

## Partidario de la barbarie: Pasolini, *Medea*, 1969\*

Carmen Morán Rodríguez

Universidad de Valladolid

### Resumen

El artículo muestra la utilización del mito que hace Pasolini en su película *Medea* (1969), en la que contrapone el mundo arcaico, bárbaro y mágico de Medea al moderno, civilizado y racional de Jasón. La oposición no implica solo un plano temporal (pasado / presente), sino también espacial (Europa / Oriente), y sirve al escritor y cineasta para expresar su crítica a la alienación de la cultura europea en un sentido amplio, que comprende desde las relaciones humanas a la justicia y la religión. Todos estos aspectos se articulan en una película de extraordinaria densidad cuya riqueza significativa no se agota en esta propuesta de análisis

**Palabras clave:** tradición clásica en el cine, Medea, Pier Paolo Pasolini, cultura europea en el siglo XX, religiones antiguas.

### Abstract

The article shows how Pasolini uses myth in his film *Medea* (1969). He opposes Medea's world (archaic, barbarian, magical) to Jason's (modern, civilized and rational). This opposition does not just work in a temporal axe (past / present), but also in a spatial one (Europe / Orient), and expresses Pasolini's criticism to the alienation of European Culture —tangible in human relationships, justice, religion, etc. All these aspects are articulated in the film with extraordinary density whose meaning richness will not be extinguished in this analysis proposal.

**Keywords:** Classical Tradition and Cinema, Medea, Pier Paolo Pasolini, 20th Century European Culture, Religions of Antiquity.

En 1961, Pier Paolo Pasolini, bien conocido ya como poeta, narrador, ensayista y polemista, inicia su carrera como director de cine, con *Accatone*. Desde el principio, el italiano es consciente de que el cine, como cualquier otro medio de comunicación occidental —pero quizá de modo más agudo— está sujeto al riesgo de la mercantilización, la conversión en producto para la masa y la traición a la intención original. A fin de evitarlo, Pasolini optará por un lenguaje cinematográfico complejo en películas que él califica como “más aristocráticas y difíciles, difícilmente utilizables en última instancia” (cit. en Cuevas, 1990: 35). Son films con pocas concesiones al esparcimiento de un espectador pasivo, despojados del refugio del humor, que para el cineasta italiano es “un reflejo de defensa típicamente burgués, un modo de ser burgués” (Duflot, 1971: 55). Incluso el diálogo puede

---

\* Cita recomendada: Morán Rodríguez, C. (2014). “Partidario de la barbarie: Pasolini, *Medea*, 1969” [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7. Universitat de València [fecha] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

adelgazarse hasta prácticamente desaparecer, como ocurre en *Medea* —lo que no deja de ser paradójico, cuando su antecedente literario por excelencia era teatral. En la entrevista concedida a Jean Duflot, el propio Pasolini explica así su viraje:

Yo me esfuerzo en crear un lenguaje que ponga en crisis las relaciones del hombre medio, del espectador medio con el lenguaje de los *mass media*, por ejemplo [...] si actualmente parezco buscar un lenguaje hermético y preciosista, aparentemente ‘aristocrático’, es porque considero la tiranía de los *mass-media* como una forma de dictadura a la que me niego a hacer la menor concesión. (Duflot, 1971: 67-69).

El pánico ante el horrendo futuro tecnológico que aguarda a la Europa del neocapitalismo, y la supeditación de su cultura, sus literaturas y lenguajes a ese capitalismo que asume y fagocita incluso la crítica a sí mismo (por ejemplo, el marxismo) exigen una vía de escape insólita. Pasolini la buscará en el pensamiento antiguo, mítico (y oriental), que aparece en todas sus películas de los sesenta, y especialmente en *Edipo re* y *Medea* (Mariniello, 1999: 278). No se trata solo de tomar de la siempre socorrida mitología unos argumentos consagrados por la tradición, sino de rescatar el sentido explicativo primigenio del mito.

En 1969 Pasolini estrena *Medea*: una vieja historia de la mitología griega, que contaba ya con numerosas versiones, le sirve para poner en escena el conflicto entre el mundo del logos, la razón y la moderna legislación, proyectado hacia el futuro, y la esfera del pensamiento arcaico, asociado al *mythos*, las leyes antiguas, el rito y la vida natural. Este conflicto sobre el que se sostiene la película pasoliniana pone en juego, como veremos, no solo una oposición temporal (presente / pasado), sino también una oposición espacial (Europa / Tercer Mundo), y le sirve como cauce de sus preocupaciones recurrentes.

En origen, el viejo *folktale* de la búsqueda del vellocino en tierras lejanas, prueba impuesta al héroe Jasón para el reconocimiento de sus méritos, podría ser bien la expresión mítica de la implantación en Grecia de la ganadería o del cultivo del trigo (dorado, como la piel del vellocino), bien un recuerdo de expediciones a tierras lejanas en pos del preciado ámbar, bien la alusión a la costumbre georgiana de cerner agua con pieles de carnero, en busca de oro. Medea habría sido una antigua diosa telúrica pre-indoeuropea ligada a los ciclos vegetales, el sol y la luna, y a la que el panteón de los indoeuropeos, patriarcal, relegaría a un papel menor (Moreau, 2002). Pero nuestro conocimiento del mito está inevitablemente tamizado por la literatura (ese *bouquet* de flores que oculta las raíces, en la célebre expresión de Jane Harrison). Apolonio de Rodas recrea en *Las argonáuticas* las aventuras de los tripulantes de la nave Argos en busca del vellocino y los amores de Medea y Jasón, mientras que Eurípides construirá su tragedia basándose en el último episodio de la historia, los cruentos sucesos de Corinto, y Séneca procederá adaptando la obra

eurípideana<sup>1</sup>. Desde el Renacimiento se recupera la historia de Medea, como tantas otras, para la literatura, pero predominará la recreación de la primera parte (aventuras de los argonautas, robo del vellocino, amores entre Jasón y Medea), propicia, por ejemplo, para los argumentos amorosos del teatro barroco (Martínez Cabezón, 2012). Será a partir de la segunda mitad del XIX cuando el tema cobre extraordinaria vitalidad —célebre será, por ejemplo, la encarnación del mito que llevó a cabo en 1898 Sarah Bernhardt, conocida sobre todo por el hermoso cartel de Alfons Mucha. Al contrario de lo que había sucedido anteriormente, ahora se dejará de lado la peripecia de los argonautas y el idilio entre Jasón y Medea, y se focalizará el drama del abandono de la amante, su despecho y su venganza, en consonancia con la proliferación de imágenes amenazadoras de la mujer (*femmes fatale*, Evas, Liliths, vampiras...) que jalonan el Fin de Siglo, y que en buena parte eran fantasmas de los temores masculinos ante los incipientes movimientos de liberación femenina. En un momento en que comienza a divulgarse en la prensa el problema de la natalidad no deseada y el aborto, el mito, haciendo honor a su ductilidad para expresar diversos temas en diferentes contextos, ofrece la historia y la figura de Medea como motivo idóneo que permitía escenificar de manera cruda y acerada el “asesinato de niños” llevado a cabo por una madre monstruosa, capaz de atentar contra lo único que redimiría a la mujer de su naturaleza imperfecta: la maternidad. Desde el siglo xx y hasta la actualidad, la figura de Medea ha seguido gozando de extraordinaria vitalidad, y puede encarnar la alienación de la mujer atada a la maternidad, o bien el conflicto de la extranjera acorralada en una tierra extraña.

A Pasolini, el mito tomado del acervo europeo de mayor prestigio, la tradición grecolatina, le servirá precisamente para denunciar la *trampa de modernidad* en la que ha caído Europa, poniendo en escena la tensión entre el modo de vida civilizado, pero deshumanizado y cruel, que impera en el viejo continente, y un modo de vida primitivo, bárbaro y violento, pero auténtico, que persiste tan solo en Oriente y las zonas europeas periféricas. Su película no es una mera adaptación de la tragedia de Eurípides, aunque tome de ella algunos elementos (el coro, el sueño de Medea o el diálogo entre esta y Creonte, por ejemplo). Dalbosco afirma que “la obra de Eurípides es simplemente un hipotexto [...]” en Pasolini (2010: 23). En términos semejantes se pronuncian Ieranò (2000: 181-182) y González

---

<sup>1</sup> Para el devenir literario de Medea en la Antigüedad, véanse Gentili y Perusino (2000) y Graf (1997); para las reinterpretaciones literarias posteriores, continúa resultando imprescindible el estudio de Mimoso-Ruiz, *Medée antique et moderne*, al que se han añadido en las últimas décadas numerosos estudios colectivos de gran alcance, como los coordinados por Aurora López y Andrés Pociña.

(1997: 92)<sup>2</sup>. Massimo Fusillo, por su parte, matiza: “Il testo di Euripide gioca un ruolo ambivalente, ma, un ultima analisi, più legato al versante realistico [...] o ritualizza il testo euripideo per renderlo più arcaico [...] oppure modernizza con delle aggiunte psicologiche, come nella parte realistica” (2007: 156). El escritor y cineasta italiano encuentra en la historia de la nieta del sol seducida y abandonada por el aventurero griego el cauce para expresar sus preocupaciones íntimas, en el plano moral, estético y biográfico. Él mismo declaró que su película era más deudora de la lectura de libros de antropología e historia de las religiones que del trágico griego: “En cuanto a la obra de Eurípides, me he limitado simplemente a unas cuantas citas. Curiosamente, esta obra está basada en un fundamento ‘teórico’ de la historia de las religiones: M. Eliade, Frazer, Levi-Bruhl, obras de etnología y antropología modernas” (Dufлот, 1971: 130; véase también Dalbosco, 2010: 25). El tema fundamental de la película es, en palabras de Dalbosco, “el antagonismo irreconciliable entre la visión mítica y sagrada de la realidad de las civilizaciones antiguas, y la visión racionalista y pragmática de las civilizaciones modernas” (Dalbosco, 2010: 21).<sup>3</sup>

Este significado principal admite otros de carácter secundario, pero que demuestran esa capacidad del mito y de la tradición para canalizar simultáneamente mensajes diferentes, e incluso contradictorios. Así, Pasolini asume otras versiones del personaje, sobre todo, las decimonónicas. Para ello fue fundamental la elección de Maria Callas como protagonista. Pasolini hubo de vencer la inicial reticencia de la diva a participar en la película<sup>4</sup>, pero el resultado satisfizo enormemente al director, que afirmó de ella: “es una actriz nata, de una inteligencia espontánea y con una presencia absolutamente excepcional” (Dufлот, 1971: 144). El protagonismo de Callas aportaba a la Medea pasoliniana algo más que un rostro idóneo para transmitir el hieratismo y la gravedad del mundo antiguo, mítico, en su trágico enfrentamiento al tiempo contemporáneo, desacralizado. Gran parte de la fuerza de la película reside en la identificación de la intérprete y el personaje, identificación en que se combinaban lo profesional y lo personal: desde 1953, fecha en que Callas dio voz por primera vez la *Medea* de Luigi Cherubini, la princesa de la Cólquide pasó a ser uno de sus personajes emblemáticos, pues la interpretó en repetidas ocasiones, convirtiendo una ópera del s. XVIII y éxito discreto en un título habitual de los repertorios (véanse Ozaeta Gálvez,

---

<sup>2</sup> Sin embargo, una versión original de *Medea*, conservada en un texto mecanografiado revela que la intención original de Pasolini habría sido mantener intacto el texto del trágico griego (González, 1997: 93).

<sup>3</sup> Véase también Ieranò, 2000: 178, donde se apunta la similitud de planteamiento con la Medea de *Asie*, drama escrito en 1931 por Henri-René Lenormand.

<sup>4</sup> Al parecer, Visconti, que había dirigido los montajes de *La Traviatta*, *Anna Bolena*, *Ifigenia en Táuride* y *La sonnambula* en La Scala milanesa, aconsejaba a la diva no participar en el proyecto de Pasolini. Este, en una misiva dirigida a Visconti y publicada en la revista *Tempo*, reseña *La caída de los dioses* y hace referencia a este episodio de rivalidad (Pasolini, 1981: 227-228).

1998 y Morán Rodríguez y Pérez Benito, 2006: 200). La implicación personal de Callas en el proyecto queda de manifiesto si consideramos, por ejemplo, el severo régimen al que se sometió para perder peso (más de treinta kilos) a fin de dar una mayor verosimilitud a la caracterización física de la princesa de la Cólquide, que ella imaginaba delgada y angulosa.

La identificación de Callas con la *donna abbandonata* que llevada por el despecho y la furia decide vengarse del esposo infiel dando muerte a los hijos de ambos se veía reforzada, además, por la interpretación estelar de otra ópera de tema similar y gran éxito, *Norma* —en cierto modo, una Medea celta domesticada para el público conservador de los teatros burgueses del siglo XIX, pues la protagonista prefiere inmolarse y salvar a sus hijos, a su antiguo amante y a la nueva amada de este (Morán Rodríguez y Pérez Benito, 2006: 204-213). Incluso la vida amorosa de Callas reforzaba su vínculo con la princesa abandonada por Jasón, pues la prensa del corazón —nuevo coro trágico— había difundido su historia de amor con el naviero Onassis, concluida en 1968, cuando este abandonó a la cantante para casarse con una joven y hermosa *princesa* viuda: Jacqueline Kennedy. En definitiva, convirtiendo a Maria Callas en Medea, Pasolini integraba en su película la Medea de Cherubini, la Norma de Bellini y la percepción popular del desengaño de Callas —tan similar en algunos aspectos al de la princesa maga de la Cólquide.

Respecto a la idea principal de la película (el conflicto entre la visión mítica propia del mundo preindustrial, agrícola, y la visión racional de las sociedades industriales), Pasolini se expresa largamente acerca de ella en la entrevista mantenida con Duflot, donde no oculta su simpatía visceral por el mundo pretérito que encarna Medea y su desprecio por el pragmatismo racional de Jasón:

P.— Medea es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (*la mens momentanea*) que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de ese tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente hacia el éxito.

J.D.— ¿Una especie de funcionario de la aventura?

P.— Algo así. (Duflot, 1971: 130)

Esta cuestión entronca directamente con el pensamiento social de Pasolini, para quien la homologación cultural —nuevo logos— impuesta por el neocapitalismo y el consumismo traiciona al pueblo, desarraigándolo de sus valores prehistóricos y manteniéndolo, además, fuera del acceso a ese logos, reducido a un Tercer Mundo que se puede encontrar en Oriente (esa invención occidental), pero también en la misma Italia, en los barrios subproletarios de Roma o las poblaciones del sur (Giménez Merino, 2002).

No les falta razón, en este sentido, a quienes han considerado que esta postura del italiano es, fundamentalmente, estética, lo que para buena parte de los marxistas de los años 50 y 60 significaba *decadente* —a él, por su parte, le parecía que el marxismo aplicaba dogmáticamente la racionalidad, asfixiando las formas de ser primigenias de los pueblos (Mariniello, 1999: 116). Pasolini es presa de la nostalgia por una “Edad de oro” bárbara, natural y auténtica, frente al adocenamiento pequeñoburgués (Cuevas, 1990: 46): El propio escritor afirma que “[...] la barbarie primitiva tiene algo de puro, de bueno; la ferocidad solo aparece en los casos excepcionales. En cualquier caso, cuan más primitiva es, menos ‘interesada’, calculada, regresiva, terrorista resulta...” (Duflot, 1971: 109). Es cierto que en el plano de la ética, la tesis pasoliniana implica una contradicción de base, pues supone una postura contraria a un progreso que, en principio, debería ser positivo, y por otra parte, porque él mismo, como escritor, intelectual, cineasta, se vale de unos medios de expresión propios del mundo del logos, e impensables en el del mito (valiéndose, además, del mito como tema o motivo y, en ese sentido, utilizándolo). El propio Pasolini era muy consciente de esta contradicción; él mismo pone el dedo en la llaga una y otra vez.

P.— Confieso que la palabra *barbarie* es la palabra que más me gusta del mundo.

J.D.— ¿Y por qué ese gusto arcaico por la barbarie?

P.— Sencillamente, está en la lógica de mi ética, porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro. Comprendo que esto pueda parecer irracional e incluso decadente. Me doy cuenta de ello en el momento en que hablo, pero sigo igual. [...] (Duflot, 1971: 107).

En algunos casos, opta por una justificación sorprendente (y que, desde luego, al Partido Comunista italiano le debía hacer pensar que fue buena idea desembarazarse de Pasolini<sup>5</sup>):

Es mejor y más justo un mundo represivo que un mundo tolerante; porque en la represión se viven las grandes tragedias, nacen la santidad y el heroísmo. En la tolerancia se definen las diversidades, se analizan y aíslan las anomalías, se crean los guetos. Yo preferiría ser condenado injustamente que ser tolerado (cit. en Cuevas, 1990: 40).

Precisamente, en la película no falta una reflexión sobre la ley en el moderno mundo occidental. El abandono de Jasón es entendido como una solución civilizada y moderna (un divorcio), mientras que para la mentalidad arcaica de la heroína solo caben la venganza y el sacrificio. En el segundo caso, hay crueldad; en el primero, hipocresía. Si enlazamos esta lectura con la reflexión antes citada acerca de la represión y la tolerancia, podemos entrever

---

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini se afilió al PCI en 1947. Dos años más tarde es acusado de corrupción de menores y actos obscenos en un lugar público. La acusación le valió ser expulsado del PCI, pese a que en 1952 se le absolvería por falta de pruebas.

que Pasolini estaba cuestionando los fundamentos ilustrados de la moderna justicia europea y denunciando que su pretendido carácter humanitario no era otra cosa que el disfraz cínico y refinado de la represión (faltaban seis años para que Foucault publicase *Surveiller et punir*).

La película se estrenó en 1969. Un año antes, los cimientos tan racionales y sólidos de la Europa que había dejado atrás la posguerra y conocía la bonanza económica, se habían tambaleado en las calles de París y de otras capitales —europeas, primero, y del resto del mundo poco después. El movimiento estudiantil de Mayo del 68, al menos en sus inicios, no estaba muy lejos del pensamiento pasoliniano, aunque las raíces de este se encontrasen más bien en el decadentismo modernista. Sobre todo, ambos compartían el rechazo a la sociedad postindustrial, capitalista, y a toda forma de organización programática nacida en su seno, como producto suyo; incluido el Partido Comunista, que en parte se apropió de la revuelta, pero cuyo carácter orgánico, sistemático —su misma entidad como partido— era inaceptable para unos jóvenes cuyo malestar no era solo político, sino también sentimental y estético (Sánchez-Prieto, 2001: 121 y 129), toda una “Utopía del Amor y la Palabra frente a la Civilización instrumental” (una expresión de Sánchez-Prieto que a buen seguro hubiese gustado a Pasolini). Aquellos hijos del *baby boom*, instalados en una Europa próspera, se sentían asqueados ante el conformismo y la hipocresía de la sociedad de consumo, y su insurrección es, antes que una protesta política de ideología nítida, una “explosión del verbo y de la utopía” (Sánchez Prieto, 2001: 109). Algunos de los lemas coreados no tenían más sentido que el atentar contra toda lógica y razón: así la terca y provocadora afirmación de que bajo los adoquines se encontraba la playa, la invitación a soñar despiertos, o a ser realistas y pedir lo imposible (Sánchez-Prieto, 2001: 114). En estricto cumplimiento de las sospechas de Pasolini acerca de la capacidad del mundo moderno para engullir hasta la crítica contra él, aquellos lemas no tardarían en convertirse en eslóganes. Pero el movimiento respondía y daba cuenta de un clima de desconfianza hacia la razón práctica, el utilitarismo y el progreso que habían cristalizado en el sistema capitalista. Y ese es el mismo contexto en el que Pasolini crea su *Medea*, y en el que esta cobra pleno sentido.

La película escenifica el horror al sistema industrializado, masificado y estandarizado (que en la obra aparece representado por Jasón<sup>6</sup>), y la nostalgia de un mundo bárbaro, cruel sin

---

<sup>6</sup> La representación de Jasón como “funcionario de la aventura” no es innovación pasoliniana. Se halla también en *Lunga notte di Medea*, de Corrado Alvaro (tragedia estrenada en 1950), tal y como ha notado Giorgio Ieranò, quien encuentra las raíces de esta caracterización en la versión de Eurípides: “Certo, va ricordato che quest’immagine sbiadita e «borghese» di Giasone ha la sua matrice remota nello stesso archetipo euripideo. Già Euripide, infatti, come è stato più volte notato, sembra invertire i segni e la polarità del mito,

duda, pero más inocente y espontáneo (encarnado en Medea). En su magistral trabajo sobre el cine del italiano, Fernando González analiza pormenorizadamente diversos aspectos del guion y la técnica cinematográfica de la película, y demuestra cómo esta oposición que articula la película (civilización / barbarie) se expresa mediante usos estilísticos como la focalización, el color, o la composición de las figuras en el encuadre, entre otros. Cada uno de estos elementos busca acentuar las diferencias entre el mundo de Medea y el de Jasón (González, 1997: 157 y ss., 164).

El contraste más llamativo se logra mediante las localizaciones. Para representar la Cólquide del mito, Pasolini eligió varios enclaves orientales, concretamente turcos (la capital de la Cólquide es Goreme). Corinto, en tanto simboliza a Grecia (es decir, la cuna de la razón occidental), aparece representado por las murallas de Alepo y la Piazza dei Miracoli de Pisa, cuyas formas geométricas y ordenadas son expresión arquitectónica del logos europeo encarnado por Jasón, y contrastan con las formas primitivas de los paisajes de Anatolia (González, 1997: 125 y ss.). Esta oposición espacial queda reforzada por la distribución de las figuras en el encuadre: mientras que en las partes desarrolladas en la Cólquide se rehúye la simetría y se busca la apariencia de desorden o caos, en las escenas de Yolco y Corinto se buscan las composiciones regulares y simétricas (González, 1997: 159). Además, en todo momento se busca producir el extrañamiento del espectador mediante el uso de la cámara, pero algunos usos subrayan de nuevo la diferencia entre el mundo del mito (la Cólquide) y el del logos (Corinto): picados y contrapicados son comunes al modo de mirar ambos espacios, pero en el primero predomina el uso de gran angular en planos cortos (que deforma los rostros por excesivo acercamiento) y el movimiento de la “cámara en mano”; en el segundo, por el contrario, no busca el enfoque deformador de los primeros planos, y se vale del *travelling* con movimientos más pausados, menos violentos (González, 1997: 160-161). Además, buena parte de los planos de Callas son perfiles —raros en otras películas de Pasolini, pero idóneos para resaltar la condición de ídolo antiguo de Medea (asemejándola a las pinturas cretenses y egipcias).

En *Medea*, como en *Edipo Rey*, Pasolini utiliza una película Kodak Eastmancolor pero abandona el revelado en Technicolor que había empleado en aquella, y emplea, en su lugar, el revelado propio de Eastmancolor, que reproduce mejor las gradaciones de luz (González, 1997: 157-158). De esta manera, se propician frecuentes efectos de claroscuro —que recuerdan a la pintura de Caravaggio, tan querida a Pasolini (González, 1997: 158)—

---

atribuyendo a Medea caratteristiche «eroiche» e sottraendo invece a Giasone l'aura leggendaria dell'Argonauta. Già in Euripide, insomma, Giasone è per molti versi, «moderno».” (Iranò, 2000: 179).



y que permiten plasmar también de ese modo el conflicto entre el mundo arcaico ligado a las fuerzas atávicas (el sol, la oscuridad y sus violentos contrastes) y el mundo de la razón, iluminado de manera mucho más uniforme.

El vestuario y la caracterización de los actores son otro de los medios de Pasolini para plasmar tanto su rechazo al cine convencional, comercial, como la oposición entre el mundo arcaico y la civilización. Piero Tosi, el diseñador encargado del vestuario del film, cuenta que el director se negaba a convertir en “personajes” a los actores, incluso a maquillarlos, y que desestimaba por “inaceptables” los “tejidos comerciales normales” (cit. en González, 1997: 127-128). Los ropajes de Jasón en la corte de Corinto recuerdan, inevitablemente, a la célebre túnica “Delphos” creada por Fortuny, pura geometría regular hecha vestido, y sus colores, el blanco y el azul, se asocian en el imaginario popular a la Grecia clásica. Los tejidos son, además, ligeros y suaves. También lo son los de las hijas de Pelias, en *Yolco*, aunque en este caso los colores predominantes son el blanco y el anaranjado. Sin embargo, al mundo arcaico representado por la Cólquide y Medea le corresponde un vestuario de colores oscuros y ropajes pesados (González, 1997: 129), con grandes ornamentos (coronas y collares), que convierten a los intérpretes en ídolos hieráticos de una civilización antigua.

En *Medea*, se pone en escena cómo incluso la religión acusa el paso del mito al logos que se ha consumado definitivamente en la Europa postindustrial. De la religión arcaica, anclada en la vida natural y la supervivencia (el ciclo de la semilla), se pasa a una religión burocratizada, ahormada sin conflictos al mundo moderno, compatible con una vida laica siempre y cuando se guarden debidamente ciertas apariencias. En parte como respuesta a este fenómeno, en la década de los sesenta se incrementa el interés por las creencias orientales o arcaicas, alternativas a los usos religiosos más extendidos en Occidente. En este contexto surgirán desde valiosos estudios hasta formas simplificadas o banalizadas de religiosidad —lo que se ha dado en llamar religiosidad *new age*. En cualquier caso, el trasfondo es siempre la desconfianza hacia las religiones mayoritarias, instaladas en el sistema contemporáneo, sometidas al juego político y a los intereses económicos. También como fruto de este fenómeno, Pasolini se plantea en *Medea* una reflexión sobre el cristianismo primitivo —más auténtico, en opinión del cineasta, aunque de nuevo pudiese acusársele de incurrir en contradicción:

[Mírcea Eliade] dice exactamente lo mismo: que la característica de las civilizaciones sagradas, por tanto, es no encontrar la naturaleza ‘natural’. Me parece que en eso no he hecho más que redescubrir una cosa ya conocida. [...] Por otra parte, me doy cuenta de que esa nostalgia que tengo por lo sagrado

idealizado y que acaso nunca ha existido —debido a que lo sagrado siempre ha sido objeto de una institucionalización al principio, por ejemplo, a través de los chamanes, luego de los sacerdotes— que esta nostalgia tiene algo de equivocado, de irracional, de tradicionalista. (Duflot, 1971: 100).

Y aún abunda en la contradicción, vinculando su inclinación por lo primitivo con sus orígenes campesinos por vía materna:

[...] en la medida en que este sentido de la tierra corresponde a un enraizamiento agrario debido a mis orígenes sociales. A mi extracción campesina, apruebe enteramente esta atracción que se manifiesta; pero tan pronto como se ideologiza, tengo conciencia de expresar algo tradicionalista y reaccionario. Puede que la elección verdadera se sitúe a nivel de la sensibilidad, quizás sería preciso que confesara que en cierta manera no alcanzo a soportar la realidad verdadera. Sencillamente, soy alérgico a la civilización tecnológica, a nuestro mundo demasiado racional (*ligeramente avergonzado de ese tópico*). ¿Y qué me queda, sino la posibilidad de expresar el reflejo del pasado? (Como obligado a la sinceridad) (Duflot, 1971: 101-102).

Pasolini había rodado en 1963 *El evangelio según Mateo*, tras la que muchos sectores de la Iglesia habían tratado de “ganarle”, insistiendo en el sentido religioso, cristiano, de su obra, algo que él reiteradamente negaría, asegurando no ser católico, ni tan siquiera religioso en un sentido convencional (su religión sería la muy personal e imprecisa de las hierofanías).

La película subraya los paralelismos entre el culto del pueblo de Medea y el cristianismo, sin evitar aquellos que podrían resultar polémicos. El pueblo de la Cólquide, bárbaro y salvaje, rinde culto a un carnero, algo muy parecido al cordero, *Agnus dei*, como en varias ocasiones la película parece poner de manifiesto. El sacrificio humano de la primera parte de la película es efectuado en un caballete semejante a una cruz por un sacerdote y sus ayudantes, con la asistencia de todo el pueblo arrodillado; una vez consumado el sacrificio y el despedazamiento, el cuerpo y la sangre del joven inmolado se reparte entre los asistentes, que ahora se levantan y acuden en torno al sacerdote, aguardando enfervorizados esta (creo que la palabra es la idónea) *comunión*. Repetidamente aparecen grupos de mujeres con la cabeza cubierta por el manto, participando en el culto, como monjas o mujeres que van a misa con el velo (cuando mojan las puntas de sus dedos en la sangre, parecen tomar agua de la pila del agua bendita). Medea aparece *nimbada* por las hornacinas de los templos de Goreme, como una Madonna de Fra Angelico o Andrea Mantegna (es conocida la admiración de Pasolini por los pintores del Trecento y el Quattrocento italiano). Y Glauce, con sus vestidos regalados por Medea, recuerda una Virgen devocional del barroco español o italiano. El robo del vellocino es descubierto por un grupo de mujeres que acuden al templo a presentar ofrendas; al descubrir el soporte vacío salen corriendo, escandalizadas

por el sacrilegio, a contar lo ocurrido al rey. La escena recuerda inevitablemente al pasaje evangélico en el que María Magdalena y otras mujeres descubren vacío el sepulcro de Cristo.

Uno de los pasajes que mayor atención recibe en la película, y que es completamente ajeno a la versión de Eurípides y a toda la tradición de Jasón y Medea es el ya mencionado sacrificio humano. Pasolini “inventa” esta larga escena para recrearse en los cultos primitivos del reino de Eetes, en el que Medea desempeña un papel de sacerdotisa. En realidad, como han señalado Fusillo (2007: 157) y Ieranò (2000: 182), esta escena es la transcripción cinematográfica de la descripción de los sacrificios humanos asociados a los antiguos cultos agrícolas realizada por Eliade (2009: 489 y ss.) Como ya he dicho, asistimos a la muerte ritual de un joven coronado con espigas<sup>7</sup> (no en vano se trata de un rito agrario), atado a un caballete que recuerda a la cruz cristiana<sup>8</sup>. Al comienzo de la ceremonia el muchacho sonríe; parece hacerle profundamente feliz ser elegido como protagonista del ritual que garantiza la perpetuación del ciclo vegetal y, por tanto, de su comunidad, aunque ello le cueste la vida. Es imposible no pensar, al verlo, en las creencias sobre el desmembramiento de Dionisos y, según algunas tradiciones, Zeus; en el mito de Ceres, privando de fruto a la tierra hasta el regreso de la muchacha, Koré, Perséfone; en el cristianismo, comulgando con pan y vino..., sobre las que habían escrito Frazer, Eliade, Levy-Bruhl<sup>9</sup>... y a los que, por cierto, ligaba Gilbert Murray el origen de la tragedia (las máscaras que aparecen en los minutos 21:02 a 21:12 de la película representarían una versión primitiva de las máscaras griegas, lo que confirma que Pasolini tiene en mente las teorías sobre el origen de la tragedia como cantos de machos cabríos, que para él podía ligarla de modo especialmente íntimo al culto del vellocino recreado en su película). Además, el muchacho es ungido con lo que parece sangre, lo que quizá también vincularía la ceremonia al ciclo vital animal —la Cólquide que retrata Pasolini es una sociedad agrícola

---

<sup>7</sup> La escena prefigura el infanticidio de Medea, motivo central de la tragedia de Eurípides y de la mayor parte de sus versiones posteriores. Los niños, como el muchacho sacrificado en esta escena, portan también coronas, pero estas no son de cereal como en los primitivos ceremoniales agrarios, sino de flores. Sin embargo, atendiendo a la interpretación de Ieranò, ya no es la Medea antigua la que lleva a cabo este ritual, sino, una Medea moderna, la Medea que ha realizado el tránsito de la Cólquide a Corinto, del mito al logos, del Viejo al Nuevo Centauro (Ieranò, 2000: 187).

<sup>8</sup> Existe una fotografía tomada durante el rodaje de *Medea*, en la que Pasolini aparece posando en este caballete: parece explicar algún pormenor de cómo debe realizarse la escena. Si consideramos que Pasolini llega a asumir un papel de víctima propiciatoria, de *pharmakós* de la sociedad de su tiempo, que más adelante expondré, la fotografía se carga de connotaciones sobrecogedoras. La fotografía se ha publicado, entre otros lugares, en González (1997: 46).

<sup>9</sup> Ieranò (2000) apunta con acierto que Pasolini, en la convicción de que el mito nunca desaparece por completo sino que queda integrado, latente, en el logos, contesta a Lévy-Bruhl mediante el motivo de los dos Centauros. La importancia concedida al plano onírico, en la escena del sueño de Medea —innovación pasoliniana— puede haber sido inspirada por la lectura del antropólogo francés.

pero también ganadera; su *tótem* sería el carnero cuya piel veneran y cuya cabeza o cornamenta se repite en los tocados rituales y los medallones de la clase noble y sacerdotal (Apsirto, sumo sacerdote). Otros símbolos que aparecen en la indumentaria e *instrumentalia* de la ceremonia parecen representar de manera bastante evidente al sol, al que el clan se liga míticamente —Medea pertenece a la dinastía de Eetes, que desciende de Helios. La última parte de la escena remeda, como ya he señalado, la comunión cristiana, aunque más bien Pasolini está apuntando a los orígenes rituales de una religión ya adaptada a la sociedad civilizada, industrial, como el cristianismo, que ha civilizado —y para Pasolini esto solo puede tener un sentido profundamente negativo— su primitivo vínculo con la tierra, el grano y la sangre, y ha metamorfoseado el sacrificio original de los cultos primitivos con la metáfora eucarística.

El sacrificio humano de un miembro de la comunidad con cuya muerte se pretende beneficiar a esta, garantizar su perpetuación, o paliar un mal, es un hecho religioso común a muchas culturas primitivas, y ampliamente atestiguado por Frazer en *La rama dorada*. A veces, como en el cristianismo, el culto ha evolucionado hasta convertir la muerte originaria de la víctima en una muerte metafórica. En algunos casos, la víctima se convertía en depositaria simbólica de los males padecidos por la tribu (una peste, una hambruna): es lo que se llama un *pharmakós*, o lo que viene a ser lo mismo, un chivo expiatorio —la expresión es, por cierto, especialmente feliz ahora que hablamos de un vellocino. En el caso que retrata la película más bien parece haberse elegido a un joven en la flor de la vida como ofrenda a la tierra, para que esta, feliz con la ofrenda, continúe el ciclo natural, y la semilla renazca tras ser enterrada.

El tema del individuo que ha de sucumbir para que el grupo prosiga su vida felizmente lo encontramos en otras obras, como en *Ragazzi di vita*, en un pasaje donde el grupo de muchachos golpea y tortura al más débil de ellos, Piattoletta: los chicos juegan a ser “indios”, atan a Piattoletta a un poste, preparan a sus pies una hoguera y le prenden fuego, mientras danzan alrededor de él emitiendo gritos, en un remedo de sacrificio ritual (Pasolini, 1990: 247-250). Ahora bien, el planteamiento de Pasolini ante los procesos sacrificiales de una víctima propiciatoria es ambiguo o, mejor dicho, contradictorio, y a él mismo no se le escapaba. Como siempre, el escritor y director reconoce y aun subraya la contradicción entre su atracción por un primitivismo violento (cuyo ingrediente fundamental quizá sea, como muchos han visto, un fuerte trasfondo de esteticismo) y su constante oposición a la violencia cotidiana del mundo real. La contradicción se mitiga si consideramos que, para Pasolini, la violencia ejercida en unas circunstancias particulares

por los individuos (Medea, los *ragazzi di vita*, ¿quizá Pino Pelosi?) es un mal natural, en cierto modo inocente, mientras que la violencia ejercida desde el poder es sistemática, perversa y mucho más cruel. El poder y su peligrosa sombra, la tiranía, sobre los que se expresó en incontables ocasiones, crean también *pharmakós*, chivos expiatorios que castigan “simbólicamente” a la masa (ya no *pueblo*) y mantienen, sí, el orden, pero no porque perpetúen el ciclo de la vida de un mundo agrícola de pensamiento mítico, sino porque ejercen el control mediante el miedo.

Son incontables las ocasiones en las que Pasolini denunció los abusos del poder; una de ellas es particularmente cercana al rodaje de *Medea*: el 13 de agosto de 1968 Alexandros Panagoulis, poeta y activista griego, intentó asesinar al dictador Georgios Papadopoulos, y fue detenido, brutalmente torturado y condenado a muerte. Numerosos intelectuales denunciaron lo ocurrido, entre ellos Pier Paoli Pasolini, quien en su poema “Panagulis” clamará “Questa volta no. Non deve succedere / [...] / Non vogliamo fare alcun uso della morte di Panagulis. / Vogliamo che Panagulis non muoia [...]”<sup>10</sup>. Más adelante escribiría el prólogo al libro de Panagulis *Vi scrivo da un carcere in Grecia*. Pero no es Panagulis, desde luego, el único *pharmakós* de su tiempo, ni el más cercano a Pasolini. Él mismo desempeñó el papel de víctima propiciatoria, sin que sea sencillo determinar qué propiciaba el sacrificio al que se le sometió, si la redención o la perpetuación del orden impuesto.

En las palabras preliminares del libro de Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, el escritor y cineasta se reviste la máscara de *pharmakós*, al rechazar el género de la entrevista, entre otras razones, por lo que tiene de exposición pública de las faltas y, en cierto modo, de despedazamiento ritual del personaje público entrevistado por la muchedumbre, en la que el entrevistador opera casi como sacerdote/matarife (Duflot, 1971: 8-9). Pasolini fue, en la Italia y la Europa de su tiempo, un *pharmakós*: un chivo expiatorio. Y no solo por su muerte, si admitimos, como tantas veces se ha afirmado, que esta fue obra de varios individuos, y no solo de Giuseppe (Pino) Pelosi, y que el móvil fue político, no una sórdida pelea de trasfondo sexual. En la Italia del fascismo, Pasolini era carne de cañón por antifascista. En la democracia corrupta de los años de plomo, por denunciar la degeneración y el terrorismo de todos los bandos (los *opposti estremisti*). Para el Partido Comunista, que en esto se alineaba con la derecha burguesa, merecía ser anatemizado y expulsado por homosexual. A lo largo de su vida, fue encausado en más de una treintena de procesos. Y más aún: él mismo mostró siempre aguda conciencia de desempeñar ese papel

---

<sup>10</sup> El poema se publicó por primera vez en *Il Tempo* (30/11/1968). Posteriormente se incluyó, con algunas variantes, en *Trasumanar e organizzar* (1971).

de víctima sacrificial, como puede verse en declaraciones hechas ante Dufloy, y en otras muchas:

Me han detenido, procesado, perseguido, linchado durante casi dos décadas. Todo eso un joven no puede saberlo... Puede que yo haya tenido la suficiente dignidad como para esconder la angustia de uno que durante años y años esperaba cada día la llegada de una citación del tribunal, y mirar a los quioscos con el pánico de leer en los periódicos atroces noticias escandalosas acerca de su persona..." (cit. en Montejo González, 2010: 185).

Pero quizá en ninguna ocasión sea tan explícita su asunción del papel de víctima propiciatoria como en las siguientes palabras de su drama póstumo *Bestia da stile*:

Proprio perché e festa. E per protesta voglio morire di umiliazione. / Voglio che mi trovino morto col sesso fuori, / coi calzoni macchiati di seme bianco, tra / le saggine laccate di liquido color sangue. / Mi sono convinto che anche gli atti estremi / di cui io solo, attore, sono testimone, / in un fiume che nessuno raggiunge – / avranno avuto alla fine un loro senso. (Pasolini, 1995: 223).

Y en otro pasaje de la misma obra: "Io amo gli Dei degli Alberi, e Cristo, per il suo sangue, / proprio come voi, / anzi, io ne rivivo la condanna per voi, / perché io sanguino, dal cazzo e dal cuore, / mentre voi appartenete alla specie / di quelli che se ne stanno sotto la croce." (Pasolini, 1995: 224). El tratamiento general que la prensa dispensó a la muerte de Pasolini no hace sino acentuar el carácter de linchamiento que alcanzó, fuese o no un asesinato premeditado. Incluso hoy, la búsqueda en Google de imágenes relacionadas con la entrada "Pasolini" proporciona, entre los primeros resultados, fotografías de su cadáver ensangrentado, despojo de la violencia programática a la que no renuncian, pese a las apariencias, el logos y la razón.

Grecia, considerada cuna del pensamiento racional en el que se cimenta la cultura occidental, ofrece a Pasolini el inagotable acervo del mito. De él toma el director la historia de la princesa traicionada y su venganza, en la que encuentra el vehículo idóneo para realizar su crítica, en la que implica tanto sus convicciones ideológicas como sus emociones íntimas y contradictorias. El objeto de su detracción será, precisamente, el producto refinado de aquel logos helénico pasado por la Ilustración, la Revolución industrial y la posguerra europea que afianzó el capitalismo. En 1969, cuando el malestar de la sociedad de consumo parece abocado a una "crisis de civilización" —Pompidou *dixit*— *Medea* pone en escena el conflicto entre la cultura preindustrial (inocente en su brutalidad) y la pervertida sociedad industrializada, las ideas de Pasolini sobre la religiosidad y sobre las primitivas raíces del cristianismo (antes de que este se convirtiese en la religión dominante en Europa y se institucionalizase), el compromiso del italiano con su tiempo y el papel de

chivo expiatorio que llegó a asumir en la cultura europea... Los más diversos mensajes siguen hallando un lenguaje válido para expresarse en las viejas historias de la Antigüedad. Renovado de esta manera, el mito sigue, como el ciclo de la semilla, perpetuándose.

## Bibliografía

- Brunel, P. (comp.) (2002). *Dictionnaire des Mythes Féminins*. París: Éditions du Rocher.
- Clauss, J. J. y Johnston, S. I. (comp.) (1997). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Cuevas, M. A. (1990). "Introducción". In: Pasolini (1990): 9-66.
- Dalbosco, D. M. (2010). "Medea, una película de tesis (o de antítesis)", *Stylos* 19: 21-42.
- Duflot, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama.
- Eliade, M. (2009). *Tratado de Historia de las religiones*. Trad. A. Medinaveitia. Madrid: Cristiandad.
- Fusillo, M. (2007). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carozzi.
- Gentili, B. y Perusino, F. (comp.) (2000). *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venecia: Marsilio.
- Giménez Merino, A. (2002). *Una fuerza del pasado: el pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta.
- González, F. (1997). *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Graf, F. (1997). "Medea, the enchantress from afar. Remarks on a well-known myth". In: Clauss y Johnston (comp.) (1997): 21-43.
- Ieranò, G. (2000). "Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf". In: Gentili y Perusino (comp.) (2000): 177-197.
- López, A. y Pociña, A. (2002). *Medea: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada.
- López, A. y Pociña, A. (2007). *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada.
- López, A. y Pociña, A. (2009). *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*. Granada: Universidad de Granada.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid, Cátedra.
- Martínez Cabezón, E. (2012). *El mito de Medea en las letras hispanas (siglos XIII-XVII)*. Logroño: Universidad de La Rioja. [Tesis doctoral].
- Mimoso-Ruiz, D. (1982). *Médée antique et modern. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. París: Ophrys.

- Mimoso-Ruiz, D. (1992). “La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini (Edipe Roi, Médée)”. In: López y Pociña (2009): 395-404.
- Mimoso-Ruiz, D. (1996). “Le mythe de Médée au cinéma: l’incandescence de la violence à l’image”, *Pallas* 45: 251-568.
- Montejo González, Á. L. (2010). *Sexualidad, psiquiatría y cine*. Barcelona: Glosa.
- Morán Rodríguez, C. y Pérez Benito, E. (2006). “Medea en la ópera”. In: Suárez de la Torre y Zambujo Fialho (2006): 189-222.
- Moreau, A. (2002). “Médée Antique”. In: Brunel (comp.) (2002): 1280-1283.
- Ozaeta Gálvez, M. A. (1998). “Medea en Cherubini”, *Estudios clásicos* 40 114: 67-73.
- Pasolini, P. P. (1971). *Trasumanar e organizzare*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1981). *El caos: contra el terror*. Ed. e introd. de G. C. Ferretti. Trad. de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Crítica.
- Pasolini, P. P. (1990). *Chicos del arroyo*. Ed. y trad. de Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Cátedra.
- Pasolini, P. P. (1995). *Teatro 2. Porcile. Orgia. Bestia da stile*. Milán: Garzanti.
- Sánchez Prieto, J. M. (2001). “La historia imposible del Mayo francés”, *Revista de estudios políticos* (Nueva época) 112: 109-133.
- Suárez de la Torre, E. y Zambujo Fialho, M. do C. (2006). *Bajo el signo de Medea / Sôb o signo de Medeia*. Coimbra-Valladolid: Secretariado de Publicaciones Internacional.