

Fecha de recepción: 19 abril 2017  
Fecha de aceptación: 26 junio 2017  
Fecha de publicación: 15 febrero 2018  
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art10-9.pdf>  
Oceánide número 10, ISSN 1989-6328

## Ritos ancestrales y tradiciones sardas en *Medea*, de Pasolini

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ  
(Universidad de Valladolid, España)

### RESUMEN:

Este artículo propone nuevas claves de interpretación de *Medea* (1969), una de las películas fundamentales en la producción y el pensamiento de Pier Paolo Pasolini. Se rastrean para ello las bases antropológicas que constituyen su trasfondo, y se identifican numerosas alusiones visuales a tradiciones populares sardas –especialmente, a las festividades carnavalescas de la isla–, que Pasolini asimila a las celebraciones rituales de la Antigüedad. El sentido de estas alusiones es la denuncia de la pérdida de la cultura patrimonial en el contexto de la rápida industrialización de Cerdeña en los años inmediatamente previos al rodaje de la película.

**Palabras clave:** cine, tradición, antropología, cultura sarda, Cerdeña, Pasolini, Ernesto de Martino

### ABSTRACT:

This article proposes new keys of interpretation of *Medea* (1969), one of the main films in Pasolini's thought and production. Thus, we trace the anthropological background of the film and visual allusions to Sardinian popular traditions are identified (especially, those referred to carnival festivities), which Pasolini assimilates to ritual celebrations of Antiquity. These allusions also trigger some criticism against the loss of Sardinian cultural heritage during the fast industrialization immediately prior to the filming of *Medea*.

**Keywords:** cinema, tradition, anthropology, Sardinian culture, Sardinia, Pasolini, Ernesto de Martino

Cuando en 1968 Pier Paolo Pasolini decide rodar *Medea*, es ya un poeta, ensayista y cineasta conocido por su compromiso ético y político. Su objetivo es denunciar el falso progreso capitalista y la alienación impuesta por los *mass-media*. En varios de sus *Escritos corsarios*, por ejemplo, se expresa con rigor acerca de la sustitución de la cultura popular (tradicional, ancestral y auténtica) por la subcultura (detritus de la civilización del consumo, pobre y alienante), especialmente a través de la televisión, instrumento mediante el cual el capitalismo habría logrado una homogeneización centralizadora que jamás llegó a lograr el fascismo. La escritura de Pasolini será la conciencia sin tregua que enjuicie los aparentes logros de una Europa que, tras la posguerra, se cree instalada en el bienestar y la racionalidad, y está realmente en las manos de la tiranía omnímoda del consumo, capaz de polinizar incluso las aparentes formas de oposición. En el cine –un cine “de poesía”– confiará como lenguaje próximo al mito y lo sagrado.

Habida cuenta de lo inmediato, incluso urgente, de las preocupaciones de Pasolini, ¿qué podía llevarle a rodar una película sobre el viejo mito de la princesa y maga amante de Jasón, cómplice suya en el robo del Vello de Oro y asesina despechada de los hijos de ambos? Algunos de sus contemporáneos y correligionarios de la izquierda no encontraron respuesta satisfactoria a esta pregunta, y encontraron la película *decadente* (Fusillo, 1996: 127; véanse en el mismo lugar las referencias bibliográficas sobre tales críticas). Sin embargo, Medea está lejos de ser un ejercicio de escapismo. La clave se encuentra en la siguiente afirmación, hecha por el cineasta en la larga entrevista mantenida con Jean Dufлот cuando la película ya es una realidad, en 1969: “Confieso que la palabra barbarie es la palabra que más me gusta del mundo” (1971: 207). El mito, interpretado por Pasolini, expresa su horror al sistema industrializado, masificado y estandarizado (que en la obra aparecería representado por Jasón), y la nostalgia de un mundo bárbaro, cruel sin duda, pero más inocente y espontáneo (encarnado en Medea). Para él, la única resistencia posible no se encuentra en la cultura (susceptible de ser reducida a mercancía y consumo), sino en la poesía y el mito, plenos de fuerza vital.

Lo arriba expuesto explica que Pasolini encontrase en la historia de Medea un argumento fascinante, y por partida doble. En primer lugar, porque Medea es un mito antes que una historia literaria transmitida

por obras clásicas de argumento tomado por la mitología; en segundo, porque el propio relato de la princesa maga –su enamoramiento y sumisión inicial a Jasón, la imposible armonía de ambos, y el catastrófico final– escenifican precisamente el choque entre *mythos* y *logos*, civilización y barbarie.

En lo referente a Medea, su historia ha llegado hasta nosotros a través de algunas versiones literarias que tomaron del mito el argumento: Eurípides el primero, en su tragedia homónima; Apolonio de Rodas después, en *Las Argonáuticas*; con posterioridad se sumarán Ovidio, Séneca e incontables versiones más que demuestran que el mito es proteico, y que en cada época y contexto, y para cada autor, puede ofrecer una lectura diferente<sup>1</sup>. Ahora bien, es fundamental advertir que todas estas versiones literarias ocultan, a la vez que transmiten, el sustrato mítico. Dicho de otro modo, sin Eurípides y Apolonio de Rodas, no conoceríamos el mito, pero sus escritos no *son* el mito, sino literatura que lo utiliza en la *inventio*, como motivo argumental. Y el mito nunca es literatura, nunca es ficción, sino una verdad más allá de lo falsable. Los rastreos de los filólogos, antropólogos e historiadores de las religiones han interpretado la historia del robo del vello de oro en tierras orientales y su traslado a Grecia como una explicación alegórica del recorrido solar, de la llegada de la ganadería, del trigo, del *murex* o del oro. Medea sería en origen una diosa ctónica ligada a los ciclos vegetales, el sol y la luna, como Deméter, Hera, Circe, Medusa o Hécate –esto es, una encarnación más de la diosa blanca descrita por Graves. Sobre ellas se ha sugerido que no sean divinidades originarias del panteón indoeuropeo, sino diosas anteriores que no desaparecieron por completo y quedaron integradas en el nuevo culto patriarcal, presidido por *Ius Pater*, y fueron convertidas en esposas o hijas –en el mejor de los casos–, y en hechiceras o monstruos –en el peor. Una prueba de ello serían los poderes mágicos que las distintas versiones de la historia coinciden en atribuir a Medea, poderes basados en el conocimiento de las plantas y que constituirían “un recuerdo de los viejos poderes ctónicos preindoeuropeos” (Moreau).

Es ese trasfondo mítico ancestral, y no la literatura creada a partir de él, lo que interesa a Pasolini, aunque tenga que partir para ello del relato transmitido por Eurípides y Apolonio de Rodas<sup>2</sup>. La clave la da el propio Pasolini, quien confiesa a Jean Dufлот: “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" (Duflot, 1971: 130).

Lo que le interesa a Pasolini de Jasón y Medea es que su historia (en virtud de la maleabilidad que como mito le es propia) le permitirá poner en escena varias de sus obsesiones personales: el conflicto entre el trasfondo antiguo todavía presente en el ser humano y la imposición violenta del "sistema", la reflexión acerca de las formas de religiosidad ancestrales o la posibilidad de explorar el conflicto del individuo con los roles paterno y materno sin ceñirse a una interpretación unívoca. No faltan a día de hoy estudios que indagan en estas y otras interpretaciones de la película: cabe citar los de Conti Calabrese (1994), Dalbosco (2010) o González García (1997), que conjuga un sólido análisis de los recursos técnicos y una aguda lectura de los temas y motivos fundamentales de la producción pasoliniana. Ya Conti Calabrese y González García destacaban el papel de lo sagrado como el tema del film y de toda la cinematografía pasoliniana, asunto este en el que han continuado indagando Ballerini (s.a.) y Subini (2007).

Hemos visto que Pasolini citaba como fuentes de su película no tanto versiones previas de Medea cuanto los estudios antropológicos de Levy-Bruhl y Eliade. Habría que añadir a estos autores el nombre de Ernesto de Martino, que sorprendentemente Pasolini no cita ante Duflot<sup>3</sup>. Conti Calabrese atribuía al influjo de la lectura de Eliade toda la dimensión de lo sagrado en Pasolini; su juicio ha sido matizado por estudios posteriores: así el muy acertado libro de Subini, que matiza, señalando un primer momento de mayor influjo de De Martino y un segundo, a partir de mediados de los 60, de mayor peso de Eliade (2007: 90), y el de Ballerini, quien insiste en la influencia de Pavese y la "collana viola" (s.f.: 25 y ss.)<sup>4</sup>. También Francesco Faeta advierte que los numerosos registros audiovisuales sobre llanto ritual y otras manifestaciones religiosas populares realizados por De Martino e investigadores de su entorno pudieron ser una inspiración para Pasolini, y repara en las llamativas coincidencias entre *El Evangelio según San Mateo* con el Via Crucis y Sacro Monte de Cerveno (2013: 8). Se trata de una hipótesis muy sugestiva, y si a ella se une la lectura de *Medea* que aquí propongo, tenemos la posibilidad de ver *Il Vangelo* y *Medea* como sendas reflexiones sobre formas de religiosidad ancestral conser-

vadas en Italia –una en el norte, y la otra en el suroeste insular.

De Martino y Pasolini habrían coincidido en reuniones del PC (aunque el cineasta es expulsado en 1949 y el antropólogo no ingresa formalmente en él hasta 1950), y mantendrían contacto a lo largo de la década de los Cincuenta, especialmente en torno al Centro Etnológico Italiano y el grupo de trabajo de inspiración gramsciana que se crea en el seno de esta asociación, entre 1953 y 1955 (Subini, 2007: 26)<sup>5</sup>. Un dato que no he visto destacado en ninguno de los estudios citados, pero que no juzgo irrelevante, es que la carrera académica de De Martino se desarrolló fundamentalmente en la Università degli Studi di Cagliari, donde fundó, con otros investigadores, la Scuola Antropologica di Cagliari, que a partir de los planteamientos teóricos de Gramsci –sardo, no lo olvidemos– abrió una fértil vía de investigación en antropología religiosa en Italia (Faeta, 2016: 11-12). El interés por la pervivencia residual del paganismo frente al avance avasallador de la industrialización suponía una afinidad fundamental con Pasolini; la simple mención de algunos títulos de De Martino puede corroborarlo: *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo* (1948); *Sud e magia* (1959); *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961)... De Martino es también el compilador de *Magia e civiltà* (1960), un volumen que recogía trabajos de varios autores, y que a decir de Subini pudo ser para Pasolini la primera lectura de *La rama dorada* de James Frazer, *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, de Lucien Levy-Bruhl y *Le mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade (1949) (Subini, 2007: 27). Tampoco está de más recordar que la primera edición italiana de la *Storia delle religioni* de Eliade lleva un prólogo de De Martino. Pero sería *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria* (Turín, Einaudi, 1958) la obra demartiniana que mayor huella dejaría en el poeta y cineasta. Pasolini la habría leído de una manera muy personal e íntima, en conexión con el trauma y el duelo de su madre y suyo propio por la muerte de su hermano Guido, en 1945 (Subini, 2007: 29-32). Sin embargo, para Subini, si las películas de los primeros años 60 muestran la huella de *Morte e pianto rituale* de De Martino, entre 1964 y 1966 se produce una cesura, marcada posiblemente por la lectura de *Le sacré et le profane* de Eliade (que Pasolini tenía y habría leído en edición francesa): "Di fatto, è proprio nella seconda metà degli anni Sessanta che il cinema pasoliniano

(con *Teorema* e con *Medea* in particolare) comincia a riferirsi al concetto di sacro come ad una realtà di ordine metafisico" (Subini, 2007: 19).

Aunque mucho más lejana en el tiempo, no es desestimable la influencia de Raffaele Pettazzoni, apuntada también por Subini (2007: 14). Pettazzoni, fundador de la revista *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* –en la que se publicaron muchos trabajos de De Martino– y cuyo papel como historiador de las religiones y padre de esta disciplina en Italia fue reconocido por De Martino, es autor de una extensísima bibliografía en el ámbito de la historia de las religiones en Italia, dentro de la cual ahora me interesa especialmente destacar sus contribuciones al estudio de la religiosidad en Cerdeña, y especialmente *La religione primitiva in Sardegna* (1912).

*Medea* constituye una obra semiológicamente muy densa: analizaré aquí dos claves que Pasolini utiliza en el film, y que se superponen y entremezclan con otras ya estudiadas por la crítica. Me refiero a la semejanza entre los cultos paganos de la Cólquide y el Cristianismo, por una parte, y a la recurrencia de paralelismos entre elementos del folklore y la religiosidad popular sardos, por otra. *Medea*, por lo que tiene de puesta en escena de una religión primitiva, es también una reflexión sobre las raíces del cristianismo. Pasolini había rodado en 1963 *El evangelio según Mateo* (estrenada en 1964), tras la cual sus tensiones con la Iglesia católica habían llegado a un punto álgido (acerca de las relaciones de Pasolini con distintos sectores de esta durante el rodaje del film, véase Subini, 2007: 48 y ss.) También en *Teorema*, realizada en 1968, inmediatamente antes que *Medea*, habría Pasolini realizado un sincretismo entre elementos de la antigua religión griega y el Cristianismo (Subini, 2007: 86 y ss). Aunque en este trabajo me centraré de manera prioritaria en las claves para una *lectura sarda* de la película, será inevitable hacer referencia a los llamativos paralelismos con los rituales cristianos.

Como hemos visto, la Cólquide encarna para Pasolini un territorio bárbaro, en oposición a la civilizada y geométrica Corinto, que representa el imperio de la lógica y el progreso. Para enfatizar tal oposición, el cineasta eligió como localización de todas las escenas del pueblo de Medea Capadocia, con sus exteriores de agreste naturaleza, y los interiores de las primitivas iglesias de Goreme, visualmente opuestas a la ordenada Piazza dei

Miracoli de Pisa y a las sólidas murallas del Crac de los Caballeros de Alepo, que eligió para representar Corinto (González, 1997: 125). Si al rodar *Il Vangelo secondo Mateo* Pasolini había buscado localizaciones en Palestina para finalmente rodar en Italia (Subini, 2007: 64), acercando así la narración, aquí parece haber buscado poner el acento en la lejanía, en el exotismo. González interpreta así la elección:

[...] de lo que se trata es de asociar lo arcaico, lo campesino, y todo lo que haga referencia al Tercer Mundo, con lo mítico, por un lado, y con una vivencia de lo sacro ajena ya a Occidente, por el otro.

Así, tenemos que el pueblo de la Cólquide, desde la familia real hasta los soldados y los campesinos, son los campesinos turcos de Göreme y de Urgüp, cuya presencia física se distingue fácilmente de los actores y extras elegidos para lo que se filma en Italia. [...] (González, 1997: 130).

Sin embargo, creo que la decisión de Pasolini tenía un sentido aún más complejo. No se trataba tanto de "alejar" la Cólquide situándola en Capadocia, sino de que el público occidental, y particularmente el italiano, reconociese en el primitivismo y la barbarie de la Cólquide/Capadocia, algo mucho más próximo y conocido: el suroeste de su propio país, y concretamente Cerdeña. Cuando Pasolini, tal como acostumbraba, se recrea con su cámara en primeros planos de los rostros de los extras turcos, su intención no es solo que el espectador los encuentre exóticos, sino que en su exotismo reconozca, sin embargo, similitudes con los rostros de la Europa meridional, y concretamente de la Cerdeña preindustrial, respecto de la cual el adjetivo *conservadora* cobra un sentido singular, desde el punto de vista étnico y antropológico.

La isla italiana es una zona periférica dotada de una fuerte identidad antropológica, étnica, histórica, folklórica y lingüística. Frente al italiano estándar dimanado desde el poder con intención homogeneizadora, coexisten en Cerdeña el sardo –una lengua románica distinta del italiano, con sus propias variantes–, la lengua corsa y residualmente la catalana. Además, el sardo no solo goza de gran vitalidad en la vida cotidiana de la isla, sino que contaba ya desde finales del siglo XIX con una floreciente literatura, reconocida con el Premio Nobel de Grazia Deledda

(1926). A un Pier Paolo Pasolini que se había iniciado como poeta escribiendo en friulano y que reivindicaba las variantes lingüísticas frente a la homogeneización impuesta por el Estado y los medios de comunicación, no podía por menos de fascinarle el caso sardo. Además, a pesar de que durante los años 30 y 40 una mayoría de habitantes de la isla había secundado el fascismo, no faltó una vigorosa oposición, representada paradigmáticamente por un nombre cuya sola mención bastaría para explicar la proximidad de Pasolini a Cerdeña: Antonio Gramsci.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el interés científico por el folklore italiano había conocido un fuerte impulso que continuaría en el siglo XX. En 1929 se celebró el I Congreso nazionale delle tradizioni popolari, en Florencia, y a finales de abril de 1956 su sexta edición se celebró en Cerdeña. Entre los colaboradores de aquel congreso se encontraba el Centro etnográfico sardo, que más tarde quedaría integrado en el Instituto Etnografico della Sardegna. En 1934 comienza a publicarse *Studi sardi*, en Cagliari, y al año siguiente se crea el Archivo Storico Sardo. Es aquí de obligada mención el erudito, arqueólogo, político sardo Giovanni Lilliu, quien –entre otros muchos esfuerzos por conocer mejor el pasado y las tradiciones de la isla– dirigió las excavaciones de Su Nuraxi entre el 49 y el 56. También Pettazzoni y De Martino, como hemos visto ya, tuvieron un vínculo especial con Cerdeña. Así pues, las peculiaridades étnicas, históricas y culturales de Cerdeña constituían, pues, un asunto de interés para especialistas, académicos e intelectuales a mediados del siglo XX, y ese bagaje llegará hasta Pier Paolo Pasolini, que encontraría más cerca de lo esperado una encarnación de la barbarie cólquida.

Para empezar, la isla sarda es el territorio con la población más antigua de Europa, muy anterior y sustancialmente distinta de la del resto del continente. En las últimas décadas esta especificidad y diferencia de la población sarda ha sido estudiada desde disciplinas como la paleoantropología y la antropología molecular, pero ya desde mediados del siglo XX eran numerosos los trabajos del citado Lilliu y sus seguidores que se interesaban por estos orígenes. Durante la Edad de Bronce (ca. 1800-1700 a.C.) surge en la isla la civilización nurágica, cuyas construcciones más representativas son unas torretas llamadas *nuraghi* y las llamadas “tumbas de gigantes”, construcciones rupestres cuyo uso no está claro. Sus características entradas, como oquedades de la roca calcárea en un paraje agreste, ofrecen estampas muy similares a las que capta la cámara de Pasolini en Capadocia.

Figura 1. Imagen de la película.



Figura 2. Necropoli a Domus de Janas di “Sas Concas”.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>6</sup>.

En su conquista de la isla, los romanos lograrán conquistar primero los litorales (incorporados en el s. III a. C.), mientras que el indómito centro permanecerá durante largo tiempo bárbaro; de ahí que ese territorio no doblegado sea en latín denominado *Barbaria*, término que hoy subsiste en el topónimo de la extensa zona central-oriental interior, Barbagie, cuyos abruptos paisajes recuerdan sobremedera a los mostrados por Pasolini en el film (pese a que la localización del rodaje fuese Capadocia). No está de más recordar que el propio Pasolini, en el extenso estudio que acompaña la antológica muestra del *Canzonere*, se refiere a “queste barbariche montagne della Barbagia e del Logudoro” (Pasolini, 1972: 108). Los remotos orígenes de los sardos, su diferencia racial respecto del resto de habitantes europeos, el paisaje y las construcciones rupestres nurágicas, la denominación de Barbagia... todo ello coadyuvaría en la decisión pasoliniana de situar la Cólquide materialmente en Turquía, pero simbólicamente en Cerdeña, en un intento por mostrar a sus congéneres italianos, demasiado ufanos por subirse al carro del capitalismo industrial, que la barbarie que encontramos tan exótica en Oriente está, si bien miramos, en nuestro propio terreno.

Por lo que respecta al personaje de Medea, es perceptible la conexión entre el mito y la cultura sarda ancestral. Por una parte, ya vimos cómo el mito de Medea parece ser la versión helenizada de la diosa ctónica y vegetal. Por otra, las figuras nurágicas atestiguan desde el III milenio a.C. el culto a la Gran Madre –la Diosa Blanca de Robert Graves. Estas muestras de la religión matriarcal preindoeuropea se encuentran presentes en toda Europa pero de manera muy especial en Cerdeña, no solo por ser el territorio de población más antigua del continente, sino también porque la recuperación del folklóre sardo desde la segunda mitad del siglo XIX había devuelto actualidad a la figura de la Diosa Madre a través de interesantes actualizaciones. Baste citar como ejemplo la célebre escultura “La madre dell’ucciso”, del escultor nuorés Francesco Ciusa, que obtuvo el primer premio en la Bienal de Venecia de 1907: a Pasolini, marcado tanto por la muerte de su hermano Guido como por el dolor de su madre a causa de esa misma muerte, no pudo pasarle desapercibida esta escultura de extraordinaria popularidad en Italia (hay cinco copias repartidas en distintos museos del país, y la fotografía se reprodujo con profusión en catálogos, prensa, etc.) En un plano académico, el culto a estas divinidades femeninas preindoeuropeas interesaba a estudiosos como De Martino, quien explica la figura de la Virgen María como la adaptación al Cristianismo de los antiguos rituales de duelo asociados a la muerte, en *Morte e piano rituale*, una obra cuya lectura resultó crucial para Pasolini en el plano personal y creativo.

Tendríamos, pues, una antigua Diosa Madre que se presentaría tanto en las figuras nurágicas de Cerdeña como en el mito griego de Medea o en la figura cristiana de la Virgen. La caracterización que el cineasta hace de la princesa cólquida trata de enfatizar esta simbiosis de cultos femeninos mediante la indumentaria. El figurinista Piero Tosi se refirió a la extenuante labor exigida por Pasolini, que no daba indicaciones concretas, pero deseaba que el vestuario del film mezclase elementos de tradiciones populares dispares: mexicana, marroquí, turca, sarda...: “Por ejemplo el vestido que lleva María Callas durante los ritos es el traje de una fiesta folclórica sarda.” (cit. en González, 1997: 127-128). En efecto, el traje de Medea (fig. 5) recuerda a los trajes populares sardos: existe una gran variedad de estos, en función de las poblaciones y festividades, pero la mayoría tiene en común con el atuendo de la princesa

bárbara la mantilla y los adornos frontales: en especial, es muy llamativo el parecido entre las bolas labradas que forman los collares de Medea y las joyas esféricas que lucen las mujeres sardas en las celebraciones de Sant’Efigio (Figs. 3 y 4).

Figura 3. Imagen de la película.



Figura 4. Festa di Sant’Efigio. Detalle de joyas femeninas.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>7</sup>.

Figura 5. Imagen de la película.



Figura 6. Vergine della Mercede, Sassari.



La indumentaria diseñada por Tosi a petición de Pasolini recuerda también, y mucho, en su rigidez y profusión de dorados, a las vestimentas de las vírgenes españolas e italianas. Ese parecido se extiende a una escena de la película en que se representa el culto al vellocino que llevan a cabo Medea y sus doncellas: estas cubren la cabeza de la princesa con la mantilla (como en los preparativos de las figuras devocionales marianas), y la acompañan en procesión hasta el templo rupestre, que es una iglesia de la Cólquide, pero se asemeja extraordinariamente a las construcciones subterráneas nurágicas y a las muchas iglesias con criptas precristianas de Cerdeña. Antes de que Medea entre en el *sancta sanctorum* donde está guardado el vellocino de oro, las doncellas le enrollan una pesada cadena en las muñecas; Medea, entonces, atraviesa un fuego de probable sentido purificador (al que más adelante me referiré). Zannini Quirini relaciona este gesto con un encadenamiento ritual previo a la entrada al lugar sacro, y menciona como posible fuente las noticias de Tácito sobre el rito de los semnones consistente en entrar en el bosque sagrado con ataduras (Germania, 39: 3), viendo en ello una prueba del esfuerzo de Pasolini por representar de manera fidedigna los rituales del mundo antiguo. Sin descartar totalmente esta posibilidad, creo que el detalle de la cadena remite de forma más inmediata a la representación iconográfica de la Virgen de la Merced, cuyo culto está enormemente arraigado en Sassari (Fig. 6). La simbiosis entre Medea y la Virgen María se pone de manifiesto también en varios momentos de la película en que la cabeza de Callas 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 Cuatrocento italianos). En paralelo, la identificación de Medea con la Gran Madre mediterránea se expresa mediante los recurrentes planos de perfil (algo ya notado por González, 1997: 163), que recuerdan sobremanera a las minoicas siluetas femeninas de las pinturas del palacio de Cnosos, tales como las Damas de azul o la Parisina (Figs. 7 y 8) –la minoica era una civilización preindoeuropea en la que habrían tenido gran arraigo los cultos a diosas femeninas del ciclo vegetal.

Figura 7. Imagen de la película.

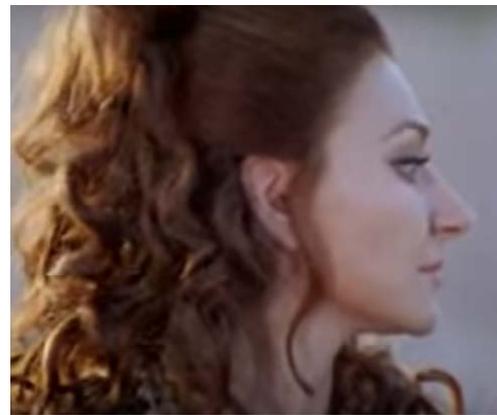


Figura 8. La Parisina.



Figura 9. Imagen de la película.



De los 110 minutos que dura la película, Pasolini dedica 12 a la escenificación de los rituales colquídeos; una extensión considerable, sobre todo si consideramos que se trata de algo que no aparece en ninguna de las fuentes literarias y que por tanto era completamente ajeno a los personajes de Jasón y Medea tal y como la tradición clásica los presentaba. Fusillo califica toda esta parte de "caso raro e affascinante di cinema antropologico", y señala como fuente el extenso capítulo "Agricultura y cultos de la fertilidad" del *Tratado de historia de las religiones* de Eliade, que describe sacrificios humanos (Fusillo, 1996: 158-159). Parece haber sido, por tanto, prioritario para el cineasta mostrar al espectador el culto y los rituales de un pueblo primitivo y remoto; sin embargo, no es menos cierto que al hacerlo se recrea en las similitudes con las prácticas devocionales del cristianismo.

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: por ejemplo, mediante el primer plano de la cabeza del vellocino (Fig. 9), que repite simbólicamente el plano de una oveja con que se inicia la presentación de la Cólquide en la película (Fig. 10), dejando claro que la piel del carnero dorado es el tótem de la tribu, representación sacra del animal que les sirve de sustento y forma de vida. De nuevo aparece aquí una referencia plausible al territorio sardo, cuyos pobladores se han dedicado al pastoreo ovino desde tiempos inmemoriales. El *agnello di Sardegna*, más allá de ser una *indicazione geografica protetta* y un manjar con el que se celebra cualquier suceso feliz o cualquier reunión social, representa de manera emblemática la isla y sus formas de vida en el pasado: en localidades como Mamoiada o Bitti (ambas en la provincia de Nuoro, Barbagia) aún se celebra la *Festa della tosatura* (Fig. 11).

Figura 10. Imagen de la película.



Figura 11. "Brevei". Festa della Tosatura. Siliqua, Acquafredda (Cagliari).



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>8</sup>.

Los rituales de la Cólquide, que tan detallada y morosamente Pasolini despliega ante el espectador, constan de los siguientes actos: preparación de la víctima (aislada hasta ese momento), sacrificio, desmembramiento, aspersion de la sangre sobre los vegetales, enterramiento de las vísceras en los sembrados, comida ceremonial, ceremonia carnavalesca de inversión de valores y retorno al orden (entronización de la familia real colquídea).

La víctima es un joven que aparece colgado por las muñecas de una viga, en aislamiento. Esa postura, y el hecho de aparecer cubierto solo por un paño de pureza, le asemejan a las representaciones de San Sebastián –sobre cuyo sentido homoerótico tanto se ha escrito. Una comitiva va a buscarle y le conduce al holocausto, destino que afronta con semblante feliz (quizá drogado); se le prepara entonces ungiéndole y poniéndole una corona de espigas, evidentemente alusiva a la corona de espinas de Cristo (y a la guirnalda de flores que llevarán los hijos de Medea cuando se presenten ante Glauce, también ellos víctimas sacrificiales). La ejecución se lleva a cabo en un caballete semejante a una cruz, por dislocación del cuello o bien por asfixia. Después el sacerdote procede a despedazar el cuerpo, y los asistentes, sentados hasta entonces, se arraciman devotamente en torno al sacerdote, aguardando enfervorizados lo que se asemeja a una *comunión*: en sus escudillas el oficiante deposita un trozo de víscera del sacrificio, y un poco de sangre. El grupo emprende entonces una procesión hasta unas vides, en cuyas hojas se unta la sangre de la víctima; se ungen también otros cultivos. Un hombre tocado por un casco con cuernos –alusivos al tótem ovino– ofrece una escudilla con sangre y vísceras, y en

ella mojan reverencialmente sus dedos, como si de una pila de agua bendita se tratase, hombres y mujeres (con la cabeza cubierta, como aún acostumbraban a hacer las mujeres que asistían a misa en la Cerdeña de los años 60). Tras esto, un joven muchacho porta el corazón a través de unos sembrados de cereal, en una comitiva ritual de la que forman parte, también, dos ancianas, que ungen con sangre las espigas, después de lo cual el joven entierra la víscera en el sembrado. Todo (la correspondencia muerte-vida, la composición de la comitiva, que une al muchacho y las ancianas) representa al detalle una religión primitiva ligada a los ciclos agrícolas, deudora de una concepción circular del universo. Los elementos vegetales son, significativamente, la vid y el trigo, es decir, el vino y el pan, pero también la sangre y el cuerpo de Cristo: de este modo, Pasolini recuerda al espectador los orígenes primitivos del cristianismo. Actualmente, en Cerdeña, las celebraciones ligadas a la cosecha de cereal y de la uva continúan siendo celebradas: en particular, los planos que Pasolini dedica a las mujeres que ungen el cereal con la sangre del sacrificio (Fig. 12) guardan un asombroso parecido con las imágenes que puedan captarse durante la Sagra della mietitura e trebbiatura del grano que todavía se celebra en localidades como Dolianova (provincia de Cagliari) o Turri (provincia de Medio Campidano) (Fig. 13).

Figura 12. Imagen de la película.



Figura 13. Sagra della mietitura.



Fuente: Fotografía de Cristiano G. Musa<sup>9</sup>.

A continuación, se queman en una hoguera preparada por el pueblo los restos del holocausto. Entonces Medea –que actúa ahora como sacerdotisa– hace girar una rueda de ramas (símbolo solar) pronuncia la única frase de esta extensa secuencia (Fusillo, 1996: 159): “Da vita al seme e rinasci con il seme”, dando inicio el siguiente acto del ritual, la celebración carnavalesca, en el que encontramos los paralelismos más irrefutables con las tradiciones sardas. Los gestos rituales de esta celebración son: destronamiento de los reyes, ligadura simbólica de Medea al caballete del sacrificio, esputo en el rostro de los miembros de la realeza y azotamiento del príncipe Apsirto con unas ramas de árbol. Después –y siguiendo el orden circular de los ciclos solar y vegetal– se restituye el orden original. Todos los gestos citados hacen pensar en las ceremonias carnavalescas europeas descritas por Michael Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), aunque Fusillo descarta que Pasolini conociese la obra del teórico ruso y afirma que debió de basarse más bien en *Totem y tabú* de Freud, *La rama dorada* de Frazer y las descripciones de rituales que pueden encontrarse en el *Tratado* y en *Mito y realidad* de Eliade (Fusillo, 1996: 160). Yo no desestimaría que Pasolini hubiese podido conocer la obra de Bajtin, que contribuyó a hacer visible toda una cultura popular de carácter carnavalesco, donde lo grotesco y lo bufo roza siempre la transgresión del orden establecido.

Los tocados y vestimentas de los asistentes al culto del vellocino y las celebraciones carnavalescas guardan una sorprendente semejanza con los disfraces y trajes típicos de los carnavales sardos. Algunos de los asistentes –que participan luego de una comida ritual– visten unas aparatosas túnicas con capucha, semejantes a las de “Sos Eritajos” en el carnaval de Orotelli (provincia de Nuoro) (Figs. 14 y 15).

Figura 14. Imagen de la película.



Figura 15. S'Eritaju di Orotelli. Sestu (CA): kranovali Sestese "Ariseu e Oi". Rassegna di maschere tradizionali.



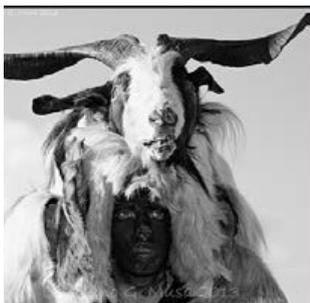
Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>10</sup>.

Los oficiantes que matan a la víctima del sacrificio llevan un gorro o tocado de cuero adornado con cuernos, de gran similitud con los que cubren las cabezas de las diversas figuras que participan de las fiestas de carnaval en localidades como Sestu (provincia de Cagliari) o Ula Tirso (provincia de Oristán) (Figs. 16, 17, 18 y 19): a Pasolini no se le escapó la afinidad entre el Vellochino adorado en la Cólquide y el papel totémico del carnero en las carnestolendas sardas (Figs. 20 y 21).

Figura 16. Imagen de la película.



Figura 17. Ulà Tirso 2013 (Carnevale).



Fuente: Fotografía de Cristiano G. Musa<sup>11</sup>.

Figura 18. Imagen de la película.



Figura 19. Is Mustayonis e S'Orku Foresu di Sestu. Sestu: kranovali Sestese "Ariseu e Oi". Rassegna di maschere tradizionali.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>12</sup>.

El tocado del sacerdote que lleva a cabo el descuartizamiento de la víctima recuerda no solo a las pieles y cabezas caprinas y ovinas que cubren a algunos asistentes a estas fiestas (los llamados *mamutzones*), sino también a las antiguas figuras nurágicas con cuernos (Figs. 22 y 23)<sup>13</sup>.

Figura 20. Imagen de la película.



Figura 21. Carnevale a Ulà Tirso.



Fuente: Fotografía de C. G. Musa<sup>14</sup>.

Figura 22. Imagen de la película.



Figura 23. Figura nurágica. Cagliari. Museo Archeologico Nazionale.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>15</sup>.

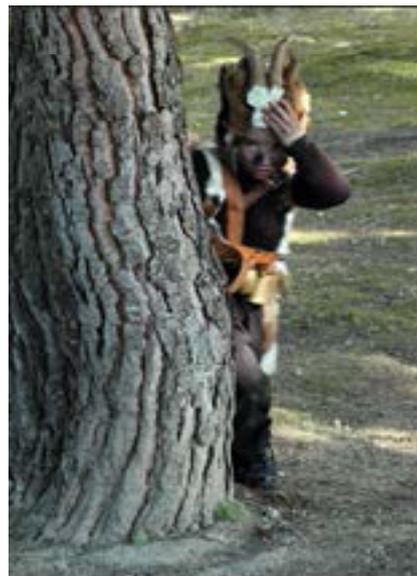
Las primeras máscaras enfocadas –la que asoman detrás de un tronco del árbol (Fig. 24)– no representan al carnero, pero sí se parecen a otras máscaras portadas durante las celebraciones del carnaval sardo, las que corresponden al personaje llamado “S’Urtzu” (Fig. 25); otra se asemeja más bien a las máscaras que portan los “Boes” del carnaval de Ottana (Nuoro); otra de las máscaras es dorada y recuerda a la máscara de Agamenón, pero también parece una versión primitiva de las máscaras teatrales griegas, con lo que Pasolini podría estar aludiendo a las teorías que emparentaban la tragedia con los rituales dionisiacos y los cantos y bailes de machos cabríos (por tanto, con un ritual arcaico, más próximo al

culto bárbaro del Vellochino que a la Grecia racional consagrada por el Humanismo y el Neoclasicismo).

Figura 24. Imagen de la película.



Figura 25. S’Urtzu e su Pimpimponi di Salai. Sestu (CA): kranovali Sestisu “Ariseu e Oi”. Rassegna di maschere tradizionali.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>16</sup>.

Más avanzada la película habrá ocasión de reconocer una nueva “máscara sarda” en la indumentaria elegida por Pasolini para caracterizar al pueblo cólquida: se trata del tocado que el rey se pone cuando le comunican el robo del vellochino, en sustitución de la corona astada que había portado hasta ese momento. La cortinilla de abalorios que cubre parcialmente su rostro está sin duda inspirada en los velos hechos de hojas con que cubren sus caras “Sos colonganos” de Austis (Nuoro) (Figs. 26 y 27).

Figura 26. Imagen de la película.



Figura 27. Sos Colonganos e S'Urtzu di Austis.

Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>17</sup>.

Tras la danza de enmascarados en torno a la rueda solar y la familia real, el pueblo se aproxima a los miembros de esta –Medea, Apsirto y sus padres– y escupen en el rostro: se trata de un esputo ritual que responde a la inversión de valores de este tipo de celebración. Lo mismo cabe decir de los azotes con ramas que infligen al príncipe Apsirto, y que recuerdan los azotamientos a los que algunos de los enmascarados someten a otros durante las celebraciones del carnaval sardo (Figs. 28 y 29).

Figura 28. Imagen de la película.



Figura 29. Carnevale à Ula Tirso.

Fuente: Fotografía de Cristiano G. Musa<sup>18</sup>.

Incluso el sacrificio humano, acto central de esta sucesión de rituales que Pasolini atribuye al pueblo de Medea, tiene un correlato en las celebraciones carnavalescas sardas, algunas de las cuales concluyen con la quema del Zorzi Paza ('Jorge Paja'), tal y como recoge Bussu (1996): este pelele hecho de pajas que vendría a constituir una sustitución simbólica, compensatoria, de la víctima sacrificial humana por una inerte –significativamente, fabricada a partir de un material vegetal.

Figura 30. Imagen de la película



Figura 31. 357° Festa di Sant'Efisio.

Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>19</sup>.

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, y comunican lo ocurrido al resto del pueblo y al rey. La escena recuerda inevitablemente al pasaje evangélico en que María Magdalena y otras mujeres descubren vacío el sepulcro de Cristo. El atavío enlutado de estas mujeres, y sus cabezas cubiertas por mantillas oscuras evocan los ropajes que también lucen –en una escena anterior– las mujeres que acompañan a Medea en su cámara y la ayudan a prepararse para ir al templo (Figs. 30 y 31). Los atavíos de todas ellas guardan una semejanza evidente con los ropajes femeninos de algunas celebraciones populares sardas (Fig. 32).

Figura 32. S'Urtzu e su Pirimpimponi di Sadali. Sestu (CA): kranovali Sestisu "Ariseu e Oi". Rassegna di maschere tradizionali.



Fuente: Fotografía de Cristiano Cani<sup>20</sup>.

Enlutadas y cubiertas aparecen también las mujeres que aparecen más adelante trabajando en los campos o devanando madejas de lana y tejiendo. Estas últimas componen una estampa de particular rendimiento visual en la película, ya que una de las madejas que aparece es roja, único elemento de este color en toda la parte de película rodada en la Cólquide, junto con la sangre del sacrificio (que ya se ha producido) y la de Apsirto (que tiene lugar unos minutos después). El cuadro cobra entonces una significación metafórica, alusiva a las parcas, y parece enlazar ambas muertes sangrientas, recordando una y anticipando la otra (Fig. 33). Y una vez más, la imagen de la mujer manejando los hilos ante un telar recuerda la figura folklórica de Sa Filonzana (Fig. 34), encarnada por un hombre travestido con una máscara de vieja, con vestimentas negras y pañuelo en la cabeza, y con un huso en su mano –que representaría el hilo de la vida, como en el mito de las Parcas o Moiras.

Figura 33. Imagen de la película.



Figura 34. Ottana-Sa filonzana 2008. ... Non romperé il filo.



Fuente: Fotografía de Flavio Littera<sup>21</sup>.

Las mujeres enlutadas aparecen una vez más, cuando el ejército y el rey regresan al poblado con los restos despedazados de Apsirto –que ha seguido un destino paralelo al de la víctima sacrificial. La fuente antropológica de esta secuencia es, incuestionablemente, *Morte e pianto rituale*, de De Martino. Un primer plano muestra la reacción de la madre, que tras unos segundos de estupor (y silencio de la banda sonora), lanza un grito llevándose las manos al rostro, y esta es la señal para que las mujeres inicien acompasados lamentos, balanceando sus cuerpos y rostros. El manto azul que cubre a la reina y su condición de madre del sacrificado la asemejan inmediatamente a la Virgen María (que, recordemos, De Martino interpreta como figura que recoge las funciones del llanto ritual antiguo y las encausa en el cristianismo). El resto de mujeres van cubiertas, en algunos casos, por mantos también azules, pero la cámara se detiene especialmente en dos cubiertas de negro: su aspecto, llanto ritual y movimientos remiten instantáneamente a los duelos

que aún se realizan en Oriente Próximo, pero también a *sas attitadoras* o *prefiche*, equivalentes a las plañideras del mundo hispánico, que aún cumplían sus funciones de duelo ritual en la Cerdeña de los años 60. Precisamente sobre ellas había rodado Cecilia Mangini en 1960 el documental antropológico *Stendali*, a partir de los estudios de De Martino sobre el luto ritual en la región de la Grecia salentina (en Puglia) y cuyo texto estaba escrito nada menos que por Pier Paolo Pasolini (Subini, 2007: 27).

Señalaré una última analogía entre los rituales de la Cólquide y el folclore sardo. Se trata de aquellos ligados al fuego, que aparecen repetidamente a lo largo de la película. No descarto que, como sugiere Zannini, la fuente sea algún escrito de Angelo Brelich (Zannini, 1997: 376), pero conviene no perder de vista que en el calendario tradicional sardo son varias las festividades celebradas con hogueras en distintos puntos de la isla. Las más notables, las de San Efigio, San Antonio Abad y San Sebastián, tienen lugar, respectivamente los días 15, 17 y 20 de enero. Estas fechas ya nos permiten intuir que son celebraciones cristianizadas de antiguos festivales de la renovación del ciclo vegetal, la superación del invierno y la resurrección de la semilla y el sol (representado por el fuego).

Más allá de que sus lecturas y contactos con la antropología condujesen a Pasolini a Cerdeña, y de que esta le interesase por su inmemorial aura de barbarie, ¿hay algún motivo que explique el que se decidiera a introducir en su versión de Medea esta clave sarda? Sin duda lo hay, y ese motivo se encuentra en el contexto de la segunda industrialización de la isla, iniciada en los años cincuenta –la primera habría tenido lugar en los dos primeros decenios del siglo XX. En mayo de 1950 se había celebrado en Cagliari el *Congresso del popolo sardo per la rinascita*: en él se insistió en la necesidad de una reforma agraria que impulsase la economía de la isla, cuyas vías de comunicación y sistemas de cultivo se encontraban en una situación de atraso. Tal reforma agraria, sin embargo, no llegó a toda la isla, y otros sectores –la minería en particular– vieron agravada su crisis durante los años Cincuenta. Este proceso coincidía con el despegue económico e industrial de la zona norte de Italia, por lo que el gobierno central se decidió a actuar en favor de la región sarda. En 1962 el Parlamento aprobó el Piano di Rinascita, una serie de medidas para el desarrollo industrial y económico

que se concretó en una elevada partida económica. Gran parte de esos recursos fueron destinados a la implantación de las plantas petroquímicas de Sarroch, Assemmini, Villacidro y Porto Torres. Esto favorecía unas zonas (inmediaciones de Cagliari y Sassari), y en general dejaba desatendida toda la zona central de la isla (incluida Barbagie). La industrialización supuso profundas transformaciones en el seno de la conservadora sociedad insular: la población se incrementó notablemente (no así el empleo); los sectores tradicionales (la ganadería y la minería, pero muy especialmente la agricultura) sufrieron un acelerado abandono en estos años, en favor de los puestos generados por la industria y el sector terciario indirectamente derivado de ella. Además, a comienzos de los 60 se inicia el despegue del turismo, especialmente en la zona noreste, con la creación, en 1961, del Consorzio Costa Smeralda, presidido por Karim Aga Khan –bajo la inspiración de lo que desde la década de los Cincuenta se estaba haciendo en las costas andaluzas con el pequeño pueblo de pescadores que un día había sido Marbella (acerca del desarrollismo sardo en los Sesenta, véase Sechi, 2002). En paralelo a este proceso de rápida introducción en la isla de la civilización del consumo se produjo también su militarización, con la creación de centros militares italianos como el Poligono sperimentale e di addestramento interforce di Salto di Quirra (creado en 1956) o las bases militares de la OTAN como la de Monte Limbara (creada en 1966) y la de Isole di Tavolara (1962), siempre recibidas con polémica (no es casual que en estas fechas se produjese un significativo aumento del independentismo sardo). El inicio de ese proceso de industrialización coincide con el desarrollo de los estudios antropológicos de la Escuela de Cagliari, uno de cuyos intereses será registrar y estudiar los vestigios de esas tradiciones que corrían camino del olvido.

La proximidad de las fechas a la concepción y realización del film hace plausible que el director, al recrear el violento encuentro entre la barbarie cólquida y la civilizada Grecia, estuviera mostrando un mito remoto, pero también un asunto de la máxima actualidad en Italia, un asunto que a él, atento siempre a los movimientos del capitalismo y la industrialización, no le pasaría desapercibido. Incluso parece tentador ver en la caracterización de los argonautas como una pandilla de rufianes un reflejo satírico de los rufistas de la Costa Esmeralda y de los militares americanos: unos y otros desembarcaban periódicamente en la vieja Cerdeña,

arrojando al pueblo sus monedas (como hace Jasón al llegar a la Cólquide) y llevándose por delante sus tradiciones.

Es perceptible en la película la puesta en escena de rituales y costumbres que en los años 50 aún subsistían en la isla de Cerdeña, cuya vida tradicional sin embargo se encontraba en retroceso ante la "industrialización forzada". A la luz de este hecho, la película, aun exponiendo la antítesis entre lo sacro y lo *sconsacrato* en un plano metafísico, adquiere también un sentido histórico y político inmediato, bien que Pasolini no hiciese esa lectura evidente (algo que tampoco puede extrañarnos, pues en sus obras nunca dirige ni cierra la interpretación). La extraordinaria documentación que subyace detrás de cada uno de los fotogramas de *Medea* merecería a buen seguro estudios más detallados y profundos; este que aquí concluye habrá cumplido su cometido si inicia dicha vía de investigación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLERINI, D. (s.f.). *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito, visione e historie de due sfortune*. [Impresión bajo demanda, sin datos de fecha de publicación].
- BUSSU, S. (1996). *Ollolai, cuore della Sardegna*. Nuoro: L'Ortobenne.
- CONTI CALABRESE, G. (1994). *Pasolini e il sacro*. Milano: Jaca Book.
- 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.
- FUSILLO, M. (1996). *La Grecia secondo Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia.
- FAETA, F. (2013). "Dare immagini alla manifestazione del sacro". En *Pier Paolo Pasolini e l'interrogazione del Sacro*, GRI, G. P. (coord.). Venecia, Marsilio, 13-28.
- . (2016). *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones*. Victoria-Gasteiz, Buenos Aires: Sans Soleil.
- GENTILLI, B. y F. PERUSINO (2000). *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia: Marsilio.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. (1997). *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ, A. y A. POCIÑA (coords.). (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. 2 vols. Granada: Universidad de Granada.
- . (coords.). (2007). *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada.
- MOREAU, A. (2002). "Médée Antique". En *Dictionnaire des Mythes Féminins*. BRUNEL, P. (comp.). París: Éditions du Rocher, 1280-1283.
- PASOLINI, P. P. (1972). "Introduzione" al *Canzoniere italiano*. Parma: Ugo Guanda: 7-119.
- . (1995). "Gli studenti di Ombre Rosse", *Il caos*, s.p. Disponible en línea: <https://unisafilosofiateoreticaonline.files.wordpress.com/2014/01/il-caos-pasolini-pier-paolo.pdf>
- SECHI, S. (2002). "La Sardegna negli 'anni della Rinascita'". En *Storia della Sardegna. 5: il Novecento*, BRIGAGLIA, M.; MASTINO, A.; ORTU, G. (eds.). Roma, Bari, Editori Laterza, 66-82.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. y M. FIALHO (coord.). (2006). *Bajo el signo de Medea / Sôb o signo de Médeia*. Valladolid-Coimbra: Universidad de Valladolid / Universidade de Coimbra.
- SUBINI, T. (2007). *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello Spettacolo.
- ZANNINI QUIRINI, B. (1997). "Medea: l'eroe greco, il personaggio euripidea, la creazione pasoliniana". En *Lezione su Pasolini*, De Mauro, T.; Ferri, F. (eds.). Ripatransone: Sestante, 367-384.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Solo Medea compite con Ulises en vigencia poética para el tiempo presente. Las innumerables versiones de su figura e historia han sido estudiadas por López y Pociña (2002 y 2007), Suárez de la Torre y Fialho (2006) y Gentilli y Perusino (2000).

<sup>2</sup> Acerca de las diferencias entre la *Medea* de Pasolini y la de Eurípides, los análisis más acertados son los de Conti Calabrese, Fusillo y Subini.

<sup>3</sup> Pasolini, sin embargo, sí hace referencias a De Martino en sus reseñas publicadas en *Tempo* entre el 26 de noviembre de 1972 y el 24 de enero de 1975, reunidas en *Descrizioni di descrizioni* (1979) (Ballerini, s.f.: 22).

<sup>4</sup> La "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici", más conocida como "Collana viola" por el color de la cubierta de sus volúmenes, fue una línea de publicaciones activa de 1948 a 1956 -los

años que podríamos llamar de formación de Pasolini-, y la editorial que la creo no era otra que Einaudi, al frente de la cual se encontraba Pavese (junto con leone Ginzburg y Giulio Einaudi). Un estudio detallado de las relaciones de Pasolini con Pavese y de Martino, así como de la huella de las publicaciones de la Collana viola ampliaría, a buen seguro, los horizontes interpretativos de la obra pasoliniana.

<sup>5</sup> Faeta habla de “sporadiche occasione di contatto tra Ernesto de Martino e Pasolini” (2013: 1), pero apunta la relación existente con otro destacado antropólogo italiano, Alfonso di Nola, considerado también por Ballerini entre las influencias antropológicas de Pasolini. En el mismo trabajo, Faeta lleva a cabo una completa reseña de los estudios que desde la antropología han valorado las aportaciones pasolinianas; me ha sido imposible localizar la tesis de Giacomo Tinelli, “Pasolini e de Martino”, debido a que el enlace que cita Faeta (2013: 1) ya no está activo.

<sup>6</sup> Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a los fotógrafos Cristiano Cani, Cristiano G. Musa y Flavio Littera, que me han cedido generosamente los derechos para reproducir en este trabajo sus fotografías del folclore sardo, sin las cuales no sería posible ilustrar la huella de este en la película de Pier Paolo Pasolini. Debo aclarar que ninguna de estas fotografías se ha realizado ex profeso para ilustrar dicha semejanza, y que son fotografías tomadas de manera espontánea durante las celebraciones populares de distintas festividades sardas. No ha habido, pues, ninguna manipulación para obtener el parecido. En mi búsqueda de imágenes de calidad técnica que pudieran ilustrar la relación que yo deseaba establecer, encontré junto a estas muchas otras imágenes, de los citados fotógrafos y de otros, tanto profesionales como aficionados, que por motivos de espacio no me es posible reproducir. Además de servir de manera extraordinaria para ilustrar mi hipótesis, todas estas fotografías confirman lo que Francesco Faeta sostiene acerca de la creciente importancia de las imágenes tomadas en el contexto de celebraciones rituales y su difusión en Internet (Faeta, 2016: 42).

<https://www.flickr.com/photos/cristianocani/5114153240/in/album-72157625112640339/>

<sup>7</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/7202238492/in/album-72157629736928482/>

<sup>8</sup> <https://www.flickr.com/photos/>

[cristianocani/3589036189/in/album-72157619147190736/](https://www.flickr.com/photos/cristianocani/3589036189/in/album-72157619147190736/)

<sup>9</sup> <https://www.flickr.com/photos/ultharicus/14393222688/in/album-72157645567465193/>

<sup>10</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/5505409593/in/album-72157626214916478/>

<sup>11</sup> <https://www.flickr.com/photos/ultharicus/8504489358/in/album-72157632843511847/>

<sup>12</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/5505970292/in/photolist-9oxH6h-bpDy36-9ouD4M-9ouDGK-9-oxxsG-9oxGqj-9outii-9oxx9h-9ouDkM-9-ouCEg-8PSQjv-8PSQ9Z-bkT8SS-8PVV-Do-8PSRek-8PSQ1B-8PSQXP-8PVW99-bnw97s-8PVV63-bMYdNX-cLAtDy-cLAtc3-cLAttrh-bnwbbU-bfu5wK-bnw9Jf-bnwaz1>

<sup>13</sup> En *De Provinciis consularibus*, 15, Ciceron se refería ya a los sardos como “mastrucati latrunculi”. Es digno de mención el parecido entre estas celebraciones sardas y las que se dan en numerosos puntos de la Península Ibérica: los *antruidos* y *antrujos* de los pueblos de León y Zamora (especialmente célebre es el de Riaño); o los de Vijanera (Cantabria), Alsasua y Lanz (Navarra) o Bielsa (Huesca). En ellos es también típica la vestimenta que incluye una piel de cabra, oveja o vaca y una máscara con cornamenta, o bien el traje recubierto de pajas: son los *momotxorros* (Alsasua, Lanz) o *zamarrones* (Cantabria, León). Al igual que las celebraciones sardas –y como los ritos mostrados por Pasolini– estos carnavales hispanos tienen su origen en los festivales propiciatorios destinados a perpetuar el ciclo de la semilla y del tiempo: términos como *antruido* y *antrujero* (> *introito*) hacen referencia al inicio del nuevo año, y en La Vijanera (Cantabria) la celebración tiene lugar el primer domingo del año.

<sup>14</sup> <https://www.flickr.com/photos/ultharicus/6869917165/in/album-72157629302163339/>

<sup>15</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/4527899390/in/album-72157623749378713/>

<sup>16</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/5505366225/in/album-72157626214916478/>

<sup>17</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/4393650130/in/album-72157623524431672/>

<sup>18</sup> <https://www.flickr.com/photos/ultharicus/12969457495/in/album-72157641951802953/>

<sup>19</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/8808299324/in/album-72157633415839453/>

<sup>20</sup> <https://www.flickr.com/photos/cristianocani/5505966972/in/album-72157626214916478/>

<sup>21</sup> <https://www.flickr.com/photos/24602098@N04/2351965870/>

Contacto: <moranro@fyl.uva.es>

Title: Ancestral Rites and Sardinian Popular Traditions in Pasolini's *Medea*.