



Oscar Ariel Cabezas
Medea: La barbarie de Pier Paolo Pasolini
Palinodia, 2023, 109 pp.

Ana Carrasco-Conde
Universidad Complutense de Madrid
anaconde@ucm.es

Medea contra Hegel: sobre la *Medea* de Pasolini en la lectura de Oscar Ariel Cabezas

Medea, la bárbara de la Cólquide, aquella que, por (des)amor, fue capaz de matar a sus hijos. Esa Medea. Una Medea de un tiempo arcaico incluso para los clásicos griegos, un personaje central de un mito precristiano con la que no se sabe muy bien qué hacer con ella. No es Antígona, aunque su historia articule muerte y pólis, sangre y amor, ira y justicia. Para Hegel es un resto indigerible. Quizá precisamente por eso tanto le interesó a Pasolini en su película de 1969. Un primer plano del personaje, interpretado por Maria Callas (Cabezas 83),¹ se contrapone de este modo a uno de los primeros planos más influyentes y hermosos de la historia del cine, el de Juana de Arco en la película de Dreyer (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), que por otro lado tanto influyó en el director italiano. En el plano de Callas la comisura de los labios, con la boca abierta, dibuja con sus líneas descendentes la amargura de quien siente rabia, pero no se agota en ella. Los ojos casi cerrados con dureza poco tienen de la serenidad de una reparación o de un gesto que, quizá, permita recomenzar de nuevo. Nada espera a Medea. Quién podría perdonar un filicidio. Quién podría ponerse en su lugar. Y, sin embargo, su acto que parece contranatura abre un resquicio para pensar en el poder y en cómo este no contento con imponerse, ahoga. Frente a ella, la imagen de Dreyer

1 Cuando se indique solo número de páginas entre paréntesis, me refiero al libro *Medea*, de Oscar Ariel Cabezas.

que muestra con sus luces un rostro cristianizado que mira hacia arriba, y una sacralidad que parece evaporada en los tiempos de la industrialización (54). En la relación entre ambos rostros se mueve la lógica de este libro, en el que hay que añadir, dada la historia central de esta tragedia griega elegida por Pasolini, a saber, el sacrificio de los hijos, la tradición cristiana que relaciona a aquella madre que, gracias al sacrificio de su hijo, permite alcanzar un modo de comunidad más elevado basado en el amor. Medea y María. ¿Pero no es amor lo que movió a Medea? ¿Qué nos muestra Medea? Que Medea rompe la lógica del poder hegemónico y que no hay comunidad posible. Medea muestra una sombra bárbara e incómoda que solo es posible en un tiempo arcaico y precristiano. El análisis de la película de Medea en este libro permite por un lado una aproximación política al mito y por otro una reflexión sobre la «estética de la barbarie» en Pasolini. En este sentido, el trabajo del autor abre unas líneas de pensamiento profundamente enjundiosas donde la tragedia adquiere nuevos significados al leer el mito desde la sombra que proyecta Medea, más allá de la sombra que cae sobre ella a causa de su crimen.

«El mito no se deja traducir fácilmente en un programa político» (19), Medea es el anti-Edipo radical (20), se sustrae a la política del duelo (30), «es irreductible a su conversión en alegoría nacional» (36), con su crimen «no hay tránsito a una nueva comunidad» (41), «los hijos de Medea son la retirada de toda fundación comunitaria en las abstracciones del poder que los hechizos y el filicidio destruyen» (43), «se encuentra en las antípodas de una alegoría nacional» (75), «es la interrupción de la comunidad» (76), «destruye el poder y la gloria con la que se reproduce una ciudad-Estado» (78), «Medea es la excepcionalidad de un movimiento aberrante» (79), «la traza de Medea [...] parece más insistente y densa que la tragedia de Antígona» (80), «Medea es una especie de anomalía salvaje» (81), «Medea interrumpe la reproducción de una comunidad de poder» (82) o «Medea es la fuerza de lo bárbaro que hay en la singularidad-inmediata de toda madre que ama desde la carne» (83). Desde estas preguntas y afirmaciones que van entrelazándose a lo largo de seis capítulos, Oscar Ariel Cabezas elabora precisamente un pensamiento político desde una «estética de la barbarie» que encuentra en la *Medea* de Pier Paolo Pasolini de 1969 una clave imprescindible: que Medea es el «resto no dialectizable» (48) por la lógica pragmática y utilitarista, por el poder hegemónico, por las ansias de Jasón y de Creonte. De esa manera, el núcleo de este libro aborda cómo recuperar a Medea en el marco de una reflexión política no porque ella proporcione un modo de síntesis al modo hegeliano, sino porque tal cosa es imposible. De ahí que lo que le interesa a Pasolini de la tragedia, como muestra Cabezas, es el potencial de que no puede ser integrado en los discursos políticos hegemónicos. Medea es un resto indigerible que emerge de la oposición entre el mundo griego y el bárbaro, cuando el primero es incapaz de asimilar la lógica que Medea despliega. Medea es la grieta que separa irreconciliablemente el mundo arcaico griego con el mundo cristiano e incluso burgués. Efectivamente en Pasolini no puede haber síntesis entre esos dos tiempos, porque para el italiano la lógica de Hegel no funciona y así lo declara abiertamente:

«Yo estoy (existencialmente) contra Hegel, ¿Tesis? ¿Antítesis? ¿Síntesis? Me parece demasiado cómodo [...] No hay más que oposiciones inconciliables» (Joubert-Laurencin 231). Medea es, no en vano, el «resto no dialectizable» (Cabezas 48).

A nivel político Medea es un personaje incómodo para el feminismo y difícilmente salvable según las lecturas que se han hecho del mismo, pero una de las grandes aportaciones de este libro es tratar de recuperar a Medea pese a estas lecturas. Según otra tradición que cuenta con los testimonios de Pausanias en la *Descripción de Grecia* (2.3.6), Creófilo de Samos, Dídimo, Eumelo de Corinto, Parmenisco y Eliano, Medea, lejos de asesinar a sus hijos, trató de salvarlos una vez que fue traicionada por Jasón, y fue el pueblo de Corinto el que los asesinó a modo de venganza, bien por ser gobernados por Medea, que había heredado el reino de su abuelo Helios, o bien porque sus hijos habían llevado la capa envenenada que se le regala a Creusa. Inocente de filicidio, en todo caso. Esta misma línea es seguida en la actualidad por la rehabilitación del mito llevada a cabo por Christa Wolf en su *Medea* (2011). Pero el trabajo de Pasolini con el personaje que muestra Cabezas nos lleva a una Medea muy distinta, que frente a la tradición cristiana, piensa la materialidad de lo humano, lo afectivo del cuerpo y del deseo desde una «lógica-política de lo sombrío» (46), donde lo sombrío tampoco responde a una dialéctica luz-oscuridad, sino que tiene un valor por sí mismo, precisamente como residuo sacro-mítico que problematiza lo entendido como profano y como sagrado de tal modo que interrumpe el imaginario industrialista y la lógica racional y pragmática de Jasón. Lo sublime de Medea reside precisamente en la resistencia al poder y a su modo de des-obrar sus valores. Por eso no puede ni debe ser integrada en este discurso, por eso Medea es absolutamente lo otro, lo bárbaro por antonomasia.

Muerte y amor no encuentran tampoco en ella reconciliación (66). No se trata de un acto de amor que, al atravesar la muerte, construya comunidad, sino de un acto de amor que hace morir la comunidad basada en el afán de un poder paranoico, del que es imposible zafarse, que funciona como necropolítica porque la propia condena al destierro de Medea es una condena a muerte. ¿A dónde irá Medea dado que ella misma ha ido cerrando toda tierra por la que pasaba para ayudar a Jasón? Así se lo reprocha a Creonte en la versión de Seneca: «Todos los caminos que abrí para ti, los he cerrado para mí. ¿Adónde me envías de vuelta? Ordenas el destierro a una desterrada, pero no se lo das [...] A ti entregué mi patria, a ti mi padre, mi hermano, mi honra. Con esta dote me casé: devuelve a la fugitiva lo suyo» (Séneca, *Medea*, vv. 457-489). El poder lleva más allá de las cuerdas a Medea porque la lleva a un afuera como hechicera, bárbara, extranjera y, ahora, esposa rechazada, en la que no hay reconciliación ni reparación posible. Solo el amor dañado, solo la desesperación de quien no tiene más salida que romper la ley del linaje. «¿Por qué Pasolini decide filmar un mito que desgarrar la estructura afectiva del poder?» (Cabezas 37); porque le interesa una figura trágica que nos conduce a la estética de la barbarie, es decir, de una formación anterior al poder moderno que no permite ninguna conciliación o cierre con respecto a una unidad patriarcal del poder. Medea constituye, según Oscar Ariel Cabezas, el «anuncio apocalíptico de un

cierto fin destructivo del poder del Estado» (38). De ahí que la estética de la barbarie apunte a un lugar de sombra donde no llega la iluminación del poder teologizado del mundo moderno. Frente a María, Medea mata a sus hijos sin que medie lo sagrado del cristianismo (82) y, en este sentido, es una «especie de anti-virgen» que, lejos de la espiritualidad y trascendencia de la madre de Cristo, encarna una materia corpórea, gozosa, de afectos y de deseo, en la que Tánatos y Eros no pueden reconciliarse.

Medea es efectivamente la única que, por su procedencia y propio linaje –hija del rey de los colcos, Eetes, nieta de Helios y sobrina de Circe, incluso en algunas tradiciones hija de la mismísima Hécate (Kerényi 283)– tiene el poder, la sabiduría y la capacidad de destruir. Creonte la teme por ello. En la *Medea* de Eurípides se emplea la palabra *sophía* y sus derivados en relación con Medea hasta en 21 ocasiones, algo que omite por completo Séneca para mostrarla como una «loca» poseída por la «ira», pero a Pasolini le interesa la combinación de sabiduría e ira de quien es poseedora de saberes no legitimados por la institución que la acoge –y la teme– porque escapan a su racionalidad y sus fines. En este sentido, podríamos decir que en Medea se encuentra el peso de una complejidad de mundo antiguo que ya no podrá tener lugar. Aun siendo radicalmente distintas, aunque ambas puedan ser incorporadas a la lógica de lo aberrante, de la que también hace uso Butler, lo que relaciona a Medea con Antígona es el tiempo arcaico del juramento, y no su forma de afrontar la muerte, es decir, la importancia de los pactos de palabra entre los vivos, los mismos que rompen tanto Jasón como Creonte por escudarse en otra lógica del poder. Medea, perteneciente a ese tiempo, es incontrolable e incluso indigesta. He aquí, frente a Hegel, una Medea schellinguiana, no porque encarne la «maldad», sino porque muestra la sombra de un poder (o un poder como sombra) no domesticable. Su lugar es el afuera. Y así leemos que Medea presenta «El pathos de una mujer sabia que tiene la potencia de herir la estructura de poder» (25), ante un poder paranoico, que «tiene la potencia de interrumpir la magia del orden de la comunidad jerarquizada por el poder del padre-rey» (31).

La barbarie de Medea es, en conclusión, la que permite aunar «la estética del centauro», dividida, enfrentada, con la «estética de la barbarie», lo que implica que si *barbarophônôn* es, de seguir a Roger-Pol Droit en su *Genealogía de los bárbaros*, quien produce ruidos en su voz para los oídos griegos, bárbara fue Medea, porque al no querer acatar las órdenes constituyó el grito de salvaje inconformidad ante su lógica. Políticamente el cine de Pasolini quedaría al lado de la barbarie, es decir, el afuera, del peso de la materia, de afectos ligados y reunidos en el cuerpo. Este es el recorrido que ofrece este libro: desde una revisión del mito en el capítulo 1 hasta una «ecología del cuerpo sin padre» en el capítulo 6, pasando por las sugerentes imágenes que contraponen Medea a la pasión mariana (capítulo 2), que muestran una Medea contraindustrial (capítulo 3), una «anti-virgen» (capítulo 4) y una Medea «subproletaria» (capítulo 5). Una Medea, por tanto, indigesta, pero en la que se muestran los rendimientos estético-políticos de lo que ni puede ni quiere ser integrado porque el sistema de poder que la acogió ni la produjo como «efecto» de su racionalización ni la quiso «asumir» en su lógica.

Referencias

- Cabezas, Oscar Ariel. *Medea: La barbarie de Pier Paolo Pasolini*. Palinodia, 2023.
- Joubert-Laurencin, Hervé. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Cahiers du cinéma, 1995.
- Wolf, Christa. *Medea*. Suhrkamp, 2011.
- Kerényi, Karl. *Los héroes griegos*. Atalanta, 2009, p. 283
- Séneca. *Hércules loco. Las Troyanas. Medea. Fedra*, traducido por M. Librán y A. Ramírez de Verger. Alianza Editorial, 2013.