

■ La recreación estética de una Grecia mágica. La Cólquide en la *Medea* de Pasolini

Francisco Salvador Ventura

Toda pretensión de reconstrucción arqueológica está ausente de la filmación que realiza P.P. Pasolini de Medea. Las libertades creativas son mayores si cabe a la hora de recrear el mundo primitivo de la Cólquide, del que apenas existen referentes iconográficos en los que inspirarse. El resultado alcanza elevadas cotas de originalidad en el empleo de variados recursos estéticos que consiguen dar vida a ese paisaje mágico.

Pasolini's version of Medea evades any possibility of an archaeological reconstruction. The freedom to create is even greater when recreating the archaic world of the Colquide than in the rest of the film, because there are practically no iconographic references to inspire him. The result achieves high levels of originality using different aesthetic resources, that manage to make this magic scenery come alive.

20. CÓLQUIDE. Un pequeño y sublime río se desliza en el fondo de una pequeña hendidura de aquella tierra trastornada, convertida en escenográfica por la erosión de las aguas y de los temblores de los terremotos, a las orillas de fango seco de este río, llega la procesión. Aquí después de meticulosos ritos de purificación, presididos por Medea, se procede al sacrificio humano.

(Guión de Medea, en P.P. Pasolini (1998): *Il vangelo secondo Mateo, Edipo Re, Medea*. Roma, 1991, pág. 486, trad. del autor)

Dentro del panorama cinematográfico europeo es sin duda el director italiano Pier Paolo Pasolini una de las personalidades más atractivas. Y lo es por múltiples y muy dispares razones, que no van a ser descubiertas en esta ocasión, pero que resulta importante reseñar brevemente, al menos, para entender mejor el marco en el que se incardinan sus trabajos. Sus primeros contactos con el mundo cinematográfico fueron algo tardíos y se iniciaron con una colaboración como guionista cuando contaba con treinta y dos años¹. Siete años más tarde se estrenó su primer film como

SALVADOR VENTURA, Salvador: "La recreación estética de una Grecia mágica. La Cólquide en la Medea de Pasolini", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 699-723.

director, *Accatone* (1961). No resulta nada frecuente el interés que desde fechas tempranas le suscitaron los temas históricos, sujeto abordado en varias de sus películas, entre las que las dedicadas al mundo antiguo ocupan una significativa posición: *El Evangelio según san Mateo* (1964), *Edipo, el hijo de la fortuna* (1967), *Medea* (1969) y *Apuntes para una Orestíada africana* (1968-1973). La curiosidad por el tratamiento de temáticas tan distantes en el tiempo ha sido explicada como una consecuencia de su indagación en los pilares sobre los que se asienta la sociedad occidental¹, objetivo para el que resulta básica la búsqueda en los fundamentos de la religión cristiana y en el mundo griego clásico. Particulares igualmente son desde sus primeras obras los recursos estéticos empleados para dar vida a los ambientes del pasado, en los que siempre se advierte un elevado nivel de originalidad. Jamás se dedicará a la elaboración de reconstrucciones con pretensiones de fidedignidad, acordes con las coordenadas iconográficas del momento a representar. Inusual es finalmente la presencia de una sólida y rica trayectoria intelectual previa y paralela, acreditada plenamente en su producción literaria. El cultivo de géneros tan variados como la novela, el teatro y la poesía no le resultará ajeno. Prueba palpable de su polifacética dimensión intelectual, concepción asimilable a la vieja usanza de matriz renacentista, en la que se considera que todos los lenguajes forman parte de un multiforme entramado global destinado a la comunicación con los otros, es la interesante serie de poesías escritas durante los meses de rodaje de su *Medea*².

Su sólida formación humanística clásica contribuyó al conocimiento directo de la tragedia griega, razón por la cual tenía interés desde los primeros años de su carrera en trabajar con Eurípides, uno de los tres grandes poetas trágicos griegos. En un principio pensó en *Las troyanas*, pero pronto desechó la idea, para encarar, después del rodaje de su *Edipo Re*, el proyecto de construir una versión de *Medea*³. Se trataba de una obra que desde la Antigüedad gozó del favor del público, como lo atestiguan las decenas de versiones que desde el mundo romano hasta la actualidad se han realizado, que alcanzan incluso al terreno operístico. Sin embargo, quien pretendiera al ver esta *Medea* asistir a un espectáculo de reconstrucción historicista o de deleitación teatral arqueológica, estaría abocado indefectiblemente a la frustración. Incluso quien se dejara conducir ingenuamente por la personalidad de su intérprete principal, la *diva* de la ópera Maria Callas, y quisiera contemplar una filmación de la célebre ópera de Cherubini, no conseguiría satisfacción alguna,

¹ Se trata de una traducción de la *Orestía* de Esquilo, encargada por Vittorio Gassman. FUSILLO, M.: *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze, 1996, pág. 8.

² El pasado para Pasolini no es algo muerto, sino que transportándolo al presente se convierte en un vehículo para reflexionar sobre el mundo actual. GONZÁLEZ, F.: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca, 1997, pág. 65.

³ Son un total de veinticinco poemas publicados en PASOLINI, PP: *Il vangelo secondo Mateo, Edipo Re, Medea*. Roma, 1991, págs. 561-601.

⁴ Constancia de estos planes previos deja en alguna entrevista como la publicada en CORTÉS, J.: *Entrevistas con directores de cine italiano*. Madrid, 1972, pág. 179.

puesto que el resultado dista abiertamente de asemejarse a tal expectativa. En todo momento, y en perfecta coherencia con su trayectoria intelectual y filmográfica, Pasolini persigue la elaboración de una versión libre de la *Medea* de Eurípides, la construcción de su versión personal del relato⁵. En alguna entrevista deja constancia expresa de que su meta no es tanto la de filmar una historia de amor y celos, marcada por el hecho de que una madre llega a tal nivel de desequilibrio que se convierte en parricida, sino que subraya más bien el contexto en el que la acción se desenvuelve. 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 teatral. El conflicto que daría lugar a la tragedia se suscitara entre un universo 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 ancestral⁷. El director trasciende lo puramente personal para intentar comprender todos los acontecimientos en una esfera amplia de índole socio-religiosa. Resulta definitivo para conseguir tal fin un alto nivel de conocimiento de culturas primitivas cuya realidad cotidiana se corresponda con este modelo que se quiere representar. Por esa razón se dirige a consultar bibliografía especializada y reconocida a este respecto, obras como las de Eliade, Frazer y Levi-Bruhl⁸, a las que él mismo hace mención explícita.

El resultado final de su trabajo no fue bien aceptado por un grupo considerable de críticos, demasiado condicionados por una estrecha visión de la militancia izquierdista, concretada en la exigencia ortodoxa de un compromiso evidente y simplista. El film fue tachado en su momento de pura recreación esteticista, y, por ende, alejado del necesario activismo progresista; y de película con regusto elitista y

⁵ 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 fílmico. JORGEN, J.J.: *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*, MACKINNON, K.: *Greek Tragedy into Film*. London-Sidney, 1986, pág. 19.

⁶ PP Pasolini manifiesta con claridad sus intenciones en entrevistas publicadas en DUFLOT, J.: *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona, 1971, pág. 130 y el mismo lugar citado en la nota cuarta. Algunos críticos alaban precisamente ese presupuesto del director italiano, la libre interpretación de la tragedia de Eurípides, aunque consideran que el resultado final es un fracaso, como TORRACA, L.: "Il vento di Medea", en TODINI, U. (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, págs. 83-95 y CANBY, V.: "Callas Stars in Medea", *The New York Times Film Reviews (1971-1972)*, pág. 163.

⁷ Para consultar la simbología que encierran los dos personajes protagonistas, cf. MARINIELLO, S.: *Pier Paolo Pasolini*. Madrid, 1999, pág. 294.

⁸ Abiertamente señala cuáles han sido las obras de antropología religiosa en las que se ha inspirado para dar forma a la sociedad arcaica que quiere trazar. DUFLOT, J.: *op. cit.*, pág. 130.

arcaizante, porque daba por conocido el relato mitológico de Jasón y Medea en el que se sustenta la historia⁹. La miopía, por no decir ceguera, llevó a algunos a calificarla, junto a otras dos obras del mismo año tan personales como *La caída de los dioses* de Visconti y la versión del *Satiricón* realizada por Fellini, como un típico producto de consumo¹⁰, crítica absolutamente torpe e infundada si se visiona no solamente la obra de Pasolini, sino cualquiera de las otras dos, a todas luces obras de directores no precisamente acordes con las necesidades y los dictados del mercado. En última instancia, el grupo de los detractores de su trabajo no supo apreciar que *Medea* es una de las obras más coherentes con la trayectoria profesional e intelectual del singular director. Ya había dejado constancia en varias ocasiones de su desconfianza hacia el lenguaje oral y de su gran interés por la comunicación pre-gramatical. Pasolini se siente irresistiblemente atraído por las formas de expresión de las sociedades arcaicas, por los lenguajes no verbales¹¹. En este terreno en particular radica, en gran medida, la fascinación que le despierta el medio cinematográfico, porque por su propia idiosincrasia el cine le ofrece un amplio abanico de territorios que le invitan a ser explorados, su especial sintaxis le proporciona una potencialidad expresiva cautivadora. Además, en este caso concreto, la deformación que realiza del mito de Medea, al conducirla a la puesta en evidencia del carácter ancestral de una cultura remota, se presta particularmente al ensayo con toda una serie de recursos visuales y sonoros, que serán puestos de manifiesto a lo largo de este trabajo. El proyecto fue tan ambicioso que no puede extrañar que *Medea* figurase como su película favorita, especialmente los primeros veinte minutos, en los que recrea la Cólquide mítica¹².

LA CÓLQUIDE MITOLÓGICA Y LA CÓLQUIDE DE PASOLINI

La historia de Medea se inserta dentro del relato mítico del viaje del héroe griego Jasón y sus compañeros los Argonautas a través del Mar Negro en dirección a la remota Cólquide, con el propósito de conseguir un objeto de gran valor, el Vello de oro, símbolo de la perennidad del poder real y del orden¹³. Es en aquella lejana tierra donde se encuentra con una sacerdotisa hija del rey, Medea, quien cae rendida ante los encantos del héroe griego. En este relato conocido desde épocas remotas

⁹ DI GIUSTI, L.: *I film di Pier Paolo Pasolini*. Roma, 1983, pág. 111.

¹⁰ FUSILLO, M.: "Niente è più possibile ormai. Medea secondo Pasolini", en TODINI, U.: *op. cit.*, pág. 95.

¹¹ En varios textos relata sus opiniones al respecto, que aparecen recopilados en PASOLINI, PP: *Empirismo eretico*, Milano, 1981, págs. 169, 172 y 179.

¹² CORTÉS, J.: *op. cit.*, pág. 179.

¹³ *Escena 25. PELIAS. Existe un signo de la perennidad del poder y del orden. Este signo es la piel de oro de un macho cabrío divino. Ella se encuentra en una tierra lejana, más allá del mar, donde nadie ha estado nunca. Si tú traes a nuestra ciudad esa piel de oro yo te restituiré tu reino* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 546, trad. del autor).

el personaje femenino no era el elemento central, sino la serie de aventuras extraordinarias de este grupo de héroes helenos, cuyas cualidades heroicas aparecían subrayadas en la más pura tradición legendaria. Sin embargo, con el tiempo el personaje de Medea fue alcanzando relieve y llegó a convertirse, tras la elaboración de la tragedia de Eurípides, en un elemento cada vez más destacado. Su protagonismo en época helenística y romana no hizo sino incrementarse, como lo demuestran las tragedias homónimas de Ovidio y Séneca. De esta forma, en medio de toda la historia mitológica inicial fue adquiriendo relevancia cada vez mayor la relación amorosa entre Jasón y Medea y sobre todo, como consecuencia de la tragedia eurípidea, el dramático final con el asesinato de los hijos por su madre¹⁴.

Con la visión de la película se puede afirmar que Pasolini vuelve en cierto modo al mito original cuando opta por restar presencia a la tragedia última y sí subrayar los diversos universos anteriores de los dos personajes, que pueden justificar la génesis del desastre que se estaba gestando. Para ello es fundamental entender a Medea dentro de su contexto original, integrada en el mundo del que forma parte al principio, y ese mundo no es otro que el de la legendaria tierra de la Cólquide. Se trata de una región con una correspondencia real en la Antigüedad e incluso en la geografía contemporánea, situada en un lugar del extremo oriental del Mar Negro, una región costera incluida en el territorio de la actual ex-república soviética de Georgia. Gracias a sus relaciones comerciales marítimas datadas con amplias áreas del Mar Mediterráneo desde el periodo micénico, tenían los griegos desde épocas tempranas un conocimiento claro de la región, pero todo ello, como ocurrió con otros territorios, fue incorporado y transmitido en clave mítica. Y es así como se integra esta lejana tierra dentro de un ciclo determinado, el de las aventuras del héroe Jasón y los Argonautas. La Cólquide sólo aparece citada al principio de la tragedia de Eurípides en una ocasión, con motivo de un breve exordio en el que la nodriza pone a los espectadores en antecedentes de la historia que se va a representar¹⁵. Por lo tanto, aunque la versión pasoliniana de Medea se base en el poema trágico, las libertades que se toma el autor le conducen obligatoriamente a manejar otras fuentes de información con las que elaborar el guión de la película. Y acude para ello a la leyenda de las hazañas heroicas de Jasón y el inicio de su relación con la maga

¹⁴ En un estudio detallado sobre el relato mítico y su tradición posterior se señala a Eurípides como el autor que a través de su tragedia fija el modelo canónico del mito, que influirá poderosamente en el mundo helenístico, GARCÍA GUAL, C.: "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria", *Habis* nº 2, 1971, págs. 85-109. Acerca de las fuentes de esta tragedia, de sus características y de su influencia posterior vid. LÓPEZ FÉREZ, A.: "Eurípides", en LÓPEZ PÉREZ, A. (ed.): *Historia de la literatura griega*. Madrid, 1988, págs. 358-359.

¹⁵ *Medea* 1-6: *¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelión hubiera caído el pino cortado por el hacha, ni hubiera provisto de remos las manos de los valerosos hombres que fueron a buscar para Pelias el vellocino de oro!* (trad. de A. Medina González).

hechicera Medea, basándose entre otras obras en *Las Argonaúticas* de Apolonio de Rodas¹⁶.

Según la mitología, Jasón era hijo del rey de la ciudad tesalia de Yolcos, desprovisto ilegítimamente de su trono por su hermano Pelias. El niño Jasón fue educado en su infancia por el centauro Quirón y cuando alcanzó la edad adulta se dirigió a entrevistarse con su tío el usurpador para reclamar sus derechos sobre el trono. Pelias aceptó sus demandas pero con la condición previa de que trajera ante su presencia el Vello de oro. El joven Jasón aceptó temerariamente la empresa, sin tener conciencia de que su tío lo enviaba a lo que creía una muerte segura, para la que se hizo acompañar de un grupo de valientes compañeros, los Argonautas. El Vello de oro se hallaba bajo la protección del rey de la Cólquide Eetes, estaba consagrado al dios Hefestos y custodiado por un dragón. Cuando Jasón llega a la remota tierra, la hija del rey, Medea, se enamora locamente del extranjero y es ella precisamente la que contribuye al éxito de su empresa al facilitarle el ungüento con el que se protegió de las quemaduras de los toros de Hefestos y quien adormeció al dragón guardián con sus hechizos de maga. A cambio de su inestimable ayuda consiguió la promesa de un ulterior matrimonio. El héroe y la sacerdotisa emprendieron la huida con el precioso objeto y, acto seguido, el rey Eetes al frente de su ejército se dispone a castigar el acto sacrilego perpetrado contra su tierra. Los perseguidores detienen su empresa abatidos al encontrarse con el cuerpo del hermano de Medea, Apsirto, a quien la maga había llevado consigo y, para evitar la captura del grupo, lo había asesinado y descuartizado¹⁷. La boda entre los prometidos se realiza posteriormente en el país de Alcínoo, rey de los feacios, y a partir de entonces se desarrollan una serie de acontecimientos que conducen de manera irremisible a la tragedia final. Y éste es el relato que se ofrece en las obras consultadas por el director italiano, acerca de la expedición de Jasón a la Cólquide y del modo en el que entra en contacto con Medea, a partir del que Pasolini elabora un guión con una versión sensiblemente alterada de los hechos.

La acción es situada en un enclave geográfico visiblemente distinto de la zona lacustre donde se hallaba la vivienda del centauro Quirón, en la que se desarrollan las primeras secuencias. Se vislumbra un lugar montañoso, cavernícola, inhóspito, con tierras bastante secas y cultivadas solo en parte, la Cólquide. En él se encuentran unos ganaderos que observan cómo se desarrolla una concurrida procesión, entre cuyos miembros destaca una hierática y segura sacerdotisa, algunos personajes con un vestuario distinguido y un individuo joven que es conducido por la fuerza. Todos ellos se dirigen a realizar un sacrificio en honor del

¹⁶ FUSILLO, M.: "Niente è più possibile ...", pág. 109.

¹⁷ El argumento narrativo de la muerte y el descuartizamiento de Apsirto había sido ya utilizado por otros escritores del siglo XX en sus versiones del mito de Medea, historia tomada directamente del autor latino Ovidio. Sin duda, se trata de un hecho ya conocido por Pasolini, FUSILLO, M.: *La Grecia ...*, pág. 167.

dios de la vegetación, que tendrá como víctima al joven maniatado. Tras su estrangulamiento es decapitado y despedazado. La sangre del joven y los pedazos de su cuerpo son entregados a los jóvenes para que, esparciéndose por los campos, hagan llegar a la tierra y a las mieses los restos del sacrificio y, así, la tierra y sus frutos se vean directamente favorecidos. Una vez concluida esta operación se dirige otro grupo con el corazón de la víctima hacia un árbol sagrado, cuyas hojas son rozadas por la víscera. El ritual propiciatorio para fomentar la fecundidad de la tierra finaliza con la quema de los últimos restos del cuerpo sacrificado y las cenizas resultantes son repartidas también por los campos, empleando ahora un ingenioso artilugio similar a un molino. A continuación, el ambiente festivo se apodera de todos los habitantes del lugar, quienes se dejan envolver por bailes y cantos variados, en los que se mezclan con los vivos individuos enmascarados que representarían a los muertos¹⁸.

A la llegada en una balsa de Jasón, acompañado por los Argonautas, a la Cólquide, la vida de esta tierra transcurre sin alteración aparente, mientras ellos se dedican cual bandidos al saqueo, asaltando una caravana y un templo. Se aproximan a la ciudad cavernícola capital de la Cólquide, mientras allí se produce un insólito hecho: la sacerdotisa Medea solicita repentinamente ser preparada para acudir al templo a realizar un sacrificio. Una vez ataviada con los elementos sagrados se dirige al lugar en el que se incendian algunos restos de mieses y comienza a gritar presa de una fuerza interior que no controla. Durante la noche, la familia real duerme plácidamente, pero una nueva señal provoca un súbito despertar de la sacerdotisa. Al día siguiente se encuentra en la gruta sagrada ante el Vellocino de oro, cuando entra brevemente en la estancia Jasón, ante cuya visión cae instantáneamente desmayada. Ya recuperada toma la decisión de sustraer el objeto sagrado y lo intenta ella sola infructuosamente. En el palacio se acerca a despertar a su hermano Apsirto y le pide que la acompañe. Ante el Vellocino solicita su ayuda para robarlo y una vez descolgado emprenden ambos la huida de la ciudad sobre un carro. Los Argonautas divisan a lo lejos cómo se aproximan y en el momento en el que los tráfugas llegan

¹⁸ En CAIAZZA, A.: "Medea: fortuna di un mito", *Dionisio. Rivista di studi sul teatro antico* 64, 1994, pág. 164 se indica esta simbología partiendo de la mención que Pasolini hace a ellos en una poesía de las escritas durante el rodaje, *Preghiera su commissione: ¿Durante el sueño los muertos se me aparecen como máscaras o ratones?* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 565, trad. del autor). Pero esta interpretación se puede también constatar en otras dos fuentes. En la canción del coro de campesinas de la Cólquide se alude también a esta cuestión: *El no sabrá que los muertos vuelven con la cara cubierta por máscaras, como ratones desde sus madrigueras* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 547, trad. del autor). En otro lugar asimismo se corrobora esta metáfora visual de Pasolini. Se trata del guión de trabajo que prepara para la película: *20. Cólquide. Después en torno al río se dan cantos de agradecimiento, que acaban en el caos (en el que se esboza el caos originario, antecedente de la creación: se señalará una orgía -con una danza en la que los vivos se mezclan promiscuamente con los muertos- los muertos son hombres enmascarados- ...* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 486, trad. del autor).

ante ellos un intenso cruce de miradas entre Jasón y Medea es lo suficientemente elocuente como para explicarlo todo. En ese momento se incorporan al grupo y prosiguen juntos la huida de la ciudad y de la tierra de la Cólquide, antes de la previsible persecución, atravesando paisajes casi desérticos. El descubrimiento del robo causa estupor en la ciudad y, acto seguido, se forma un grupo militar, con el rey a su frente, que va a perseguir a los ladrones del preciado símbolo religioso. Medea idea una estrategia para frenar el ímpetu de quienes los siguen, que consiste en asesinar a su hermano Apsirto y esparcir los pedazos de su cuerpo a lo largo del camino, y la pone en práctica. El horrendo plan consigue el efecto pretendido y, cuando llegan los soldados al lugar en el que se hallan los restos, se dedican a recogerlos y envolverlos en un manto. Al regreso a la ciudad, la madre del infortunado joven prorrumpe en una serie de gritos y llantos, que son acompañados por un amplio grupo de plañideras.

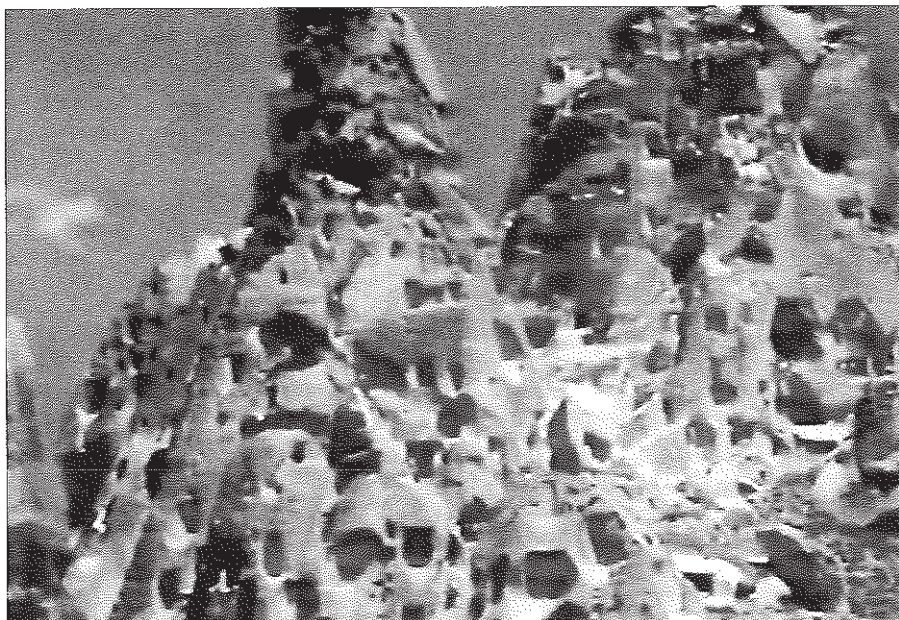
LA PLASMACIÓN ESTÉTICA

El modo en el que concretar una representación física de la Cólquide era uno de los grandes retos a resolver en la realización de la película, puesto que, a diferencia de lo que ocurre con culturas menos distantes en el tiempo e, incluso, con otras coetáneas, carecía de referentes iconográficos concretos en los que inspirarse. La solución más asequible y tentadora habría sido acudir a la vecina Grecia antigua donde en fechas cercanas podría haber manejado un amplio abanico de fuentes. Sin embargo, con una gran intuición estética y una exquisita coherencia con su objetivo final, Pasolini se decide por subrayar la naturaleza salvaje y primitiva de esta tierra, frente a los referentes visuales refinados, civilizados, de las ciudades que como contrapunto aparecerán después, Yolcos y Corinto. El paisaje presenta un aspecto casi desértico y se halla salpicado de zonas cultivadas desperdigadas. La irregular orografía configurada por un sinfín de pequeñas colinas adquiere una acusada personalidad, colinas que en ocasiones se encierran horadadas por viviendas troglodíticas donde se apiñan de manera desordenada, y se diría que caprichosa, sus habitantes¹⁹ (FIG. 1). Hay que reconocerle necesariamente que el resultado obtenido alcanzó e incluso superó sus pretensiones iniciales. En las secuencias en las que aparece retratada la Cólquide se consigue, como se ha puesto de manifiesto, además de una potente fuerza expresiva una innegable impresión de gran armonía en el conjunto²⁰.

Pero, no satisfecho con ese panorama ambiental, añade una novedad más para acentuar la impresión de arcaísmo, de la que obviamente no aparece en la tragedia

¹⁹ 39. VALLE DE LA CÓLQUIDE. *He aquí en el valle, ocre y amarillo -lleno de puntas, senos, cúspides, precipicios, bancales, entre habitaciones cavernícolas que se asoman al gran vacío silencioso- la fachada de un templo* (PASOLINI, RP: *Il vangelo ...*, pág. 493, trad. del autor).

²⁰ SORLIN, P: *Esthétiques de l'audiovisuel*. París, 1992, págs. 140-143.



1. Viviendas troglodíticas de la Cólquide

de Eurípides mención alguna. Se trata de un ritual en el que se realiza el sacrificio propiciatorio de un joven (FIG. 2). La víctima es atada a una estructura de madera, con discretas resonancias de la cruz cristiana, y es estrangulada allí. A continuación se secciona su cuerpo en múltiples pedazos, muchos de los cuales, junto con su sangre, son trasladados por los participantes en la ceremonia a los campos, donde se mezclan con la tierra y las plantas. Los restantes fragmentos son incinerados y esparcidas las cenizas con ayuda del viento. Los rituales de fecundación de la tierra, de renovación de la vida vegetal, podrían tener numerosos paralelos en otras culturas y épocas, pero en lo que se refiere al mundo griego antiguo estarían emparentados con los cultos agrarios que darían lugar al amplio abanico de cultos místicos tan en boga en épocas tardías²¹. Pero, en concreto, el hecho del descuartizamiento posterior del cuerpo de la víctima parece, según se ha señalado, haber sido tomado del famoso libro de Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, quien a su vez se sustentaba en un relato anterior de Frazer²². La noticia ofrecida por estos autores

²¹ Más información a este respecto se puede hallar en MARTÍNEZ-PINNA, J.: "Los movimientos místicos", en BLÁZQUEZ, J.M. et alii: *Historia de las religiones antiguas*. Madrid, 1993, págs. 322-348.

²² FUSILLO, M.: *La Grecia ...*, pág. 159.



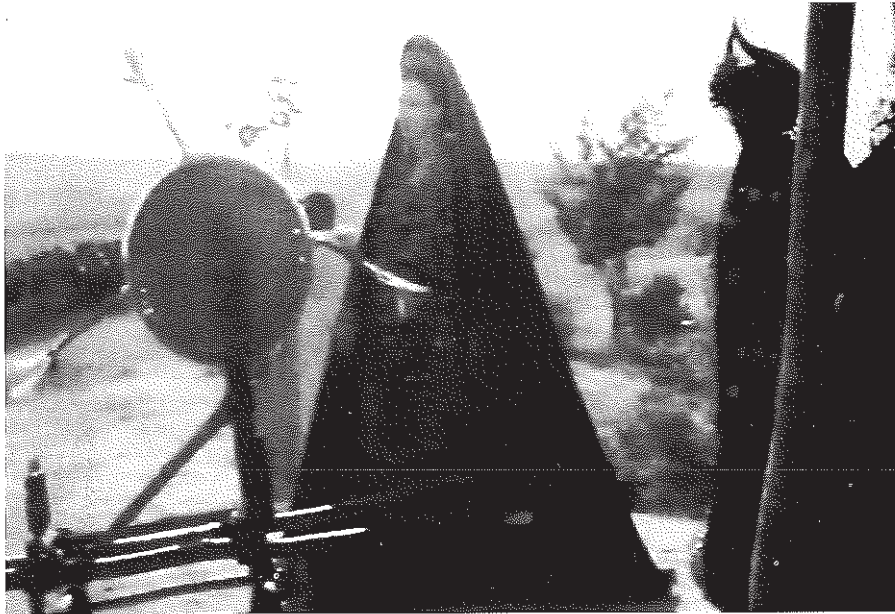
2. Joven víctima del sacrificio humano

documentaba la práctica de un ritual similar por la tribu de los Kond, una tribu dravídica de la zona de Bengala, con abundantes semejanzas en otros ritos vinculados al cultivo del maíz entre los antiguos aztecas²³.

Elemento insustituible en la composición de las tragedias griegas es el coro, auténtico protagonista en el desarrollo de la acción junto a los principales personajes. Si en la versión pasoliniana hubiera aparecido con idénticas características, estaría obedeciendo a una lógica de reconstrucción arqueológica que nada tiene que ver con la intención del director. Pese a ello, no logra resistirse a la tentación de explorar ciertas potencialidades de este singular *personaje*, que no harían sino incrementar la particularidad de su versión. En algunos momentos emplea soluciones claramente vinculadas al recurso del coro, hallazgos que han sido calificados con acierto por Mimoso-Ruiz como una reconstrucción magistral de la tragedia²⁴. Entre todos ellos destacan con nitidez las escenas en las que se recrea la Cólquide, que podrían ser calificadas como un segmento de la película definitivamente coral. En efecto, los

²³ CAIAZZA, A.: "La Medea come *cinema di poesia*", en TODINI, U. (a cura di), *Pasolini e l'antico ...*, pág. 178.

²⁴ MIMOSO-RUIZ, D.: "La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini (Edipe-Roi. Médée)", *Pallas. Revue d'études antiques*, n° 38, 1992, pág. 64.



3. Medea con atuendo de sacerdotisa

personajes concretos prácticamente no existen, a excepción de la sacerdotisa Medea y de su hermano Apsirto (FIG. 3). El resto de los presentes es una masa de personajes, un grupo sin apenas perfiles diferenciados. En una sociedad primitiva no hay lugar para los individuos con características definidas y distintivas, no hay espacio para la psicología, todos ellos forman parte de un conjunto que los aglutina, en el que se definen y sin el que difícilmente pueden existir. Dentro de esas secuencias colectivas, y por tanto corales, una en concreto es notoriamente deudora de la concepción del coro trágico antiguo. Se trata de aquella en la que se retrata a un grupo de campesinas de la Cólquide (FIG. 4), que se afanan cavando los campos, cardando los ovillos de lana, sirviendo la mesa real, etc. Mientras desarrollan sus labores están entonando un canto, cuyo contenido es una clara premonición de la suerte que espera a su tierra en un futuro, en el que aparecerá un extranjero procedente del mar que cautivará a las mujeres y que dará al traste con el reino, porque es el portador de la blasfemia y la causa de que la sangre se esparza por la tierra²⁵.

²⁵ *Nuestro reino tenía por límite el cielo, pero él vendrá y agujereará el cielo y así nuestro reino terminará. Él reirá mientras nosotros lloraremos, porque tiene en la boca el nombre de la blasfemia y por donde él pase todo será árido. Él traerá el fin de nuestro reino y la sangre esparcida por su culpa, borrará para siempre la sangre sagrada para Dios. Nosotros conocemos los viñedos pero no el mar, nosotros conocemos los campos de ajo y guisantes y no el mar, y él*



4. Coro de mujeres de la Cólquide trabajando en el campo

Como es usual en las películas de Pasolini, los actores han sido escogidos entre profesionales y no profesionales²⁶, si bien en su *Medea* se puede afirmar que prácticamente no existen casi actores profesionales. Al menos los dos protagonistas no lo son propiamente: Maria Callas es una persona habituada a los escenarios, pero, no era exactamente una actriz cinematográfica; como tampoco su oponente masculino, Giuseppe Gentile, un reconocido saltador olímpico. Pero, a mi juicio, el fenómeno más significativo en lo que a la actuación se refiere es la selección de los actores de la primera parte del film. Interesa al director subrayar el tono colectivo de la historia²⁷ y, por ende, la inexistencia de barreras apreciables entre gobernantes y gobernados. Para dar vida a ese ambiente difuminó cualquier traza de individualidad

*viene del mar, y él viene del mar. El sol se volverá negro como un montón de crines y toda la luna se retirará a las sombras y el viento soplará sin hacer ruido. Caeremos como muertos por tierra y, cuando reabramos los ojos, veremos las cosas abandonadas para siempre por Dios. Mientras estemos orando caeremos por tierra como epilépticos y, cuando nos levantemos de nuevo, no conoceremos más a Dios. Él no sabrá que los muertos vuelven con la cara cubierta por las máscaras de los ratones de sus madrigueras. Pero será hermoso y seguro de sí mismo y gustará a las muchachas como un Dios (PASOLINI, RP: *Il vangelo ...*, págs. 547-548 (trad. del autor).*

²⁶ GONZÁLEZ, F.: *op. cit.*, pág. 129.

²⁷ MARINIELLO, S.: *op. cit.*, pág. 300.

mediante la contratación para esas secuencias de actores, en realidad auténticos extras, de los lugares en los que se estaba rodando, es decir, a los campesinos turcos de las regiones de Goréme y Urgüp²⁸.

Más allá de los contenidos y recursos sobre los que se articula el guión que elabora Pasolini para la película, ya por sí mismos reveladores de la particularidad con la que concibe esta tierra mítica, se debe comprobar cómo son llevadas a la práctica dichas pretensiones. La respuesta se puede comenzar a vislumbrar si se tiene en cuenta la creativa y polifacética personalidad del director italiano²⁹, más propia de otras épocas que del siglo XX, en la que se comprueba su conocimiento y manejo de una variada gama de lenguajes, que abarca desde el cinematográfico y el literario, hasta el pictórico y el crítico, en el que a título de ejemplo los entendidos, con cierta displicencia, calificaron la *ingenuidad* de sus propuestas como fruto de simples reflexiones poéticas de un artista³⁰. La traducción del amplio espectro de sus inquietudes intelectuales se manifiesta en la identificación de algunos indicios, de ciertas constantes, que se podrían denominar con propiedad como una auténtica poética pasoliniana, cuyo eje central se individualiza como una acentuada tendencia a la contaminación, al pastiche, a la hibridación estilística³¹.

Desde los primeros pasos de Pasolini como cineasta se percibe la presencia de un fuerte sello personal, porque, entre otras razones, su mano aparece, con mayor o menor visibilidad, durante todo el proceso de elaboración de la película. Se dedica a intervenir directamente en la mayor parte de los pasos³², desde la redacción del guión y la selección de los actores y los técnicos, hasta la elección de las localizaciones, pasando por la dirección de actores. En numerosas ocasiones, se le encuentra actuando como operador de cámara y participando en el montaje y en el doblaje, incluso llega a supervisar el doblaje a otras lenguas, siempre que le fuera posible.

²⁸ Fueron elegidos los campesinos turcos para subrayar con su presencia física diferenciada un universo claramente contrapuesto al resto de la película. GONZÁLEZ, F.: *op. cit.*, pág. 130.

²⁹ El perfil y la originalidad del director italiano está contrastada en la abundante bibliografía existente, de la que se pueden destacar como obras generales de aproximación a su personalidad las siguientes: LAURENTI, R.: *En torno a Pasolini, Hombre, Escritor, Poeta, Cineasta, Político*, Madrid, 1976; AAVV: *Per conoscere Pasolini*. Roma, 1978; MARTELLINI, L.: *Introduzione a Pasolini*. Roma-Bari, 1989; NALDINI, N.: *Pier Paolo Pasolini. Una vida*. Barcelona, 1992; COSTA, A.: *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino, 1993; RUMBLE, P. y TESTA, B. (eds.): *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*. Toronto-Buffalo-London, 1994; MARINIELLO, S.: *op. cit.*

³⁰ FUSILLO, M.: *La Grecia ...*, págs. 128-129.

³¹ La mescolanza de recursos afecta a las dimensiones más variadas de sus películas, desde la elaboración del guión, a la selección de los emplazamientos para el rodaje, pasando por la vestimenta de los personajes y por los motivos musicales elegidos procedentes con frecuencia de áreas no occidentales, FUSILLO, M.: *La Grecia ...*, págs. 18-21.

³² En una entrevista el actor que encarna el personaje del centauro Quirón, Laurent Terzieff, comenta los hábitos sistemáticos de trabajo y la atención a multitud de cometidos desempeñada por Pasolini, MAURIAC, C.: *Laurent Terzieff*. París, 1980, pág. 157.

Ese era el modo de proceder que entendía como definitorio de su idea del oficio, más próxima al concepto del *cine de autor*, que a la de un director de cine al uso. Contribuía igualmente al mantenimiento de ese inconfundible aire el hecho de que procuraba rodearse siempre de un reducido grupo de colaboradores habituales, para desterrar en lo posible la aparición del factor *casualidad*³³. El resultado práctico de todos estos presupuestos salta a la vista con nitidez si se sigue con atención su trayectoria cinematográfica, en la que desde sus inicios se percibe una manifiesta singularidad y un elevado nivel de coherencia estética e ideológica, que en el caso concreto de *Medea* queda claramente evidenciado.

Los lugares elegidos por Pasolini para recrear la mítica Cólquide presentan una acentuada tendencia a poner de manifiesto cualquier elemento ajeno al mundo occidental. Se trata de dar vida a un lugar primitivo, lejano no sólo en su realidad cotidiana, sino también en el tiempo. Debía identificarse con un mundo visiblemente remoto³⁴. En el territorio de la actual Turquía se recreará la patria de la sacerdotisa Medea, concretamente la atractiva región de la Capadocia. Para la capital Ea se escogió un pintoresco lugar llamado Gorême, aunque algunas de las imágenes proceden de otra localidad próxima llamada Urgüp. Como resulta razonable sospechar, a pesar de lo que opinaron ciertos críticos contemporáneos al estreno, la elección de los emplazamientos no obedece a un puro criterio esteticista, exento de cualquier implicación adjunta. Lejos de ser así, los lugares son elegidos considerando su potencialidad de devenir una geografía parlante, un paisaje metafórico, un símbolo explícito de la cultura de quienes habitan en ellos³⁵. Mediante imágenes se proyecta contraponer la salvaje tierra de la Cólquide que ocupa toda la primera parte a la refinada ciudad de Corinto, que encarna la civilización a la que se traslada Medea con posterioridad. La primera pretende representar *per se* una tierra sagrada, un espacio penetrado por doquier de acciones rituales. El paisaje, según el guión de Pasolini, debe ser el de un territorio lunar, para lo que elige una tierra áspera de contornos, con una marcada aridez, casi desértica, en donde los escasos cultivos existentes sean aislados y se realicen en zonas abancaladas sin aparente orden ni concierto³⁶. Las viviendas de este mundo *lunar* sólo podían ser cavernícolas, como corresponde a un ambiente anclado en la prehistoria, lugares de habitación que pueden incluso recordar los edificios de las termitas³⁷. Para los interiores de los

³³ GONZÁLEZ, F: *op. cit.*, págs. 28-31.

³⁴ Más fácil que en otras ocasiones le resultó conseguirlo en el caso de *Medea*, ya que dispuso de mayores recursos para este rodaje. Para obtener una información precisa sobre el particular se puede seguir la exhaustiva y muy útil relación que se elabora en GONZÁLEZ, F: *op. cit.*, págs. 124-127.

³⁵ PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 483.

³⁶ CÓLQUIDE. *En la Cólquide lunar -tan diferente de la tierra de Jasón, que es plana, melancólica y realista- entre los profundos surcos, los peñascos monstruosos, los bancales laberínticos - donde si hay algún pequeño prado arado o cultivado con frutales, es como un sublime milagro ...* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 483, trad. del autor).

³⁷ MARINIELLO, S.: *op. cit.*, pág. 301.



5. Interior de iglesia bizantina troglodítica representando el palacio real de la Cólquide

espacios significativos Pasolini escogió algunas pequeñas iglesias rupestres bizantinas próximas a la zona en la que filmaba y en ellas no tiene pudor alguno en mostrar los motivos de la decoración pictórica mural cristiana con la que están decoradas las paredes. Se diría incluso que existe una cierta complacencia en descubrir estos elementos anacrónicos, que, a fin de cuentas, no harían sino reforzar la impresión de encontrarse frente a un mundo antiguo y con un marcado componente religioso. Para servir de palacio real y sacerdotal de la familia de Medea se eligió la iglesia de Santa Bárbara en Göreme, una construcción del siglo XI con decoración pictórica geométrica y plagada de símbolos cristianos (FIG. 5). Y para templo del Vellochino de oro se señala como más probable ubicación la de una pequeña iglesia decorada en el siglo X con imágenes figurativas cristianas, el actual vestíbulo de la Tokali Kilise, también en Göreme³⁸.

Uno de los elementos que mayor interés despiertan al visionar este film, y también otros, de Pasolini es la evidente singularidad del vestuario empleado (FIG. 8). Las esclarecedoras y elocuentes experiencias del encargado de este capítulo, Piero Tosì, son también recogidas con detalle en un amplio pasaje citado en el libro de F.

³⁸ GONZÁLEZ, F: *op. cit.*, pág. 126.

González³⁹. Entre las pocas indicaciones que el director le dio acerca de los motivos en los que se debía inspirar para su trabajo, figuraban materiales tan dispares como los referidos a pueblos del Oriente Antiguo como los sumerios y los hititas, que, si bien se daba la circunstancia de la proximidad geográfica con la zona, en absoluto eran concordantes cronológicamente; a pintores del Renacimiento con un marcado estilo personal como Piero della Francesca y Mantegna; y, sobre todo, a vestigios de tradiciones populares procedentes de lugares tan distintos y distantes como México, Marruecos, Perú, Turquía e, incluso, Cerdeña. Muestra evidente de la búsqueda concienzuda de un acentuado exotismo a través de este *mélange* de ropajes es el vestido de ceremonia de María Callas, que estaba inspirado en una fiesta folklórica sarda. La extravagante indumentaria pretendía ser tan definitiva 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. La dimensión sacerdotal de Medea se expresaba, además de en sus poderes, en el vestido que portaba, auténtico vehículo de comunicación ante los demás de su condición (FIG. 6). De hecho, cuando tras la apresurada huida de la Cólquide llega a Yolcos con Jasón, las atemorizadas hijas del rey proceden a cambiarle su atuendo por uno nuevo, desvinculado ya de cualquier implicación sacral⁴⁰. Y al principio de la película, cuando ha decidido acudir al templo para hacer un sacrificio, solicitará a sus sirvientas que la preparen para la ocasión, adornándola con los atributos adecuados. 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 personaje⁴¹. El propio equipo quedó abiertamente sorprendido con los logros que este presupuesto del director consiguió finalmente. El empeño llegó hasta tal punto que los tejidos elegidos para su elaboración no podían ser tampoco 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 intentaban imitar las de los egipcios y las de otros pueblos africanos⁴².

³⁹ *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 ...* (GONZÁLEZ, E: *op. cit.*, págs. 127-129).

⁴⁰ A través de esta imagen Pasolini está queriendo simbolizar la transformación de Medea al nuevo mundo en el que comienza a vivir, su adaptación a una sociedad civilizada. Los vestidos que le conferían su cualidad sacerdotal, y por tanto su potencial capacidad de realizar hechizos, son cambiados por otros similares a los de ellas, y por ello ya inofensivos.

⁴¹ Es de nuevo Piero Tosi, el encargado del vestuario, quien informa de estos pormenores de las instrucciones recibidas del director. GONZÁLEZ, E: *op. cit.*, pág. 127.

⁴² Piero Tosi relaciona igualmente la serie de materiales a los que tuvo que acudir para obtener los efectos de vestuario que Pasolini pretendía. GONZÁLEZ, E: *op. cit.*, pág. 128.



6. Primer plano de la sacerdotisa Medea

Un apartado curioso más a ser reseñado respecto del *atrezzo* con el que se va conformando la imagen de la bárbara Cólquide es el constituido por una amplia galería de objetos insólitos que asaltan al espectador por todos los frentes y que son el fruto de una extraordinaria imaginación. La tipología de todos esos elementos es muy extensa. Se puede observar una variada gama de máscaras con motivos zoomórficos y vegetales, a veces aparecen sobre los tocados ratones colgantes, que a juicio de algunos autores representan a los muertos⁴³; extrañas hachas, varas con símbolos metálicos, etc. Objetos, en fin, de todo tipo pensados en la línea de una acentuación de la buscada imagen de exotismo. La nómina de extravagancias se ve incrementada con un elemento más que, sin duda, merece mención aparte. Elevada en su número y fabulosa en su naturaleza es la galería de todos aquellos artilugios que utilizan para cubrirse, todos esos cascos, sombreros, coronas y tocados varios que portan sobre sus cabezas, entre los cuales un motivo que parece ser muy de su

⁴³ En CAIAZZA, A.: "Medea: fortuna di un mito", *Dionisio. Rivista di studi sul teatro antico*, nº 64, 1994, pág. 164 se señala la relación de los muertos con los ratones a partir de un verso de una de las poesías escritas durante el rodaje de la película, *Preghiera su commissione: ¿Durante el sueño los muertos se me aparecen como máscaras o ratones?* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 565, trad. del autor).



7. Tocados de personajes con cuernos

agrado, a juzgar por su repetición, son los cuernos de animales (FIG. 7), en clara consonancia con el reiterado carácter ancestral que se quiere imprimir a esta región.

En ningún lugar parece haberse apreciado una, a mi juicio, evidente metáfora visual, que sin duda estuvo en la mente del director al escribir el guión de la película, una clara alusión a la religión cristiana. Ciertamente es que la celebración del ritual destinado a la fertilidad de los campos realizado en la Cólquide presenta paralelos con gran número de religiones, y, en concreto, ha sido ya señalado aquel en el que posiblemente se inspiró para el episodio del descuartizamiento del joven⁴⁴. Sin embargo, si se tiene en cuenta que, en principio, estaría destinado el relato a espectadores pertenecientes a una cultura como la italiana, con un fuerte componente católico, y que en la trayectoria personal y en la obra de Pasolini la religión católica tuvo un marcado protagonismo, resultaría cuando menos extraño que este ritual no tuviera una sutil interpretación escondida vinculada a la religión cristiana. La víctima, un joven que no parece ser consciente hasta el final de su destino, es atado a una estructura de madera, que, a pesar de sus diferencias, puede recordar la de la cruz de Jesucristo. En ella muere estrangulado y, a continuación, su

⁴⁴ CAIAZZA, A.: "La Medea come ...", pág. 178.

cuerpo despedazado y su sangre son esparcidos por el campo e ingeridos por las personas participantes en el ritual. No resulta difícil, ni parece demasiado aventurado, encontrar relaciones con la muerte física en la cruz de Jesús, y, sobre todo, con el sacramento de la eucaristía, donde a los fieles se les está ofreciendo, a través de la comunión, el cuerpo y la sangre de la divinidad, que les sirve de periódico alimento espiritual. ¿Cuál sería la intención de Pasolini con esta velada alusión? En primer lugar habría que apuntar que si no fue más explícito en la filmación, posiblemente se recurrió a la insinuación para evitar las previsibles acusaciones procedentes de sectores conservadores italianos, como las que tuvo que afrontar en numerosas ocasiones durante su carrera y que le generaron abundantes quebraderos de cabeza⁴⁵. Pero, principalmente, resultaría demasiado ingenuo pensar que a Pasolini se le ocultó la potencialidad semántica que la eucaristía ofrece como ritual religioso colectivo por excelencia, concepto que será apreciado por el espectador, aunque no sea de una forma totalmente consciente. Así, mediante este acto de comunión múltiple, quedarían reforzados los lazos sobre los que se articula y se reproduce una sociedad tribal, una colectividad primitiva e igualitaria.

La conformación visual de la película encaja a la perfección dentro de un *modus operandi* genuinamente pasoliniano. Las distintas secuencias se confeccionan sobre la base de una frecuente presencia de primeros planos de los personajes importantes, entre los cuales destacan las numerosas ocasiones en las que la protagonista es retratada de frente y de perfil⁴⁶, que no dejan lugar a duda de las excelentes cualidades interpretativas de Maria Callas y del enorme atractivo que consigue transmitir a través del objetivo⁴⁷. En algunos de esos primeros planos se alcanzan cotas de elevado lirismo, que consiguen el reconocimiento y la admiración unánime de la crítica ante esa extraordinaria interpretación. No sólo en ella sino en todos los actores se presta especial cuidado a todo lo concerniente a la expresividad de los personajes. 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 fragmentación⁴⁸, se compone de una sucesión entrelazada de encuadres y de planos de breve duración.

⁴⁵ Entre los trabajos biográficos en los que se alude a estos problemas destaca uno que se dedica con mayor atención al asunto: BETTI, L. (ed.): *Pasolini: Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*. Milano, 1977.

⁴⁶ El uso de los primeros planos para perfiles es muy frecuente en toda la parte del film dedicado a la representación de la Cólquide. Incluso se da la circunstancia de que Pasolini realizó varios retratos de la actriz. GONZÁLEZ, E.: *op. cit.*, pág. 163.

⁴⁷ El propio director confirmó las intuiciones que le habían llevado a pensar en Maria Callas como protagonista con el resultado final. Comenta en una entrevista que le había parecido una actriz nata, con una inteligencia espontánea y con una presencia ante la cámara absolutamente fuera de lo común. DUFLOT, J.: *op. cit.*, pág. 144.

⁴⁸ El análisis detenido de todos los recursos técnicos utilizados en la elaboración de la película se encuentra en GONZÁLEZ, E.: *op. cit.*, págs. 132-166. Menciones concretas a la fragmentación del conjunto en un gran número de encuadres breves se hallan concretamente en la página 165.

Si la obra en su realización va configurando una poética que podría llamarse de lo sagrado, con gran importancia de los actos rituales, y de la gestualidad, para la que resultan cruciales los primeros planos, habría también que indicar la existencia de una poética de la palabra y del silencio⁴⁹, elementos sonoros con una presencia claramente delimitada por oposición en la película. La palabra no se derrocha en ningún momento, no se utiliza de forma banal, sino que siempre es empleada con un acentuado carácter trascendente⁵⁰. Obviamente tiene una primaria función comunicativa, manifiesta a lo largo de las escasas intervenciones orales de los personajes, que se desdibuja en todo el pasaje dedicado a la Cólquide porque son casi inexistentes. Por el contrario, adquiere una evidente impronta de uso ritual al ser utilizada casi exclusivamente por Medea, por la sacerdotisa que está siendo portavoz de la divinidad: *Da vida a la simiente y renace con la simiente*⁵¹. En el otro caso significativo el componente predominante es el augural, en el momento en el que el coro de las campesinas colquídeas cantan el poema premonitorio de los desastres que comportará la venida del héroe griego⁵². La antítesis de la palabra, el silencio, es igualmente un recurso primordial entre los empleados por Pasolini⁵³, en absoluta coherencia con la desconfianza que le suscitaban los códigos lingüísticos y la preferencia que en manifestó repetidamente por los lenguajes no verbales. Durante la mayor parte de las secuencias los personajes no se comunican oralmente, solamente se dirigen intensas miradas, más o menos explícitas, o bien están diseminados formando parte del paisaje, o simplemente no se encuentran en la escena. Con ello, quiere hacer hincapié en el carácter primitivo del mundo representado, anterior a la definitiva y empobrecedora victoria de la civilizada oralidad. Podría decirse que para un reto tan arriesgado como la representación del universo religioso antiguo que adopta Pasolini, se sirve ampliamente de un elemento que acentúa la impresión de lejanía en el tiempo, de la reiterada incorporación de largos y elocuentes silencios. La ausencia de palabra es un recurso con el que el director contribuye a dar presencia al espacio del mito, especialmente gráfico a la hora de la representación de la legendaria Cólquide⁵⁴.

En estrecha relación con la significación del empleo de la palabra y del silencio, se encuentra un componente de gran trascendencia, cual es todo el apartado musical. 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 momentos en los que no se puede escuchar sonido

⁴⁹ FUSILLO, M.: "Niente è più ...", pág. 98.

⁵⁰ GONZÁLEZ, E: *op. cit.*, pág. 214.

⁵¹ "MEDEA. Dà vita al seme e rinasci con il seme" (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 546, trad. del autor).

⁵² Vid. más arriba nota 25 en la que aparece íntegro el texto del cántico de las campesinas de la Cólquide.

⁵³ BEYLIE, C.: *art. cit.*, pág. 69.

⁵⁴ MARINIELLO, S.: *op. cit.*, pág. 301.



8. Vestidos exóticos empleados para algunos personajes

alguno. Con frecuencia se asiste a una escena en la que el silencio es total. Si se debiera definir la componente musical de la *Medea* de Pasolini, dos serían los conceptos a sugerir: exotismo y sacralidad⁵⁵. Ha sido seleccionada la música, por cierto en algún caso concreto contando con el consejo de la reconocida 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 revistan un acentuado carácter religioso acorde con la temática del film. Ambos elementos se usan con profusión a la hora de la difícil recreación de las diferentes situaciones ambientadas en la primitiva Cólquide.

El mundo religioso que rodea a la sacerdotisa Medea y al sacrificio de la joven víctima están realizados con el fondo de música sagrada tibetana, de un tema coral destinado al dios Khyabjug para ser más exactos⁵⁶, porque resulta imprescindible un alto índice de extrañamiento. En cambio, cuando también en la misma región las mujeres practicando sus quehaceres entonan el canto en el que se anuncia la llegada

⁵⁵ GONZÁLEZ, F.: *op. cit.*, pág. 198.

⁵⁶ MIMOSO-RUIZ, D.: *art. cit.*, pág. 64.

del extranjero perturbador del orden establecido, circunstancia premonitoria en la que está ausente el dramatismo, emplean un canto femenino de origen búlgaro. 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 personajes⁵⁷.

CONSIDERACIONES FINALES

Entre las distintas concepciones con las que los autores antiguos y modernos han entendido la figura de la heroína colquídea se han identificado tres variantes tipológicas⁵⁸: las que hacen hincapié en el carácter sobrenatural del personaje, o sea una *Medea* demoníaca; aquellas que subrayan el conflicto entre civilización occidental y oriental, o lo que es lo mismo una *Medea* bárbara; y aquellas otras que inciden sobre todo en la violencia del sentimiento amoroso, es decir, una *Medea* enamorada. El caso de la *Medea* de Pasolini en alguna medida participa, obviamente, de todas, puesto que el personaje ofrece en su perfil las tres posibilidades, pero se decanta netamente por la segunda, la que desdibuja un tanto el carácter individual del personaje para transportarlo a un contexto más colectivo. El objetivo primordial que se traza el director italiano es el de evidenciar la contraposición de un mundo religioso y primitivo frente a otro moderno, laico e interesado, entre los que se suscita un combate en el que el primero está perdiendo progresivamente posiciones ante el irrefrenable avance del segundo. Su opción por esta posibilidad, la más alejada en principio del modelo euripídeo está en clara consonancia con su interés por no proceder a una reconstrucción fidedigna de la tragedia ni del mito. Los poemas trágicos griegos se plantean sobre una dualidad entre lo particular y lo universal, o sea, a través de casos individuales presentan al público lo que entienden sus autores como postulados universales. El director italiano se decanta sin ambages por esta segunda dimensión, no le interesa tanto la narración particular como el contexto en el que los acontecimientos se producen. Con esta película quiere a toda costa realizar una recreación viva de la historia y para ello la concibe sin ataduras de fidelidad a la fuente en parámetros absolutamente contemporáneos.

⁵⁷ El empleo de este singular elemento acústico-musical es señalado en los trabajos de TORRACA, L.: "Il vento di Medea", en TODINI, U. (a cura di): *Pasolini e l'antico ...*, pág. 90 y de CAIAZZA, A.: "La *Medea* come ...", pág. 180.

⁵⁸ DIHLE, A.: "Eurípides' *Medea* und ihre Schestern im europäischen Drama", *Antike und Abendland*, n° 22, 1976, págs. 176-178.

El elemento esencial a destacar de sus intenciones es la reivindicación de un mundo religioso ancestral, estadio a partir del cual se fue construyendo la racionalista civilización occidental, que, aunque aparentemente aparezca derrotado, se encuentra oculto y acechante en la penumbra. Para subrayar esa primaria realidad y darle forma a ese universo inveterado, Pasolini se documentó en obras clasificables con propiedad dentro de la *Historia de las Religiones*, tal como cita en una entrevista, donde afirma que esta disciplina ha sido la utilizada como fundamento en el proyecto inicial y en la realización de la película. Partiendo de este diseño recreado de un mundo ancestral marcado por la religión, muestra una clara añoranza por la pérdida de esa visión a la que se está asistiendo en la época contemporánea. Con cierto desánimo identifica ese proceso con la situación que, a su juicio, se ha vivido en los últimos años en la zona meridional de Italia, como consecuencia del distanciamiento que se ha venido produciendo con toda una atmósfera ritualizada, cuyas raíces se hunden en la lejana Antigüedad. La cultura imperante sería la de una sociedad posthistórica, en la que campan por sus respetos el consumismo y el conformismo disfrazado⁵⁹. Sin embargo, Pasolini cree y confía en que esa *lógica* religiosa⁶⁰, en la que predominan elementos que se clasificarían desde nuestro mundo como de índole irracional, como son el instinto y el impulso, permanecerá siempre en estado latente y en algún momento, de manera más o menos descontrolada emergerá.

La Grecia antigua fue idealizada a partir ya del mundo romano y, especialmente, desde el siglo XVIII, llegando a nuestra época con una imagen fosilizada de perfección y armonía. No debería, sin embargo, de olvidarse, como tiene bien presente Pasolini, que el mundo clásico fue igualmente un universo en el que el elemento religioso desempeñaba un papel primordial en la praxis cotidiana de los individuos⁶¹. Reconstruir ese mundo con la doble impresión de lejanía y actualidad es el reto al que se enfrenta con la realización de este film. Y para ello es fundamental encontrar la forma visual, amén de la conceptual, con la que dar cuerpo a ese mundo antiguo sagrado. La clave definitiva para que la película llegue a buen puerto se encuentra, pues, en el modo en el que se consiga representar la Cólquide legendaria, un universo caracterizado por la temporalidad cíclica, o si se prefiere, por la atemporalidad mítica⁶². Acude para ello Pasolini a claves estéticas muy acordes con soluciones artísticas del siglo XX: el ambiente primitivista, un acusado exotismo y un

⁵⁹ La película está configurada en torno a una gran metáfora, que sirve para reflexionar acerca del conflicto entre un mundo prehistórico que se está perdiendo y la posthistoria del consumismo y del conformismo. MARINIELLO, S.: *op. cit.*, pág. 292.

⁶⁰ Escena 69. *CENTAURO. Él no habla, naturalmente, porque su lógica es tan diversa de la nuestra, que no se podría entender ...* (PASOLINI, PP: *Il vangelo ...*, pág. 550, trad. del autor). No se trata de un contrasentido, porque Pasolini no considera como irracionales los elementos conformadores de un pensamiento religioso, sino que obedecen a otro tipo de *lógica*, no a la occidental imperante. FUSILLO, M.: *art. cit.*, pág. 99.

⁶¹ Muy interesante a este respecto es un trabajo que hace precisamente hincapié en esta dimensión no decimonónica del mundo griego, DODDS, E.R.: *Los griegos y lo irracional*. Madrid, 1960.

gusto marcado por una tendencia conceptual barroquizante. Una de las obsesiones de toda la obra pasoliniana es la desconfianza por el lenguaje oral civilizado y la consiguiente reivindicación de la comunicación pregramatical, de la utilización de un lenguaje bárbaro en el que el protagonismo correspondiera a la fisicidad y gestualidad más primarias, algo que el cine le permitía experimentar. El lugar en el que se asentara ese estadio social debería necesariamente ser exótico, alejado de cualquier reminiscencia vinculable al mundo occidental, identificado con la realidad imperante. Las localizaciones seleccionadas para representar la Cólquide en distintos lugares de la actual Turquía, se adecuan a la perfección a la intención primigenia. Se trata de parajes inhóspitos, con viviendas troglodíticas y paisajes poco habituales. Al exotismo y también al recargamiento de la película contribuye la exquisita atención que se prestó a la elaboración de vestuarios, *atrezzo* y motivos musicales, y su riquísima diversidad. Sin embargo, el elemento *barroco* fundamental detectable en el film obedece a una naturaleza estética y es el juego permanente con la aplicación de la figura retórica de la antítesis. Toda la película es una contraposición en principio entre el mundo religioso y el laico, amén de otra serie de aspectos conceptuales, pero se llega a extremos tan sutiles como el recurso sistemático a la oposición entre secuencias habladas y secuencias sin comunicación oral, pasajes con ambientación musical y otros en los que no se cuenta con el concurso de la música, momentos con sonido y aquellos de silencio total. Incluso se podría determinar una más entre las escenas con un marcado sentido estático frente a otras con un frenético movimiento.

Pasolini era absolutamente consciente de los riesgos que comportaba la elaboración de una película tan alambicada y, por ello, no le preocupaba que no gozaran sus films en algún momento del favor del público⁶². A su juicio, era precisamente esta delicada atención a su preparación lo que los distanciaba del elitismo para acercarlos a lo que consideraba más democrático, en la medida en que consideraba al público como un grupo de seres inteligentes, lejos de la estandarización adocenante que se imponía en los últimos tiempos. Las críticas que en algunos sectores despertó esta película en particular se vieron contrarrestadas por la curiosidad y el interés que la originalidad de su obra despertó en muchos de sus coetáneos. En la actualidad está gozando de un progresivamente mayor reconocimiento, como consecuencia de la valoración que se concede a las

⁶² En esta tierra es fundamental la inexistencia del tiempo por la repetición anual de sus ritos, como el sacrificio humano que pretende contribuir al aumento de la fecundidad de la tierra. FUSILLO, M.: *op. cit.*, pág. 161.

⁶³ Una prueba evidente de la conciencia que el director tenía respecto de este particular se puede ilustrar con numerosos testimonios. Entre ellos es, a mi juicio, uno de los más elocuentes el siguiente: *He hecho filmes de élite y por lo tanto aparentemente antidemocráticos, aristocráticos, mientras que en realidad, siendo filmes producidos en polémica, contra la cultura de masas, que es tiránica, que es antidemocrática por excelencia, en realidad, en mi opinión son un acto, quizás inútil, de democracia* (VICE, "Il braccio di ferro di Pasolini", *Avanti*, 29 de Enero de 1970, trad. en GONZÁLEZ, F.: *op. cit.*, pág. 40).

intersecciones y contaminaciones entre los diferentes lenguajes⁶⁴, trazada no sólo a nivel conceptual.

Para la elaboración de su visión personal de la tragedia griega, Pasolini no se limita a una traslación mimética del original, sino que más bien utiliza toda una rica serie de filtros contemporáneos que, sin alterar su espíritu, la deforman, y con ello lo que consigue es actualizarla, vivificarla. Una reconstrucción histórica al uso tal como, al principio, se podía esperar al pensar en una grabación de una tragedia griega, o incluso de una ópera, si se repara en la procedencia de su protagonista femenina, María Callas, se encuentra en las antípodas de lo que pasaba por la mente del director italiano. Al personal tratamiento lejano del conflicto agonístico del célebre mito de Medea añade una originalísima reconstrucción del mundo griego antiguo, claramente discordante de la imagen previsible por el espectador. Con la plasmación concreta de la Cólquide consigue Pasolini una magistral recreación estética de una Grecia antigua mágica.

⁶⁴ FUSILLO, M.: *op. cit.*, págs. 4-5.

