un plan. Hará entrega a Glauce de un manto y una corona como regalo de esponsales, simulando un deseo de reconciliarse con los nuevos esposos. Este regalo, envenenado mediante los conjuros de Medea, ocasionará la muerte a Glauce antes de la boda con Jasón. Nadie podrá acudir a prestarle ayuda porque el que lo haga perecerá junto al cadáver de la joven, presa del mágico vestido. Solo se atreve a ello Creonte, su padre, quien muere al intentar salvarla. Hasta aquí el proyecto de Medea. Su ejecución será consumada según lo previsto, y en un magnífico recurso estético, por boca de un mensajero, Eurípides nos narra la tragedia.

Pasolini utiliza estos mismos versos de Eurípides, repetidos textualmente, pero los concibe como un sueño de Medea. Los «sueños mágicos» de Medea son, por tanto, una manera de formular ese encuentro con la actualidad de los personajes que, como hemos advertido, caracteriza este tratamiento innovador de la versión clásica.

Medea no es, así pues, maga, ni sacerdotisa, ni posee la facultad de dominar la naturaleza por medio de poderes extraordinarios. Medea es tan solo una mujer que sueña sus deseos de venganza, y en los sueños todo es lícito, no existe la censura moral. Después, despierta ya, despliega de nuevo ante nosotros el mensaje trágico: desde su mundo de hoy, esa mujer aterrada en que se desdobra la figura de Medea — «... hay otra Medea que observa la escena: una Medea temblorosa, trémula, miserable, mendiga, que sin pudor de manifestar su ansia atroz y su inseguridad, mira cómo van las cosas» —¹² comprende que es distinto vivir y soñar.

12. *Id.*, p. 66.

Lo onírico existe, pues, junto a la vigilia en Medea como el Viejo Centauro mítico permanecía en las profundidades del adulto Jasón hasta el fin de su existencia. Ambos, Jasón y Medea, lo masculino y lo femenino del ser humano representan, él, la razón que aprende a vivir con la irracionalidad radical en el hombre, ella, el doble mundo consciente-inconsciente, el sueño y la vigilia como estados alternativos de la mente humana.

En consecuencia, lo que los sueños de Medea significan es que la capacidad creadora, considerada en un grado menor de evolución como irracionalidad o magicismo, queda ahora replegada al mundo del inconsciente y no se pierde. Podría parecer que estas visiones oníricas en que se transforma la ilusión mágica del primitivo a la luz de la visión desacralizada del hombre actual difieren del mundo mágico, pues carecen del impulso que tiende a dominar la naturaleza, del impulso que abre al hombre hacia el mundo que le rodea para dominarlo primero y conocerlo después. En efecto, entre el mundo onírico y el mundo mágico existen esas diferencias, pero lo que la figura de Medea trata de decirnos es que la influencia del inconsciente no disminuye a pesar de ello.

En definitiva, nos hallamos ante el enfrentamiento de dos mundos distintos: el de la ciencia y el del arte; dominar la realidad y conocerla, o, la alternativa creadora, radicada en el inconsciente, y que nos va a hablar no ya del entorno que rodea al ser humano, sino de lo más profundo del ser humano mismo. Lo que el mito de Medea representa en su raíz más honda es lo femenino como impulso creador; ese crear que en el hombre se lleva a cabo mediante un pensamiento en imágenes, a-lógico, del que ya hemos hablado líneas atrás. Y esa creatividad va a tener su fuerza, de manera que, por su medio, ya no se transformará la naturaleza, sino el hombre propiamente dicho.

La Medea de Pasolini nos habla también, con su voz milenaria y a la vez contemporánea, del enfrentamiento trágico del hombre con su propia culpabilidad. Pero no solo de esto, Eurípides y los trágicos en general ya lo habían hecho, sino de cómo ese acceso al

ser ético se va a lograr solo por medio de un acto de creación, por un acto en el que el hombre se hace a sí mismo y crea su propia personalidad ética. El estudio paralelo de las dos versiones del mito de Medea nos va a descubrir cuál es el proceso de este acto de autocreación que nos propone Pasolini.

Medea ha perdido a Jasón por causa de Glauce, la bella hija de Creonte, rey de Corinto, por eso la odia y desea su muerte. También odia a Creonte porque, guiado por el amor a su hija, no duda en favorecer el matrimonio de Jasón y Glauce, aunque ello suponga la ruina moral de Medea y los hijos de ambos. Ante la triste situación familiar, el rey de Corinto solo piensa en la felicidad de su hija y decide para Medea y los suyos el destierro.

Por último, Medea odia a Jasón y desea destruirlo porque, en un impulso injustificable y egoísta la ha afrentado. Pero como Jasón es, además, la persona a quien más ama, su deseo de destruirlo no se aplaca, como en las otras ocasiones, con la muerte, sino matando ese amor representado en la figura de sus hijos, eliminando así su futuro:

MEDEA: ¡Ahora tu llanto no es nada: verás en tu vejez!¹³

Un nuevo significado se añade ahora a la visión total del mito. Medea es lo femenino creador en su aspecto positivo y lo femenino destructor en la vertiente negativa. Se completa así el conjunto mujer-vida-muerte, o el sentido lunar que en un principio ya vimos poseía la figura de Medea en cuanto doncella-madre-parca.

Hay, por otra parte, una serie de culpables en este nudo de relaciones, de modo que, si bien todos los personajes giran en torno a Medea y al sentimiento destructor que alienta hacia ellos, cada uno es víctima y verdugo a la vez de los demás. Vemos, pues, que la culpabilidad, que en un principio atribuíamos exclusivamente a Medea, afecta en su raíz más honda a todos los personajes.

13. *Id.*, p. 94.