

Javier Fernández Zulueta

TESIS DOCTORAL

**La conciencia trágica en la poética
cinematográfica de Pier Paolo Pasolini.
Elemento configurador de una estética.**



Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura.
Programa de doctorado “Literatura y Comunicación” (1995-1997).
Universidad de Sevilla.

ÍNDICE

Introducción.	6
Capítulo I. El universo estético de Pasolini.	
1. La poética cinematográfica: espejo que recrea la realidad.	16
2. Crítica de la Modernidad y defensa de la tradición cultural.	49
3. Dimensión estética de la <i>disperata vitalità</i> .	78
Capítulo II. El misterio del hombre.	
4. Un “aumento de vitalidad”: Cristo según Pasolini.	96
5. Influencias estéticas. Estructura argumental y formal.	109
6. Expresión del universo trágico.	118
7. Conclusiones.	133
Capítulo III. La obligación de conocer.	
8. Del “teatro de Palabra” al cine “de élite”.	146
9. Una autobiografía edípica.	176
10. Expresión del universo trágico.	200
11. Conclusiones.	213
Capítulo IV. Barbarie y civilización: sincronía y enfrentamiento.	
12. Las múltiples identidades del Centauro.	230
13. Repetición y contraste: expresión del universo trágico.	267
14. Conclusiones.	278
Conclusiones generales.	290
Apéndice.	
1. La “experiencia del espejo”: el hombre frente a sí.	304
2. ¿Qué es el universo trágico? Rasgos fundamentales.	313
Bibliografía general.	338
Obra de Pasolini.	
1. Poesía, ensayos y otros escritos.	359
2. Artículos, debates, conferencias y entrevistas.	364
3. Filmografía.	385
Fichas técnicas.	388
Ilustraciones.	394

Introducción.

En la experiencia artística de la cultura occidental, heredera de la Grecia clásica, los términos tragedia, metáfora de lo trágico, conciencia trágica y universo trágico son distintas expresiones de un mismo proceso dramático, con potencial intencionalidad comunicativa, que a lo largo de esta tesis doctoral se denomina “experiencia estética del espejo”: una recreación de la acción del hombre en la realidad que concilia pensamiento y sensibilidad para exponer interrogantes vitales acerca del significado oculto de su condición.

Sobre la experiencia estética trágica (literaria, teatral, operística o cinematográfica) se manifiestan estímulos de un autor (idealizaciones, valoraciones éticas, estados emocionales) que afirman inquietudes existenciales y ontológicas comunes. Unas interpretaciones sobre el enigma del hombre que, por efecto de la representación artística y su reproducción, adquieren pleno sentido social tras ser percibidas, identificadas y aprehendidas, con el paso del tiempo, por la conciencia colectiva.

Al margen de los aspectos industrial, económico, espectacular y artístico, ciertas obras cinematográficas son también experiencias estéticas; lugares de encuentro de lo poético y lo filosófico que recrean simbólicamente la realidad por medio de determinado uso del lenguaje y de la narrativa audiovisual. De este modo, se muestran como espejos en los que el hombre

puede mirarse detenidamente, interpretar su enigmática condición e identificarse con las imágenes proyectadas.

Desde esta perspectiva, el objetivo fundamental de esta tesis doctoral es analizar la conciencia trágica en la poética cinematográfica de Pier Paolo Pasolini como elemento configurador de su experiencia estética.

Las experiencias estético-cinematográficas escogidas para tal fin, *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea*, ya han sido objeto de abundantes y diferentes estudios. De entre los consultados y citados en estas páginas destacan *La Grecia secondo Pasolini* (1995), de Massimo Fusillo –análisis de las transposiciones de los mitos griegos-, y *El tiempo de lo sagrado en Pasolini* (1997), de Fernando González –examen pluridisciplinar de las citadas obras-.

Por otra parte, algunos autores también han hecho referencia o han tratado de esbozar un retrato de Pasolini vinculado a la experiencia trágica; pero sólo Giuseppe Zigaina ha reconstruido un extenso perfil trágico de su vida y figura en *Pasolini e la morte* (1987), *Pasolini tra enigma e profezia* (1989) y *Pasolini e l'abiura* (1993). Sin embargo, nunca se había tenido en cuenta la expresión de lo trágico como elemento determinante de las experiencias estético-cinematográficas que son objeto de estudio.

Por consiguiente, la aportación original más directa de este trabajo es la valoración e interpretación de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* como expresiones poéticas de un universo trágico –en el que está implícito la reflexión nietzscheana (apolíneo/dionisiaco)- que refleja la crítica contra la Modernidad con ejemplos extraídos de la tradición cultural. En este sentido, la idea principal que se plantea, según la propuesta formulada por el propio Pasolini, es la posibilidad de desarrollar, a raíz de la proyección de imágenes significantes y de la recepción de éstas por la mirada, un diálogo reflexivo en torno a la tragedia del hombre contemporáneo occidental: la transmutación de su condición humana en artificio mecánico, la pérdida de su dimensión sagrada como subjetividad creadora de su naturaleza y responsable de su existencia.

Estos planteamientos se apoyan en artículos y poemas de Pasolini, vinculados con las experiencias estético-cinematográficas examinadas y con la temática tratada. Por otra parte, además del análisis directo de estas fuentes originales (versiones oficiales con subtítulos), de las referencias a distintas obras del autor (narrativas, teatrales y cinematográficas) y de los estudios anteriormente citados, se han consultado numerosos documentos. Entre ellos destacan los guiones publicados por la editorial Garzanti (1991), las compilaciones *Le regole di un'illusione* (1996), publicada por la Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, e *Invito al cinema di Pasolini* (1998), de Antonio Repetto; las biografías escritas por Enzo Siciliano (1978) y Nico Naldini

(1989), y las entrevistas realizadas por Jon Halliday (1968) y Jean Dufлот (1970).

El *corpus* teórico o antecedente de esta tesis doctoral está incluido en un trabajo de investigación previo (ver Apéndice) que tomó como punto de partida la “razón poética” de María Zambrano para hacer referencia al problema esencial con que se enfrentan los métodos del pensamiento filosófico occidental: dar razones acerca del fundamento de lo humano. Por otra parte, también se apoyó en la “hipótesis del lago” de Román Gubern –símil de la “experiencia del espejo”- para desarrollar un breve examen sobre la función de la mirada, como percepción detenida, en la antropogénesis y evolución del género humano.

Una vez descritos los fundamentos científicos de la línea de investigación –los desarrollos de la experiencia cognitiva-, se hizo referencia a las distintas interpretaciones sobre el enigma del hombre que plantea el universo trágico. Unas manifestaciones que se objetivan con diversos lenguajes sobre el *lógos* poético y filosófico y la *poíesis* artística en momentos coyunturales marcados por circunstancias vitales precisas y efectos prácticos que presentan al dolor, al sufrimiento, a la angustia y a la muerte como determinantes –el *páthos* trágico-.

Tras exponer los problemas existentes para definir correctamente lo trágico, se desarrollaron los distintos objetivos del trabajo de investigación. En principio, identificar los rasgos fundamentales del universo trágico: acción, desmesura, sublimidad, temporalidad, elección, dubitación y trascendencia; más adelante, delimitar su expresión estética de acuerdo, principalmente, con las referencias metodológicas de la *Poética*, de Aristóteles, y de *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche, y, por último, mostrar la presencia de la conciencia trágica como impulso estético de la mirada poética del pre-expresionismo, *El estudiante de Praga*, y expresionismo cinematográfico, *El Gabinete del Dr. Caligari* y *Nosferatu*.

El marco referencial de la presente tesis doctoral, estructurada en cuatro capítulos, destaca, con una metodología historiográfica, los aspectos biográficos, las preocupaciones culturales y antropológicas, los planteamientos lingüísticos y los problemas de representación, las influencias estéticas y las circunstancias de la realidad que confluyen en Pasolini de cara a la génesis de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea*.

La misma culmina con unas Conclusiones generales, seguidas por el Apéndice antes señalado, una Bibliografía general de consulta y el apartado “Obra de Pasolini” que reúne la vasta producción del autor (1. Poesía, ensayos y otros escritos; 2. Artículos, debates, conferencias y entrevistas; 3.

Filmografía). Finalmente, se ofrecen las Fichas técnicas de las obras cinematográficas analizadas.

A lo largo de su experiencia cinematográfica (1961-1975), Pasolini desarrolló una propuesta estética trágica, dotada de una potencial y variada intencionalidad comunicativa. En ésta puso de manifiesto su preocupación existencialista y ontológica, su conciencia histórica, su escepticismo y crítica respecto al progreso de la Modernidad: causante de la reificación del hombre – degradado a recurso de los sistemas de producción- y de la homogeneización de lenguas, culturas, valores y gustos.

El primer capítulo de esta tesis doctoral, “El universo estético de Pasolini”, recoge los fundamentos de su teoría cinematográfica, su equiparación del funcionamiento del cine con la mecánica del espejo y su defensa de la tradición cultural.

Desde el punto de vista formal, la mirada poética trágica de Pasolini surge del interés por experimentar las posibilidades expresivas del medio cinematográfico, a raíz de una singular concepción del cine como “lengua escrita de la acción del hombre en la realidad”. Un planteamiento semiótico que se apartaba de las imposiciones narrativas de la industria y se aproximaba a la expresión poética de la imagen fílmica primitiva.

Para manifestar su repulsa hacia el naturalismo y mostrar la imposibilidad de recrear lo real absoluto ante la mirada del público, optó por el distanciamiento técnico del artificio cinematográfico y recreó signos visivos en movimiento, análogos a la realidad, cuya significación y ritmo logró con el procedimiento post-fílmico del montaje. Proceso creativo que dio como resultado su “cine de poesía”.

Con el objeto de devolverle al hombre su perdida sacralidad y de recuperar la identidad cultural distintiva, Pasolini evocó las fuentes literarias y espirituales de la tradición occidental en la experiencia estética del “cine de poesía”. Influida por los cambios culturales, por la crisis ideológica de la sociedad italiana y decepcionado por las respuestas obtenidas, transformó su primigenia intencionalidad comunicativa con un público más numeroso en una complicada reflexión intelectual, en ocasiones muy autobiográfica, sobre la realidad circundante: una obra cinematográfica, de lenguaje hermético, no apta para el consumo de masas. Un complejo discurso catártico-didáctico que, dependiendo de la obra analizada, desvela la estructura universal del hombre desde la perspectiva metafísica (*El Evangelio según Mateo*), psicoanalítica (*Edipo rey*) y antropológica (*Medea*).

Al hilo de esta intencionalidad creativa, la mirada trágica del “cine de poesía” retorna hasta el ser histórico, bajo la influencia de los modelos racionalistas del marxismo de inspiración gramsciana y del psicoanálisis

freudiano, principalmente, y emplea una amalgama de lenguajes y una singular narrativa audiovisual para rehabilitar los mitos trágicos de Cristo, Edipo y Medea: momentos sublimes de un tiempo perdido y sagrado que recrean planteamientos universales y atemporales.

El segundo de los capítulos, “El misterio del hombre”, dedicado al estudio de *El Evangelio según Mateo*, recoge, a partir de la identificación de Pasolini con el destino trágico del mito de Cristo, los fundamentos metafísicos de su singular proyecto humanista existencialista: una concepción sagrada del hombre como voluntad creadora del mundo.

“La obligación de conocer”, tercer capítulo, está dedicado a la obra más autobiográfica de la filmografía de Pasolini: *Edipo rey*. En ella, además de evocar experiencias trascendentales de su vida, interpreta el mito trágico de Edipo para recrear el conflicto psicológico universal del hombre.

Por último, “Barbarie y civilización: sincronía y enfrentamiento”, último de los capítulos, se introduce en el análisis del conflicto antropológico de las sociedades contemporáneas que Pasolini recrea a partir de su interpretación del mito trágico de Medea.

En resumen, cada uno de los capítulos de esta tesis doctoral analiza, por su parte y en función del orden cronológico de producción de las distintas

obras, las estructuras argumentales y formales de las mismas, así como la expresión de la conciencia trágica pasoliniana: la *disperata vitalità*. Es decir, el deseo irrefrenable de experimentar la vida libremente, con toda intensidad, la proyección de la nostalgia de Pasolini por la pérdida del sentido sacralizado y misterioso del hombre, y la expresión de su pesimismo respecto al despliegue de una Modernidad desligada de la cultura humanista.

Para concluir, quiero agradecer, *post mortem*, la ayuda prestada por Laura Betti, Directora de la Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, durante mis estancias en Roma, así como su amabilidad al enviarme personalmente la documentación solicitada. Asimismo, agradezco especialmente la disposición, apuntes y contribuciones de los Dres. Juan Carlos Maset Fernández, Director de esta tesis doctoral, y Miguel Nieto Nuño, Tutor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Quiero manifestar también mi agradecimiento a Giovanni Dall’Orto por enviarme una copia de su artículo “Contro Pasolini”; a la Dra. Estrella García Montaña por su amistad, los largos diálogos y su constante estímulo; a los Dres. Francisco Javier Bedoya Vergua y Juan Andivia Gómez por sus lecturas críticas; a Annamaria Filippelli por enseñarme la lengua italiana y corregir mis primeras traducciones; a Federico Cassini Fenosa por sus lecciones sobre Teatro, explicaciones sobre Psicología y lecturas aconsejadas; a Ana Pañeda González y Fernando Fernández Navarro por la paciencia y comprensión demostradas. Finalmente, un especial agradecimiento a Begoña García Serrano, José Manuel Blanca Rodríguez y

José Antonio Pérez Brun por la disposición, los consejos y las atenciones que siempre me han dispensado, así como por el tiempo que me han regalado; ayuda fundamental sin la cual no habría podido realizar plenamente este trabajo.

I

EL UNIVERSO ESTÉTICO DE PASOLINI.

“Imagínate una caverna subterránea, que dispone de una larga entrada para la luz a todo lo largo de ella, y figúrate unos hombres que se encuentran ahí desde la niñez, atados por los pies y el cuello, de tal modo que hayan de permanecer en la misma posición y mirando tan solo hacia delante, imposibilitados como están por las cadenas de volver la vista hacia atrás. Pon a su espalda la llama de un fuego que arde sobre una altura a distancia de ellos, y entre el fuego y los cautivos un camino eminente flanqueado por un muro, semejante a los tabiques que se colocan entre los charlatanes y el público para que aquellos puedan mostrar, sobre ese muro, las maravillas de que disponen”.

Platón: *República* (VII, 514 a y ss.)

1. La poética cinematográfica: espejo que recrea la realidad.

En los años sesenta, Pier Paolo Pasolini experimentó una intensa actividad creadora que le llevó a extender su poética literaria al ámbito cinematográfico; acción que años más tarde describió, con cierto aire de indecisión, como “un caso de extrema modernidad o de regresión”¹. Asimismo, tanto en entrevistas como en su poesía declaró que dicho cambio fue motivado por la necesidad de utilizar una nueva técnica para expresar su filosofía o modo de vida; es decir, el pragmático, religioso e irreflexivo amor que sentía por la realidad:²

¹ Dufлот, J.: *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (trad. Joaquín Jordá); Anagrama, Barcelona, 1971, pág. 165.

² *Ibid.*, págs. 153-157. Esta obra contiene dos entrevistas de Dufлот con Pasolini: en 1969 y en 1975.

*¿Por qué dejé la literatura por el cine?
 De las preguntas previsible de una entrevista,
 esta es inevitable, y lo ha sido.
 Respondía siempre que lo hacía para cambiar de técnica,
 que necesitaba una técnica nueva para decir una cosa nueva,
 o bien, al contrario, que decía siempre lo mismo,
 y por eso tenía que cambiar de técnica: según las
 variantes de mi obsesión.
 Pero no era del todo sincero respondiendo así:
 la verdad se encontraba en lo que había hecho hasta entonces.
 Después advertí
 que no se trataba de una técnica literaria,
 perteneciente casi a la misma lengua con la que se escribe:
 sino que era ella misma una lengua...
 Entonces confesé las razones oscuras
 Que presidieron mi elección:
 ¡cuántas veces, rabiosa e intempestivamente,
 declaré querer renunciar a la ciudadanía italiana!
 Pues bien, al abandonar la lengua italiana, y con ella,
 poco a poco la literatura,
 renunciaba a mi nacionalidad.
 Decía no a mis orígenes pequeñoburgueses,
 huía de todo lo que es italiano,
 protestaba, ingenuamente, y escenificaba una abjuración
 que, al humillarme y castrarme,
 me exaltaba. Pero no era del todo
 sincero aún.
 <Puesto que el cine no sólo es una experiencia lingüística,
 sino que, por ser investigación lingüística, es una
 experiencia filosófica.>³*

³ Pasolini, P.P.: *Who is me. Poeta de las cenizas* (trad. Marcelo Tombetta); DVD, Barcelona, 2002, págs. 49-53. Autoentrevista en verso, escrita en Nueva York, en 1966, y publicada por Enzo Siciliano, biógrafo de Pasolini, en la revista *Nuovi Argomenti* (Roma, julio/diciembre, 1980). V.O.: *Perché sono passato dalla letteratura al cinema? / Questa è, nelle domande prevedibili in un'intervista, / una domanda inevitabile, e lo è stata. / rispondevo dunque ch'era per cambiare tecnica, / che io avevo bisogno di una nuova tecnica per dire una cosa nuova, / o, il contrario, che dicevo la stessa cosa, sempre, e perciò / dovevo cambiare tecnica: secondo le varianti dell'ossessione. / Ma ero solo in parte sincero nel dare questa risposta: / il vero sì essa era in quello che avevo fatto fino*

En diferentes artículos publicados en la revista *Officina* entre 1948 y 1958 –compilados en *Passione e ideologia* (1960)-,⁴ Pasolini había analizado el progresivo cambio de la poesía de postguerra desde el compromiso social con la realidad cotidiana hasta un academicismo superficial; hecho que, en cierto modo, presuponía la crisis del realismo. Tras una primera etapa de hermetismo, marcada por el empleo del dialecto friulano, su obra poética incluirá, ya en la segunda mitad de los años 50, un debate sobre la transformación de la poesía italiana moderna donde manifestaba la necesidad de llevar a cabo una renovación formal capaz de expresar la realidad social y política contemporánea. Según Keala Jewell,⁵ en su discurso histórico y crítico sobre el valor y el significado de los géneros del Novecento, Pasolini se lamentaba de la reducción de la poesía a la expresión lírica –modo demasiado subjetivista que excluía la conciencia histórica- y del abandono de formas poéticas narrativas, épicas y dramáticas, más populares, que reflejaran, de algún modo, los sentimientos y padecimientos del hombre común. A partir de *Las cenizas de Gramsci* (1957), su poesía se caracterizará por el empleo de la “contaminación

*allora. / Poi mi accorsi / che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi / appartenente alla stessa lingua con cui si scrive: / ma era, essa stessa una lingua... / E allora dissi le ragioni oscure / che presiedettero alla mia scelta: / quante volte rabiosamente e avventatamente / avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana! / Ebbene, abbandonando la lingua italiana, e con essa, / un po' alla volta, la letteratura, / io rinunciavo alla mia nazionalità. / Dicevo no alle mie origini piccolo borghesi, / voltavo le spalle a tutto ciò che fa italiano, / protestavo, ingenuamente, inscenando un'abiura / che, nel momento di umiliarmi e castrarmi, / mi exaltava. Ma non ero del tutto / sincero, ancora. / <Poiché il cinema non è solo un'esperienza linguistica, / ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza filosofica.> (Pasolini, P.P.: *Poeta delle Ceneri*, en *Bestemmia* –vol. IV-; Garzanti, Milán, 1999, pág. 905).*

⁴ Pasolini, P.P.: *Passione e ideologia* (1948-1958); Garzanti, Milano, 1960.

⁵ Jewell, K.: *Pier Paolo Pasolini: una storicità poetica* (trad. Riccardo Duranti e Francesca Olivieri); Empiria, Roma, 1997, págs. 11-14.

estilística”, expresión formal de una nueva definición de realismo que rechaza el modelo mimético convencional y mezcla lo vulgar con lo sublime. Este complejo procedimiento retórico, que ya utilizó en su novela *Chicos del arroyo* (1955) y con posterioridad en su poesía cinematográfica, combina diversas influencias estéticas para expresar una revolucionaria defensa de la tradición que rechaza la uniformidad y los convencionalismos culturales de la Modernidad burguesa, a la vez que reconoce la heterogeneidad de la realidad post-moderna.

Coincidiendo con las reflexiones sobre los procesos de conocimiento y representación de la realidad, con la renovación generacional y estética en diferentes cinematografías nacionales (*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Cinema Novo*), y con el creciente interés de los estudios de semiótica por la expresión cinematográfica, Pasolini desarrolló una original y compleja teoría sobre la función estética del cine como “lengua de poesía”. En la célebre intervención del Festival de Pesaro de 1965, recogida en el volumen *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970),⁶ expuso los fundamentos de su teoría cinematográfica: la interpretación del cine como sistema de signos visivos con significado, la diferenciación estético-lingüística del “cine de poesía”, opuesto al cine convencional que denominó “cine de prosa”, y la descripción de la función técnico-estilística del autor cinematográfico.

Según Pasolini, el cine es un sistema de comunicación y de expresión que emplea fundamentalmente imágenes icónicas, más complejas

que las de la pintura debido a su movilidad. Desde el punto de vista estructural es una lengua articulada, compuesta de unidades mínimas de diferenciación que denominó “cinemas”: cada una de las formas significantes del mundo físico que componen el espacio plástico del plano de encuadre (cuerpos, objetos, colores, gestos) y que forman parte de la acción. En posteriores artículos sobre teoría cinematográfica (“La lingua scritta della realtà” –1966- o “Battute sul cinema” –1966/1967-),⁷ definió el cine como la lengua escrita del lenguaje de la acción del hombre en la realidad, ya que, tal como había declarado en una entrevista para la Radiotelevisión francesa, el primer lenguaje natural del hombre es la acción y el cine su recreación⁸.

Desde su perspectiva semiótica, las imágenes cinematográficas, conjunto de signos distintivos (“cinemas”) que mantienen una firme semejanza con sus referentes, representan por sí mismas realidades concretas, nunca abstractas, con independencia, a su vez, de la interrelación que pudieran mantener con los signos lingüísticos escritos y orales. Mientras éstos pertenecen a una historia gramatical, popular y culta, que ha elaborado sus estructuras, relaciones y convenciones conceptuales, aquéllas, en cambio, no se encuentran catalogadas en gramática alguna, aunque

⁶ Pasolini, P.P.: *Cine de poesía contra cine de prosa* (trad. Joaquín Jordá); Anagrama, Barcelona, 1976.

⁷ Pasolini, P.P.: *Empirismo eretico*; Garzanti, Milano, 1991, págs. 198-226 y 227-236.

⁸ En “La rabia de Pasolini”, entrevista filmada y emitida en 1966 por la ORTF para la serie “Cineastas de nuestro tiempo”, Pasolini declaró que el primer lenguaje del hombre es su acción en la realidad y que el cine es su lengua escrita; es decir, la lengua de la acción humana (producción de 97 min. coordinada por Jeanine Azin y André S. Labarthe, y dirigida por Jean-André Fieschi).

pertenecen a un patrimonio visivo común. El escritor, según Pasolini, toma palabras del diccionario y las emplea de un modo particular, ampliando así su uso histórico y valores semánticos. En cambio, el autor cinematográfico se sirve de signos visivos que extrae del caos, donde sólo existen como meras posibilidades de comunicación mecánica y onírica, por su “analogía con un posible diccionario para comunidades comunicantes a través de las imágenes”⁹.

No obstante, reconoció que a lo largo de cincuenta años de existencia el cine había desarrollado una especie de diccionario de imágenes significantes. Esta convención conceptual se había establecido sobre una experiencia visiva común que tenía como característica fundamental ser estilística antes que gramatical. A modo de ejemplo, propuso la imagen de las ruedas del tren corriendo entre soplos de vapor, presencia reconocida por un espectador porque comunica una realidad concreta que pertenece a su memoria colectiva (visiva), pero también por ser un “estilema” cinematográfico que expresa diversos significados, dependientes de cada ideología.

La comunicación visiva, base de la lengua escrita del cine, se encuentra fundada sobre formas pregramaticales de naturaleza irracional: imágenes significantes que Pasolini denominó “im-signos” –concepto que imitaba la fórmula semiótica “len-signos”, que designa a los signos lingüísticos escritos y orales-. Advirtió que el sujeto experimenta procesos

⁹ Pasolin, P.P.: *Cine de poesía contra cine de prosa*; pág. 16.

psíquicos (la memoria y el sueño) que manifiestan sus realidades por medio de imágenes significantes que se relacionan y suceden como si fuera una secuencia cinematográfica (primeros planos, planos generales, insertos, etc.).

Pero en el caso concreto del cine como obra, fenómeno socio-artístico de experiencia colectiva, estas imágenes significantes, integradas por arquetipos comunicativos de la mímica de lo hablado y de la realidad visual con sus distintos significados, adquieren orden lógico-expresivo por efecto de la mediación técnico-estilística del autor cinematográfico. En principio, éste las elige y extrae de la memoria o del sueño, donde sólo existen como presencias formales con posibilidades comunicativas (función selectiva). Dado el caso, la imagen signifiante del tren que propuso Pasolini:

“si la vemos en realidad, ‘nos dice algo’: su aparición en la llanura desértica, nos dice, por ejemplo, cuán conmovedora es la laboriosidad del hombre y cuán enorme la capacidad de la sociedad industrial, y por tanto del capitalista, para anexionarse nuevos territorios de usuarios; y, a la vez, nos dice a algunos de nosotros que el maquinista es un hombre explotado que, no obstante, cumple dignamente su trabajo para una sociedad que es como es, incluso si son sus explotadores los que se identifican con ella, etc”¹⁰ .

Acto seguido las transforma en signos vivos con significado, pertenecientes a una gramática común (función lingüística). En este sentido, la imagen signifiante anterior se torna expresiva; es decir, adquiere nuevos valores. Por ejemplo, además de las posibilidades comunicativas descritas,

representa a uno de los grandes símbolos, junto con el propio cinematógrafo, del progreso moderno.

Luego, reorganiza su sentido y produce “estilemas” cinematográficos al aplicar la “narración libre indirecta”: la inmersión del autor cinematográfico en la psicología y en la lengua del personaje por razones miméticas, tal como fue empleada por Dante (función estética)¹¹. Como ejemplo, tomemos ahora la imagen significativa del tren corriendo por la vía entre soplidos del vapor que nos ofrece *Amén* (2002), de Costa-Gavras. Dentro de esta obra, dicha imagen aislada, además de ser una metáfora del paso del tiempo, adquiere nuevos sentidos al actuar como plano de transición de un discurso crítico con la indiferencia y pasividad de los grandes poderes frente a la muerte masiva de seres humanos que previamente habían sido desposeídos de su condición de persona: reificados, animalizados y transportados como ganado humano.

Finalmente, la imaginación creadora del autor cinematográfico utiliza el procedimiento retórico del montaje (función técnica) para expresar la realidad oculta: los contenidos vivenciales del hombre. Con relación a la imagen significativa anterior, dicho plano de transición adquiere valor emocional, por medio del montaje, como expresión simbólica de la brutalidad y del lado siniestro de las ideologías de la Modernidad, un reflejo

¹⁰ Ibid., pág. 16.

¹¹ Ibid., págs. 23 y 24. Dante, a fin de evocar un ambiente, “emplea palabras que son inimaginables pensar como usadas por él y que pertenecen al ámbito social de sus personajes: expresiones del lenguaje cortés, de foto-novela de la época, para Piero y Francesca, los ‘tacos’ para el Lazaronitum municipal, etc.”

de la inhumanidad del hombre de la civilización del progreso tecno-mecánico.

Como lengua escrita del lenguaje de la realidad, el cine cumple, según Pasolini, una doble finalidad: comunicativa y poética. Históricamente, tal como se formó en sus primeras décadas, es una lengua de comunicación que recrea la realidad por medio de la analogía, y puede alcanzar así el naturalismo más ordinario. Sin embargo, desde el punto de vista lingüístico, carece de léxico conceptual y abstracto. Al margen del código narrativo o de la noción de argumento, sus imágenes son poderosamente metafóricas y pertenecen a la subjetividad más extrema; de ahí que sea una “lengua de poesía”. En definitiva, el autor cinematográfico crea un espacio plástico y poético, la obra cinematográfica, que expresa la realidad interior del hombre –núcleo de la experiencia estética- a través de la selección, composición y ritmo de imágenes icónicas significantes que encarnan su cuerpo en acción.

En otros escritos, Pasolini había equiparado el funcionamiento del cine a la mecánica del espejo y afirmó que debido a la inmediatez, universalidad y libertad estilística que presenta como lengua escrita, poco codificada y casi pregramatical, puede reflejar la realidad en su infinitud. En principio, la cámara cinematográfica capta la realidad que está presente ante su objetivo y luego la reproduce sin interposiciones. De ahí que el cine, según Pasolini, sea un espejo que recrea el lenguaje vivo de la realidad (la acción del hombre) por medio de la realidad misma (el reflejo de su cuerpo),

descripción que expuso en “Battute sul cinema” –entrevista publicada por la revista *Cinema e Film* (1966-67)-:

“me ha sucedido lo que podía sucederle a cualquiera que investigara sobre el funcionamiento del espejo. Se sitúa ante el espejo y lo observa, lo examina, toma notas, y a fin de cuentas, ¿qué está viendo? A sí mismo. ¿De qué se da cuenta? De su presencia material y física. El estudio del espejo le conduce fatalmente al estudio de sí mismo. Es lo que le sucede a quien estudia el cine: como el cine reproduce la realidad, acaba por conducirlo al estudio de la realidad. Pero de una manera nueva y especial, como si la realidad hubiese sido descubierta a través de su reproducción, como si algunos de sus mecanismos de expresión solamente hubiesen aparecido a favor de esta nueva situación ‘de reflexión’”¹² .

Aprovechando la capacidad reflectora del cine (lengua escrita del lenguaje de la acción del hombre en la realidad), Pasolini creó una serie de obras cinematográficas (expresión técnico-estética) en las que empleó imágenes significantes que expresaban su realidad personal y su modo de sentir e interpretar la realidad circundante. A modo de ejemplo, *Edipo rey* (1967), interpretación de la tragedia homónima de Sófocles, donde recreó el proceso de autodescubrimiento de su Yo (autobiografía metafórica) y re proyectó el psicoanálisis sobre el mito para poner de manifiesto los conflictos universales del subconsciente a un público más numeroso.

El espejo es un utensilio cotidiano que goza de un complejo simbolismo por su capacidad para reflejar la realidad visible y, en ocasiones, como elemento de transición que puede proyectar visiones del mundo imaginario. Es una expresión figurada de la repetición, de la imaginación,

de la conciencia y de la mirada como experiencia sensible. La mitología griega mostró su lado destructivo: Narciso, subyugado por la percepción de su belleza, murió ahogado tras contemplar ensimismado el reflejo de su figura sobre la nítida superficie del agua –símil mítico del espejo-. Para la literatura del XIX (Hoffmann, Chamisso, Andersen) es un instrumento que corporeiza la alteridad del hombre: expresión estética del desdoblamiento psicopatológico de la personalidad. Por su parte, el cine también lo ha recreado de este modo –*El estudiante de Praga* (1913), de Stellan Rye-, o, por ejemplo, como una puerta que permite el acceso a universos imaginarios: en *Orfeo* (1950), de Jean Cocteau, conduce directamente al poeta hacia el mundo de la muerte.

Además, el espejo siempre ha fascinado al hombre por ser una extensión artificial de su percepción visual. Esta superficie cristalina refleja una imagen directa, semejante e inversa del original que se le enfrenta; aunque también puede devolver una imagen modificada, equívoca, falsa o distinta del mismo referente, debido a factores sensoriales y afectivos, a criterios perceptivos o al efecto de la manipulación. De cualquier manera, la imagen proyectada en el espejo es un objeto sensible, no la duplicación de un original concreto. Como reconoce Gadamer:

“en la imagen reflejada es el ente mismo el que aparece en la imagen, de manera que se tiene a sí mismo en su imagen”¹³.

¹² Pasolini, P.P.: “Battute sul cinema”, en *Empirismo eretico*; pág. 232.

¹³ Gadamer, H.-G.: *Verdad y método* –vol. I- (trad. A. Agud y R. de Aparicio); Sígueme, Salamanca, 1997, pág. 187.

Por tanto, la imagen es una imitación, no una réplica exacta, ya que no contiene las cualidades intrínsecas que diferencian y distinguen al modelo original. Pero, a pesar de no ser idéntica, es semejante y proporciona cierta información sobre la forma de su referente, e incluso sobre el significado que le ha sido asignado por determinado entorno socio-cultural. Volviendo sobre el ejemplo propuesto por Pasolini: la conmovedora laboriosidad del hombre, la capacidad de la sociedad industrial, las posibilidades del capitalista, la explotación del maquinista, el digno cumplimiento con el trabajo, etc.

En cambio, la primitiva mentalidad mágico-religiosa del hombre sostiene la creencia de que el espejo no sólo muestra la apariencia de algo, sino que, además, contiene su esencia. Es decir, que la imagen, sin más, es la manifestación evidente de lo cierto: su duplicación. Por este motivo, controlar sus distintos mecanismos de producción es uno de los propósitos de esta mentalidad. Lograrlo implica la posibilidad de construir la realidad de una manera determinada, dominarla en función de intereses o necesidades e intervenir indirecta y activamente en la vida cotidiana. Sin embargo, aunque la forma de un original cualquiera pueda ser imitada, la esencia que lo define, no es duplicable. De manera que la imagen proyectada en el espejo es tan sólo una duplicación espectral, una realidad virtual que proporciona, eso sí, una apariencia de realidad. Paradójicamente, en las sociedades tecnológicamente avanzadas aún opera, en cierto sentido y de manera activa, la estructura elemental de la duplicación: se glorifican los

reflejos –según Gilles Deleuze-¹⁴ mientras que la experiencia de la realidad ya no es auténtica, se torna imperceptible o se convierte en una sombra innecesaria. A modo de ejemplo, en la moderna cultura de la simulación o del simulacro –como la denomina Jean Baudrillard-,¹⁵ lo otro ha logrado ocupar el lugar de lo real, que ha perdido su sentido y se ha transformado en una fábula –lo que ya anticipó Nietzsche-¹⁶.

En su ensayo sobre la ilusión, *Lo real y su doble* (1976), Clément Rosset apunta que “toda duplicación –como podría suceder en la época de la reproductividad técnica con las imágenes que proyectan los espejos luminosos químico-mecánico (cine) y electrónico (TV)- supone la existencia de un original y de una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el ‘otro acontecimiento’, es el modelo y cuál es el doble”¹⁷. Continuator del pensamiento trágico nietzscheano, Rosset reconoce que el hombre se muestra frágil ante el hecho de aceptar la realidad. A pesar de ello, necesita hallar explicaciones que le resulten satisfactorias: precisa seguir soñando para no sucumbir, como señaló Nietzsche. Por este motivo, su imaginación creadora genera copias fragmentadas. En unos casos, el hombre tiende a escapar de la realidad negándola, refugiándose en paraísos artificiales, perdiendo el sentido o asimilando dos espejismos: el rechazo radical (“esto no es”), el

¹⁴ Deleuze, G.: *Diferencia y repetición* (trad. Alberto Cardín); Júcar, Madrid, 1988.

¹⁵ Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro* (trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira); Kairós, Barcelona, 1993.

¹⁶ Nietzsche, F.: “Cómo el ‘mundo verdadero’ acabó convirtiéndose en una fábula”, en *Crepúsculo de los ídolos* (trad. Andrés Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1988, págs. 57 y 58.

¹⁷ Rosset, C.: *Lo real y su doble* (trad. Enrique Lynch); Tusquets, Barcelona, 1993, pág. 42.

distanciamiento analgésico (consumo de estupefacientes), el aislamiento patológico (la enajenación mental) o la distracción banal (“cultura” de evasión)¹⁸. Sin embargo, estos fenómenos que tratan de rescindir la relación directa del hombre con la realidad son desdoblamientos que contribuyen inconscientemente a manifestar su presencia: una extensión psicológica del conflicto entre ser/no-ser.

En otras ocasiones, el hombre es capaz de afirmarla absolutamente por medio del pensamiento filosófico (conceptos)¹⁹ y de la *poiésis* artística (representaciones). Ambos desdoblamientos son fuentes de conocimiento que hacen participar de la realidad, crean sus significados o amplían aquéllos que a priori habían sido aceptados social y culturalmente. De nuevo, téngase presente la relación de significados posibles que expuso Pasolini y aquellos otros que evocan la imagen de Costa-Gavras.

Con esta transformación, como reconoce Gadamer,²⁰ el hombre convierte una realidad determinada por la costumbre en algo completamente distinto: excede los límites de su expresión y de su significación, demostrando así que ambas dimensiones son plurales y mutables. Por ejemplo, el dibujo de una pipa, de René Magritte, no es una verdadera pipa, sino la versión artística de una realidad concreta. Como reconoce el título-texto que acompaña a la figura –“Ceci n’est pas une pipe” (“Esto no es una

¹⁸ Ibid., págs. 9-11.

¹⁹ Deleuze, G. y Guatteri, F.: *¿Qué es filosofía?* (trad. Thomas Kauf); Anagrama, Barcelona, 1999. Ambos autores reconocen que el objetivo del pensamiento filosófico es crear conceptos.

²⁰ Gadamer, H.-G.: Op. cit. (vol. I), pág. 155.

pipa”)-, ésta tan sólo es la réplica exacta de unos rasgos formales que se encuentran fijados sobre un soporte concreto, el cual, a su vez, no guarda relación alguna con el medio que ocupaba el modelo original. Como imagen artística, espacio común compartido por signos lingüísticos y elementos plásticos, el dibujo de una pipa de Magritte no trata de afirmar o representar algo concreto, sino tan sólo crear un juego infinito de relaciones y de semejanzas entre los lenguajes plástico y literario, como reconoce Michel Foucault²¹. Pero ello implica, además, el hecho de asumir y expresar significados distintos de los que convencionalmente manifiesta el referente “pipa”.

A pesar de su similitud con los modelos originales, los desdoblamientos de la experiencia artística son complejas concepciones del mundo, interpretaciones de una voluntad de representación: el autor. Debido a su presencia técnico-estilística, como diría Pasolini, las expresiones artísticas ofrecen un amplio conjunto de posibilidades significativas de una realidad concreta –como sucede con la imagen del tren-.

Pero, a su vez, la obra de arte, expresión de un mundo –tal como apuntaba Heidegger-,²² da lugar a otros mundos –así, en el ámbito literario, las tragedias clásicas de *Edipo rey* y de *Medea* han inspirado, entre otras, las obras homónimas de Pasolini-. Según Gadamer,²³ este mundo de la obra de

²¹ Foucault, M.: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (trad. Francisco Monge); Anagrama, Barcelona, 1981.

²² Heidegger, M.: “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte); Alianza, Madrid, 1998, págs. 11-62.

²³ Gadamer, H.-G.: Op. cit. (vol. I), págs. 145 y 157.

arte, reflejo de una experiencia vital concreta, se convierte en una experiencia estética que puede transformar, a su vez, a quien la experimenta: el receptor. De acuerdo con la estética de la recepción, la obra de arte es capaz de reflejar otras imágenes; es decir, desdoblarse y comunicar algo distinto, ya que la experiencia estética es, al mismo tiempo, un acto de distanciamiento y de formalización –la supuesta función catártica de las tragedias clásicas–.

Por efecto de su conciencia imaginativa, el receptor que percibe la obra de arte –según Hans R. Jauss-²⁴ desarrolla una conciencia representativa que niega el mundo fáctico de los objetos y crea los signos estéticos (imágenes): otras configuraciones posibles. De manera que no sólo la realidad y el autor son quienes se desdoblan, sino también la obra de arte –como apunta Giorgio Agamben-,²⁵ que presenta alternativamente dos caras: lo que expresa el autor y lo que interpreta el espectador.

Pero, ¿cómo funciona la mecánica del espejo del “cine de poesía” de Pasolini? Como he tratado de mostrar, el espejo y la pantalla de cine guardan ciertas similitudes físicas. Ambas son superficies planas, limitadas y circunscritas a una forma (cuadro) sobre la que se fijan imágenes del mundo real. Dichos soportes tienen, además, la capacidad de aislar sujetos, objetos, espacios o acciones y devolver sus imágenes a la mirada de quien percibe, reconoce y distingue la línea fronteriza entre las diferencias y

²⁴ Jauss, H. R.: *Pequeña apología de la experiencia estética* (trad. Daniel Innerarity); Paidós, Barcelona, 2002, pág. 40.

semejanzas de los reflejos con los originales. A diferencia de la tabla de cristal azogada por su parte interior, el cine, fenómeno socio-artístico de experiencia colectiva, es un singular y complejo espejo luminoso químico-mecánico (audiovisual). Como extensión técnica de la percepción visual del hombre, puede captar fragmentos de imágenes en movimiento (planos) de una realidad concreta (encuadre) y proyectar un reflejo totalizado de la misma (secuencia) en función de intereses lógico-expresivos (estilo). Esta recreación, organización y transformación de la realidad inmediata en objeto sensible (imagen artística) es, como reconoció Jean Mitry,²⁶ la expresión estética de una mirada y de un pensamiento individual que previamente ha elegido los encuadres: el autor cinematográfico. Por consiguiente, nos hemos alejado del simple reflejo para acercarnos a la voluntad de construir con imágenes de la realidad otra deseada; bien para expresar un mundo interior o para interpretar el circundante –como en *Edipo rey*, de Pasolini–.

En las investigaciones y demostraciones experimentales del cine-ojo (“kinoglaz”), Dziga Vertov ya establecía la relación directa entre mirada y conciencia²⁷. De modo que la imagen cinematográfica es el despliegue de una voluntad interpretativa y creadora: un reflejo artificial que tiene analogías con el mundo visible, pero que, a su vez, revela una manera singular de pensar y de mirar la realidad.

²⁵ Agamben, G.: *El hombre sin contenido* (trad. Eduardo Margareto Korhmann); Áltera, Barcelona, 1998, pág. 26.

²⁶ Mitry, J.: *Estética y psicología del cine* –vol. I- (trad. René Palacios More); Siglo XXI, Madrid, 1989, pág. 117.

²⁷ Schnitzer, L., Schnitzer, J. y Martin, M.: *El cine soviético visto por sus creadores* (trad. Loly Morán y Juan Antonio P. Millán); Sígueme, Salamanca, 1975, pág. 103.

En sus escritos sobre teoría cinematográfica, Pasolini sostuvo que el cine (lenguaje) recrea la realidad en su infinitud por medio de la analogía, igual que un espejo, y cumple así, desde la perspectiva narrativo-visual, con su función comunicativa: transmitir signos concretos que pueden ser identificados por una comunidad receptora. Como si se tratase del “kino-pravda” (cine-verdad) de Vertov, puede registrar y representar la realidad espontáneamente (la acción del hombre), tal como es, sin necesidad de contar con la intervención directa del autor: ejemplo de naturalismo extremo (la simple imagen de un tren). Pero, igualmente, puede proyectar imágenes que expresan contenidos vivenciales (obra cinematográfica), transformándose en un espacio plástico y metafórico que desempeña, desde un punto de vista estético –al margen de la estructura narrativa y del argumento-, una función poética: la imagen del tren que ofrece Costa-Gavras.

En su “cine de poesía”, Pasolini empleó de un modo específico la gramática visual y el procedimiento retórico del montaje para volver a dotar de significado, asignar cualidades estéticas y ordenar una serie de registros de la realidad que previamente había seleccionado, y sobre los cuales había centrado su atención. Las imágenes que recrea el espejo de su “cine de poesía” son, a la vez, desdoblamientos de la realidad misma y de su personalidad. Estos signos vivos distintivos con significado, mantienen una firme semejanza con acciones y espacios concretos, así como con una experiencia visiva común. Tras haber sido seleccionados y reorganizados por su mediación técnico-estilística, se transforman en imágenes subjetivas,

asumen una nueva objetividad y significado: son, como sucede en *Edipo rey*, reflejos autobiográficos o una prolongación artificial de un pensamiento, de una experiencia vital y de una manera de mirar la realidad.

Por efecto de la “narración libre indirecta”, acto lingüístico y reflexivo, dichas imágenes adquieren un nuevo orden lógico-expresivo, desencadenado por el estilo de “hacer sentir la cámara” –como apunta Deleuze-,²⁸ que da forma a un universo poético singular, capaz de modificar a quien lo experimenta –como afirmaba Gadamer con relación a la experiencia artística-. Tras ser reconocidas, asumidas e identificadas por una comunidad, estas correlaciones entre “imagen-percepción” y “conciencia-cámara” de la subjetividad de Pasolini –según la terminología de Deleuze-,²⁹ se convierten en imágenes significantes de la acción del hombre en la realidad y pueden pasar a formar parte de la experiencia visiva común, junto con la imagen cinematográfica de las ruedas del tren corriendo entre soplidos de vapor.

En suma, según Pasolini, el cine, como lengua, recrea fielmente, al igual que un espejo, la realidad por medio de la realidad misma (comunica con imágenes significantes); mientras que como obra cinematográfica (expresión), estos signos visivos que la componen adquieren nuevos significados y un orden lógico-expresivo como consecuencia de la intervención técnico-estilística del autor: creador de un espacio plástico y

²⁸ Deleuze, G.: *La imagen-movimiento* (trad. Irene Agoff); Paidós, Barcelona, 1984, pág. 113.

²⁹ *Ibid.*, pág. 113.

poético, la obra, susceptible de expresar su realidad personal y su modo de sentir e interpretar la realidad circundante.

Como puntualiza Laura Betti, la figura de Pasolini no debe ser vista como la de un cineasta, sino más bien como la de un poeta que hizo cine³⁰. Al igual que Cocteau, utilizó el ámbito cinematográfico para difundir una fuerza expresiva que comenzó a actuar en la literatura (poesía, narrativa y teatro) y continuó en la crítica, el periodismo, el diseño y, de forma privada, en la pintura. Impulsado por una intensa inquietud intelectual, escribió sus primeros poemas en dialecto friulano (*Poesie a Casarsa*, 1942; *Dov'e' la mia patria?*, 1949; *Tal cour di un frut –Nel cuore di un fanciullo*, 1953; *La meglio gioventú*, 1954), bajo la influencia del hermetismo de Ungaretti, y utilizó el “dialecto romano” de los suburbios en su narrativa (*Chicos del arroyo*, 1955; *Una vida violenta*, 1959). Ambos eran lenguajes absolutos e instrumentos de investigación que le permitieron transcribir el mundo y expresar su gusto por la vida, el realismo y lo popular:

“Con mucha ingenuidad, yo tomé la posición de ser incomprensible y elegí a ese efecto el dialecto friulano. Para mí era el colmo del hermetismo, de la oscuridad, del rechazo de la comunicación. Y, en cambio, se produjo lo que no esperaba. El uso de ese dialecto hizo que me interesara por la vida y el realismo. A través del friulano, aprendí que las gentes sencillas, mediante su lenguaje, acaban por existir objetivamente, con todo el misterio de su carácter campesino (...) El dialecto ya era para mí el medio de una aproximación más carnal a los hombres de la tierra, a los campesinos

³⁰ González, F.: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*; Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, págs. 30 y 41.

y, en las novelas ‘romanas’ el dialecto del pueblo me permitía el mismo acercamiento concreto, y por decirlo así, material”³¹.

Llevado por el creciente deseo de tener un contacto más carnal con la realidad y de dirigirse a un público más numeroso, Pasolini decidió extender el impulso poético de su experiencia literaria al ámbito de la expresión cinematográfica. Su “cine de poesía”, dividido cronológicamente en dos etapas creativas fundamentales (“nacional-popular”, 1961-1964; “de élite”, 1964-1975),³² emana de una interpretación del cine como “lengua escrita del lenguaje vivo de la realidad”, “momento escrito de la realidad” o “lengua escrita de la acción”, y del interés por la experimentación en torno a las posibilidades expresivas de una gramática de la imagen en movimiento que reconstruyera y analizara la vida. Este singular planteamiento semiótico rechazaba las imposiciones de la industria (el código narrativo fijado por el modelo de representación institucional del “cine de prosa”), celebraba la naturaleza poética de la imagen primitiva (Murnau, Keaton, Chaplin, Dreyer y Renoir) y de los cineastas de la “interioridad” (Mizogushi, Bresson, Bergman) por la simplicidad y sobriedad con que recreaban la vida.

Durante su etapa de madurez creativa, rechazó abiertamente el naturalismo tras reconocer que la naturaleza no era “natural”,³³ sino que su

³¹ Duflot, J.: Op. cit., págs. 18-21.

³² Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma, 1991. Denominación que aplican Laura Betti y Michele Gulinucci (eds.).

³³ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 544. En la escena 7ª de *Medea*, Pasolini hace decir al Centauro: “no hay nada natural en la naturaleza”.

realidad era sagrada –“hierofánica”, en palabras de Mircea Eliade,³⁴ tal como la interpretaron las primitivas civilizaciones campesinas. Por este motivo, en sus obras se distanció de la estética tradicional del neorrealismo; en concreto, de su aplicación del plano-secuencia³⁵ que reproduce fielmente el ritmo de la vida cotidiana, regla formal que, según Pasolini, exuda un excesivo naturalismo:

“el neorrealismo cultivaba con optimismo, sentido común y bondad, su culto de la realidad con los planos-secuencias añadidos, el nuevo cine le da la vuelta a las cosas: en su marcado culto de la realidad y en sus interminables planos-secuencias, en vez de tener como proposición fundamental: ‘Aquello que es insignificante es’, tiene como proposición fundamental: ‘Aquello que es, es insignificante’. Pero tal insignificancia se siente con tal rabia y dolor que agrade al espectador y con él su idea del orden y su humano amor existencial por aquello que es. El breve, sensato, medido, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos consiente el placer de reconocer la realidad vivida cotidianamente y gozarla a través de la comparación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, al contrario, nos dispone en un estado de horror por la realidad, a través de la comparación estética con el naturalismo neorrealista entendido como una academia de la vida.

De este modo, la cuestión de la diferencia entre vida real y vida reproducida, es decir entre realidad y cine, es una cuestión, como antes decía, de ritmo temporal. Pero es una diferencia de tiempos que distingue también al cine del cine, la denominación de un encuadre, o el ritmo de sucesión de los encuadres, cambia el valor del *film*: lo hace pertenecer a una escuela en lugar de a otra, a una época en lugar de a otra, a una ideología en lugar de a otra”³⁶.

³⁴ Eliade, M.: *Tratado de historia de las religiones* (trad. A. Medinaveitia); Ediciones Cristiandad; Madrid, 2000.

³⁵ Pasolini, P.P.: “Battute sul cinema”, “Osservazioni sul piano-sequenza”, “Essere è naturale?”, “La paura del naturalismo”, e “I segni viventi e i poeti morti”, en *Empirismo eretico*; págs. 230 y 231; 237-241; 242-247; 248 y 249; 250-255.

³⁶ Pasolini, P.P.: “Essere è naturale?”, en *Ibid.*, pág. 245.

Tras haber expuesto su idea sobre el cine en “La lingua scritta della realtà”, y establecer las diferencias entre plano-secuencia neorrealista (natural) y del nuevo cine (innatural) –en “Essere è naturale?” (1967)-, Pasolini distinguió, en “Battute sul cinema”, entre cine (lengua) y obra cinematográfica (expresión) y afirmó que conocemos los *films* (al igual que conocemos los hombres y las poesías), pero que, en cambio, no conocemos el cine (como no conocemos la humanidad o la poesía), para continuar explicando por qué no existe el plano-secuencia en sus obras:

“En realidad, mi traducción en términos gramaticales de esta idea mía sobre el cine –que deriva de aquello que yo soy- no se combina y no se confunde con mi traducción de la misma idea en términos expresivos y poéticos (me refiero, en concreto, a mis *films*). La analogía está sobre superficies profundas.

Trato de enunciarlas con palabras sencillas y un poco ingenuas. En el fondo está mi amor –ya otras veces impudicamente definido- por la realidad. Traduciendo tal amor en términos lingüísticos, esto me lleva a afirmar que el cine es una lengua que no se aleja nunca de la realidad (¡ni es la reproducción!), y, por consiguiente, es un infinito plano-secuencia (la relación es la misma que entre la lengua oral y la lengua escrita). Pero este plano-secuencia es una continuación ininterrumpida de encuadres (...)

Mi visión del cine como lengua es, por tanto, una visión ‘difusa’ y ‘continua’: una reproducción, ininterrumpida y fluida como la realidad, de la realidad (...)

Pasemos ahora a la poética, al estilo, al hacer concreto de los *films*. En mis *films*, el plano-secuencia prácticamente no existe. Se ignora casi completamente: o es tan breve como una acción única. No engloba nunca una serie de acciones. ¿Existe aquí, por tanto, una contradicción con mi noción primordial y arquetípica del cine? Es decir, ¿con el plano-secuencia ininterrumpido del que tanto he sido partidario como reproducción de la realidad en su valor y duración? (...)

En efecto, el mismo incuestionable amor por la realidad, traducido en términos lingüísticos, me hace ver el cine como una reproducción fluida

de la realidad; mientras, traducido en términos expresivos, me posiciona ante los varios aspectos de la realidad (un rostro, un paisaje, un gesto, un objeto), casi como si estuvieran detenidos y aislados en el fluir del tiempo.

En definitiva: concebir el cine como un infinito y continuo plano-secuencia no tiene nada de naturalista. ¡Bien al contrario! En cambio, el plano-secuencia en concreto, en determinadas obras, es un procedimiento naturalista (por sí mismo: no es cierto si es modificado por la oposición con otros procedimientos). Por esta razón evito el plano-secuencia: porque es naturalista, y, por consiguiente, ...natural. Mi amor fetichista por las 'cosas' del mundo, me impide considerarlas naturales. O las consagra o las desconsagra con violencia, una por una: no las une en un justo fluir, no acepta este fluir. Sino que las aísla e idolatra, más o menos intensamente, una por una.

Por eso, en mi cine el montaje sustituye completamente al plano-secuencia. La continuidad e infinidad lineal del plano-secuencia ideal que es el cine como lengua escrita de la acción, se hace continuidad e infinidad lineal 'sintética', por la intervención del montaje"³⁷ .

En cambio, Pasolini puso en práctica ciertos fundamentos ideológicos neorrealistas, especialmente la propuesta antirretórica de Cesare Zavattini sobre la función histórico-social-política del cine: recrear la realidad presente para tratar las relaciones profundas entre los hombres y responder a sus preocupaciones, aunque haya que alimentarse de la tradición"³⁸ .

Convencido de la condición sagrada de la vida y del compromiso moral del arte con la sociedad, Pasolini reprobó abiertamente el carácter contestatario de la "reacción estilística" neo-vanguardista, una

³⁷ Pasolini, P.P.: "Battute sul cinema", en *Ibid.*, págs. 230 y 231.

³⁸ Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (eds.): "Tesis sobre el neorrealismo", en *Textos y manifiestos del cine*; Cátedra, Madrid, 1993, págs. 205-214.

experimentación formal cuya aparente rebeldía cultural carecía de ideología y estaba sometida a los dictámenes de la moda:³⁹

*Todos juran que son puros:
puros en la lengua...naturalmente:
señal de que el alma está sucia
(...)
Querrían reducir el hombre a la pureza, ellos
que son el caos. Ojalá se abra
bajo sus pies la tierra y hablen
su esperanto en el infierno⁴⁰.*

En sus artículos y comentarios críticos, trató de identificar la ideología de las obras que le interesaban para analizar el estilo de su lenguaje, así como la moral que las inspiraba. En el terreno literario italiano, dirigió sus reproches contra la nueva poesía porque desvanecía toda referencia a la realidad en favor de un efecto novedoso y puramente estilístico⁴¹. Con relación al ámbito cinematográfico, criticó las acciones de

³⁹ Dufлот, J.: Op. cit., págs. 49-53.

⁴⁰ Pasolini, P.P.: “La reacción estilística”, de *Poesía inciviles*, en *La religión de mi tiempo* (trad. Olvido García Valdés); Icaria, Barcelona, 1997, pág. 157 y 158. V.O.: *Tutti si giurano puri: / puri nella lingua...naturalmente: / segno que l'anima è sporca. / (...)* *Vorrebbero ridurre l'uomo alla pureza, loro / che sono il caos! Ah, si apra / sotto i loro piedi la terra, e parlino / il loro esperanto all'inferno* (Pasolini, P.P.: “La reazione stilistica”, de *La religione del mio tempo*, en *Bestemmia* –vol. I-; págs. 569-571).

⁴¹ Pasolini, P.P.: “La fine dell'avanguardia”, de *Empirismo eretico*; págs. 122-143. Las críticas de Pasolini se dirigían contra la acción poética del Gruppo'63, cuyos principales componentes eran Sanguineti, Giuliani, Balestrini, Pagliarani y Porta. Las primeras expresiones poéticas de este grupo aparecieron en la revista *Il Verri* a partir de 1956. Este movimiento constituyó una apertura experimental de la poesía hacia tendencias expresivas que ya estaban casi institucionalizadas fuera de Italia: Maiakovski, Joyce, Pound, Brecht, Dylan Thomas.

la *Nouvelle Vague*, por ofrecer –en su opinión- un producto “reaccionario” de ideología burguesa,⁴² y del *New American Cinema*:

“El New American Cinema –del cual tenía, preventivamente, tanta estima dado mi amor por la Nueva Izquierda- visto aquí en Roma, me ha decepcionado mucho. En el mejor de los casos –diría Burkage- éste es válido si se ve dentro de un ámbito parcial de la realidad histórica, típicamente newyorquina –que a decir verdad, por otra parte, está en el centro del mundo En el peor de los casos –no doy nombres- es un cine para colegios. Pero, a parte de este juicio de valor mío, que puede, ciertamente, estar equivocado, querría hacer notar lo equívoca que es la idea con la cual los autores del New Cinema se hacen ilusiones de destruir el tiempo convencional. Antes que nada, creen que pueden hacer coincidir el no-naturalismo sustancial del cine con el convencionalismo del montaje del cine comercial hollywoodiense (...) En segundo lugar, hacen coincidir la idea equivocada del tiempo de un pequeño burgués con la idea errónea del tiempo de toda la humanidad”⁴³.

En cambio, admiró a los cineastas italianos, aunque en ocasiones criticó a Visconti por el empleo de tópicos y la falta de profundidad psicológica en los personajes de *Rocco y sus hermanos* (1960),⁴⁴ así como por la ausencia de misterio en la segunda parte de *La caída de los dioses* (1969)⁴⁵. Tampoco llegó a identificarse con las búsquedas de Antonioni, la expresión de la angustia del burgués moderno en *La noche* (1961),⁴⁶ obra que calificó de ejercicio estetizante; e incluso rechazó el artificio “hierofánico” post- neorrealista de Fellini en *Amarcord* (1973):

⁴² Pasolini, P.P.: “*La dolce vita*, para mí se trata de un film católico”, en *Las películas de los otros* (trad. Carmen Gallego Cruz); Prensa Ibérica, Barcelona, 1999, pág. 70.

⁴³ Pasolini, P.P.: “I segni viventi e i poeti morti”, en *Empirismo eretico*; págs. 253 y 254.

⁴⁴ Pasolini, P.P.: “Rocco y sus hermanos”, en *Las películas de los otros*; págs. 88 y 89.

⁴⁵ Pasolini, P.P.: “Querido Visconti”, en *Ibid.*, págs. 122-125.

⁴⁶ Pasolini, P.P.: “Moravia y Antonioni”, en *Ibid.*, págs. 95-98.

“En efecto, la historia de los personajes, y su mosaico, no poseen nunca, en ningún momento, en lugar alguno, la casualidad de la realidad. Todo está siempre construido o en aras de precisión, reconstruido y el ritmo está impreso en él artificialmente (de modo admirable, sobre todo en las primeras secuencias). En suma, se trata de un mundo digamos neorrealista pero rodado en teatro, allí donde todo ha sido predispuesto para convertir en querida, manipulada, rehecha, engrandecida su casualidad. Los cuerpos no son milagrosas apariciones robadas de lo verdadero, sino calculadas ‘hierofanías’. En ellas descende y se encarna el espíritu de una Gran Madre, una *Dea Mater*, anfibiológica, asquerosa, y al mismo tiempo sublime, pero que no llega ser, en ninguno de los personajes, o una cosa o la otra. Esto convierte a los personajes en presas de su voluntad ciega y por tanto en algo conmovedor”⁴⁷.

A lo largo de su trayectoria cinematográfica, Pasolini utilizó la mediación de la cámara para recoger signos icónicos vivos, análogos a la realidad, cuyos ritmos y significados revalorizó mediante el procedimiento post-fílmico del montaje. Esta operación técnico-estética dio como resultado un “cine de poesía” de lenguaje hermético, preciosista y aparentemente aristocrático,⁴⁸ que reflejaba su compromiso ideológico, su preocupación existencialista, su conciencia histórica y su escepticismo respecto a los desarrollos del progreso burgués. En un gesto que podría resultar contradictorio, se sirvió de las estructuras y medios de la cultura de consumo de bienes superfluos para expresar el rechazo a la acción condicionadora de sus agentes, causantes del extrañamiento espiritual y del vacío cultural del hombre contemporáneo, de la homogeneización de lenguas, culturas, valores y gustos:

⁴⁷ Pasolini, P.P.: “*Amarcord*”, en *Ibid.*, pág. 151.

⁴⁸ Dufлот, J.: *Op. cit.*, pág. 69.

“Los medios en sí no son nada. Son instrumentos neutros. Pero a partir del instante en que los mediadores de la ‘cultura de masas’ se apoderan de ellos, sobrepasan su función de instrumentos, se ‘divinizan’: se hace de ellos ‘divinidades’ al servicio del culto al Poder y al Dinero”⁴⁹.

En su obra poética, literaria y cinematográfica, dio forma a una denuncia ideológica y sentimental que quería enlazar

*con las raíces de la viviente vida*⁵⁰.

Consciente de la mutación de lo popular⁵¹ en las sociedades urbanas desarrolladas, de la pérdida de los valores de la cultura campesina, de la uniformidad antropológica –que ya había expresado en *Las cenizas de Gramsci*- y del final del tiempo de Rossellini –anunciado definitivamente en *Pajaritos y pajarracos* (1966)-, Pasolini decidió abandonar la representación del ideal gramsciano de pueblo como destinatario colectivo que había aplicado la escuela neorrealista:

*Una vida que es tal porque es asumida
en nuestra razón y construida
para nuestro tránsito; y ahora ha llegado a ser otra
más allá de nuestro encarnizado defenderla.
Cantando, de bruces, acampado*

⁴⁹ Ibid., pág. 59.

⁵⁰ Pasolini, P.P.: “Guinea”, en *Poesía en forma de rosa* (trad. Juan Ant. Méndez Borra); Visor, Madrid, pág. 13. V.O.: *le radici della vita vivente* (Pasolini, P.P.: “La Guinea”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 621).

⁵¹ Las mutaciones culturales que provocaron la muerte de un mundo más que del mundo, fueron analizadas de un modo crítico por Pasolini en artículos periodísticos que aparecerían recogidos, más tarde, en los volúmenes *Escritos corsarios* (1975), *Cartas luteranas* (1976) y *El caos* (1979).

*en nuestros barrios por él conocido,
y dispuesto desde las épocas más puras
e inanimadas, se halla el pueblo:
en él cambia el hombre su destino*⁵² .

Emprenderá una nueva trayectoria estética más personal, donde reflexiona sobre sí mismo y la naturaleza humana, sobre el mundo que desaparecía, el mundo nuevo y sus relaciones con el pasado⁵³ . A partir de la realización de *El Evangelio según Mateo* en 1964, año en que también publicó *Poesía en forma de rosa*, comienza a alejarse de la expresión “nacional-popular” italiana: la representación de la realidad social nacional alienada más inmediata que representó en obras como *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), inspiradas en su anterior novela *Una vida violenta*.

En este nuevo período creativo, examina su conciencia cultural e histórica para tratar de redescubrir la estructura antropológica universal. Siguiendo el modelo de lectura racional del marxismo y del psicoanálisis freudiano, regresa al mundo de la irracionalidad y recrea los momentos sublimes del tiempo sagrado del mito, reflejo de la humanidad primordial. Un mundo fuera de la historia y eterno en sí mismo, cuya fuerza creadora y expresiva inmediata revelaba la estructura atemporal del hombre, a la vez que ofrecía respuestas para combatir la desesperación, el hastío y el vacío

⁵² Pasolini, P.P.: “El canto popular”, en *Las cenizas de Gramsci* (trad. Antonio Colinas); Visor, Madrid, 1985, pág. 30. V.O.: *Nella vita che è vita perche assunta / nella nostra ragione e costruita / per il nostro passaggio –e ora giunta / a essere altra, oltre il nostro accanito / difenderla –aspetta- cantando supino, / accampato nei nostri quartieri / a lui sconosciuti, e pronto fino / dalle più fresche e inanimate ère- / il popolo: muta in lui l'uomo il destino*. (Pasolini, P.P.: “Il canto popolare” de *Le ceneri di Gramsci*, en *Bestemmia* –vol. I-; pág. 186).

existencial originados tras la pérdida de su sentido metafísico. Y aunque Pasolini había extendido su impulso poético al ámbito de la expresión cinematográfica para llegar a un público más amplio, lo cierto es que su obra del período “de élite” se fue complicando progresivamente al exigir la participación activa e interesada de un tipo de espectador informado y libre del control de la cultura de consumo de bienes superfluos⁵⁴.

Sin ser producto para el consumo masivo ni para el deleite de un destinatario exquisito, la mirada intelectual de su “cine de poesía” es, en cierto modo, un proyecto utópico. Al apelar a la “necesidad civil de intervenir en la pequeña lucha cotidiana”,⁵⁵ Pasolini recreó, desde el compromiso ideológico con el marxismo, las fuentes originarias de la civilización occidental para combatir los desarrollos del progreso burgués. Con este ejercicio estético de memoria histórica pretendía despertar las conciencias de las clases populares y de las jóvenes generaciones urbanas,⁵⁶ anonadadas por la deshumanización, la masificación y el vacío cultural:

⁵³ González, F.: Op. cit., pág. 35.

⁵⁴ Dufлот, J.: Op. cit., págs. 65 y 66: “Cada vez estoy más convencido de que el cine que creo es progresivamente menos ‘consumible’ por lo que hoy se llama las masas (...) En la situación actual, las ‘masas’ no pueden ser alcanzadas a través de productos auténticamente culturales, productos artísticos. Estas masas están condicionadas para ser receptivas a los productos de serie. La serie es el modelo técnico de la repetición, de la vulgarización, el medio por excelencia del condicionamiento”.

⁵⁵ Pasolini, P.P.: “El porqué de estas colaboraciones”, en *El caos* (trad. Antonio Prometeo Moya); Crítica, Barcelona, 1981, pág. 42 (artículo aparecido en la revista *Tempo*, nº 32, año XXX, 6 de agosto de 1968).

⁵⁶ Dufлот, J.: Op. cit., págs. 78 y 79: “una de las razones esenciales de la gran inquietud de la juventud actual es la ignorancia en que se complace (...) Esta juventud no ama la cultura (...) Pienso que el carácter principal de esta juventud rebelde es estar ‘sub-desarrollada’, culturalmente hablando (...) el buen técnico debe ignorar el pasado; sólo debe estar ligado a la ‘acción’ ”.

*ser inculto significa haber perdido
deliberadamente todo respeto por el hombre*⁵⁷ .

Su “cine de poesía” se muestra como un espejo donde el hombre puede mirarse detenidamente y reconocer los fundamentos de su realidad. Con el fin de mostrarla en toda su extensión, Pasolini recreará su ser histórico, los mundos que forman su conciencia cultural, porque el “inconsciente colectivo” experimentaba problemas heredados o genéticos:

*Yo soy una fuerza del pasado.
Sólo en la tradición está mi amor.
Vengo desde las ruinas, desde las iglesias,
los retablos de altar, desde los pueblos
abandonados sobre los Apeninos o los Prealpes,
donde vivieron mis hermanos*⁵⁸ .

Un pasado extraído de las fuentes literarias de la Antigüedad y del Renacimiento, que rehabilitó de un modo singular: simbiosis entre las vivencias de su Yo particular e interpretación de la realidad histórica pasada

⁵⁷ Pasolini, P.P.: “La realidad”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 50. V.O.: *essere incolti significa aver perso / deliberatamente ogni rispetto per l'uomo*. (Pasolini, P.P.: “La realtà”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-, pág. 663).

⁵⁸ Pasolini, P.P.: “Poesías Mundanas”, en *Ibid.*, pág. 28. V.O.: *Io sono una forza del Passato. / Solo nella Tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle Chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli*. (Pasolini, P.P.: “Poesie mondane”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-, pág. 637). A modo de discurso sobre sí mismo, estos versos que en principio aparecieron en “Poesie di Mamma Roma” (*Accattone-Mamma Roma-Ostia*; Garzanti, Milano, 1993, pág. 401), fechados el 10 de junio de 1962, fueron recitados con algunas variantes por el director de cine que personificó Orson Welles en *La ricotta* (1963) –tercer episodio de *Rogopag-*. Con posterioridad, pasaron a formar parte de la obra *Poesía en forma de rosa* (1964). Incluso un artículo de Pasolini, aparecido en la revista *Vie nuove* (nº 48, 18 de octubre de 1962) como respuesta a una carta sobre su escaso interés por la música y el arte contemporáneo, lleva por título “... una forza del Passato...” (*I dialoghi*; págs. 309 y 310).

e inmediata, yuxtaposición de los tiempos mítico y contemporáneo para identificar sus analogías. Este ejercicio de estética cinematográfica, antropológico, histórico y metaliterario, representaba universos trágicos, complejos y personales, o lúdicos, más populares, que analizan la estructura irracional del hombre desde una perspectiva catártico-didáctica, al igual que la tragedia y la comedia griega⁵⁹.

Como se intentará mostrar en los capítulos siguientes, al analizar los contenidos y las formas de expresión de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo*, *rey* y *Medea*, la poesía cinematográfica de Pasolini, lejos de ser lirismo apocalíptico o emanación oracular de una idea de crisis de la conciencia moderna, alude a una filosofía existencialista que revela su oposición a los convencionalismos de la moderna sociedad burguesa: unificadora del pensamiento, de la acción, de los gustos, del lenguaje e incluso de los sentimientos. Bajo esta dirección crítica su mirada cinematográfica se torna tan reflexiva como poética; y en ella lo filosófico y lo poético entran en conexión para dar expresión a los límites temporales del alma trágica que Diego Romero de Solís traza en *Poiesis* (1981):⁶⁰ la conciencia de angustia y alegría que en el caso de Pasolini pone de manifiesto la *disperata vitalità*⁶¹ –metáfora presente con anterioridad en su poesía literaria-. Es decir, el deseo irrefrenable de experimentar la vida libremente, con toda intensidad,

⁵⁹ 1. *El Evangelio según Mateo* (1964), *Edipo rey* (1967), *Teorema* (1968), *Pocilga* (1969), *Medea* (1970), *Apuntes para una Orestíada africana* (1968-1973), *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). 2. La “trilogía de la vida”: *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972), *Las mil y una noches* (1974).

⁶⁰ Romero de Solís, D.: *Poiesis*; Taurus, Madrid, 1981.

⁶¹ Pasolini, P.P.: “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*; págs. 132-153.

la proyección de su nostalgia por la pérdida del sentido sacralizado y misterioso del hombre, la expresión de su pesimismo respecto al despliegue de un racionalismo desligado de la cultura humanista.

2. Crítica de la Modernidad y defensa de la tradición cultural.

En los artículos publicados por los semanarios *Vie Nuove* (1960-1965) y *Tempo* (1968-1970) –recopilados en el volumen titulado *I dialoghi* (1992)-, Pasolini comenzó a abordar un complejo y extenso discurso, lúcido y a la vez apasionado, sobre las transformaciones que había experimentado Europa Occidental, e Italia en concreto, durante los años cincuenta y sesenta. Esta crítica a los perjuicios sociales y culturales ocasionados por el desarrollo industrial y tecnológico se extendió también a otras parcelas de su actividad intelectual y artística: ensayos –*Pasión e ideología* (1960)-, poesía –*La religión de mi tiempo* (1961), *Poesía en forma de rosa* (1964), *Transhumanar y organizar* (1971)-, actividad periodística en *Il Corriere della Sera* y en el semanario *Il Mondo* –recogida en los volúmenes *Escritos corsarios* (1975) y *Cartas luteranas* (1976)-, y, especialmente, su obra cinematográfica. Desde el particular compromiso ideológico de una orientación marxista distanciada de las posiciones más ortodoxas del comunismo italiano,⁶² expresó su veredicto premonitorio sobre los destinos

⁶² Dufлот, J: Op. cit., págs. 23 y 24: “La orientación cada vez más staliniana de la política de Togliatti, esa mezcla de autoritarismo y paternalismo sofocante, no me parecía muy favorable al desarrollo de las grandes esperanzas de la postguerra. Para comprender ese desencanto, quizás es preciso haber sido italiano, después de 1945... Era la época en que intelectuales como Vittorini todavía podían dialogar con el estado mayor del Partido, la época en que, en Milán y en Florencia, aparecía la revista marxista *Politécnico*... donde la ortodoxia comunista y los marxistas concentraban sus esfuerzos hacia un objetivo común, que se creía casi inmediato... (...) Al mismo tiempo, en esos años 48-49, descubrí a Gramsci. Y ello me permitía puntualizar sobre mi situación personal. A través de Gramsci, situé desde aquel momento la posición del intelectual –pequeño-burgués de origen o de adopción- entre el Partido y las masas, verdadera clavija mediadora de las clases, y especialmente verificaba, en el terreno teórico, la importancia del mundo campesino en la perspectiva revolucionaria. La resonancia que tuvo para mí la obra de Gramsci fue decisiva”.

del individuo y de la cultura popular: desaparecer bajo la embrionaria globalización originada por la expansión del racionalismo pragmático y del liberalismo económico.

Testigo directo de la mutación de una sociedad rural en industrial, de la uniformidad y control del fascismo a la homogeneización y condicionamiento ejercidos por los medios de comunicación de masas, expresó en las imágenes poéticas de sus obras literarias y cinematográficas un particular escepticismo respecto a las aparentes transformaciones sociales del desarrollismo –a su juicio, la Italia republicana y reformista no era más que una nueva extensión de la Italia clerical-fascista de antaño, censora y oscurantista-, el rechazo a la cultura de consumo de bienes superfluos, por resultarle insoportable,⁶³ y la nostalgia ante la pérdida de la vida sagrada del mundo campesino, universo cultural colectivo que amó y mitificó:

*¡Ay, fuera, el tiempo reaparecido de la mansa
tarde de provincia y, dentro,
las reavivadas heridas de la nostalgia!
Éstos son los lugares, perdidos en el corazón
campesino de Italia, donde aún pesa
el mal, donde aún pesa el bien, mientras
espumea inocente el ardor
de los niños, y los jóvenes son viriles*

⁶³ Ibid., págs. 58 y 59: “Tengo conciencia de participar en el usufructo de esta sociedad productora de bienes de consumo. Objetivamente, me adhiero a ella. Pero lo repito, lo esencial es que yo compruebo este asco en mí mismo. Si fuera de otra manera, podría aceptarla en bloque, sin demasiados problemas. La antipatía que compruebo en mi fuero personal es tan insoportable que ya no consigo fijar mi mirada más de unos instantes sobre una pantalla de televisión. Es una cosa física, me da náuseas. Además, toda la cultura de consumo me resulta insoportable, sin apelación posible”.

*en el alma, ofendida, no exaltada
 por la prueba humillante
 del sexo, por la cotidiana
 malicia del mundo. Y si, llenos
 de una honestidad tan antigua como el alma,
 aquí los hombres se preservan creyentes
 en alguna fe –y el pobre fervor
 de sus actos les posee hasta el punto
 de perderlos en un rumor sin memoria-
 más poético y alto
 es este espumear de la vida.
 Y más ciega la sensual añoranza
 de no ser sentido por los otros, su embriaguez antigua⁶⁴ .*

Como consecuencia, su voluntad de poder, entendida como voluntad poética de creación, no de dominio, puso en tela de juicio el nuevo rumbo cultural que había tomado el moderno modelo burgués de progreso: una trayectoria universalista, industrial y tecnológica de producción en serie que se presentaba como apogeo del ideal social de emancipación intelectual del individuo.

En su artículo “Desarrollo y Progreso” –recopilado en *Escritos corsarios-*, abordó un complejo análisis ideológico-semántico sobre los

⁶⁴ Pasolini, P.P.: “Nostalgia de la vida”, en *La religión de mi tiempo* (trad. Olvido García Valdés); Icaria, Barcelona, 1997, pág. 23. V.O.: *Ah, fuori, riapparso tempo della pia / sera provinciale, e, dentro, / riaperte ferite della nostalgia! / Sono questi i luoghi, persi nel cuore / campestre dell’Italia, dove ha peso / ancora il male, e peso il bene, mentre / schiumeggia innocente l’ardore / dei ragazzi, e i giovani sono virili / nell’anima offesa, non esaltata, / dalla umiliante prova / del sesso, dalla quotidiana / cattiveria del mondo. E se pieni / d’una honesta vecchia come l’anima, / qui gli uomini restano credenti / in qualche fede –el il povero fervore / dei loro tai li possiede tanto / da perderli in un brusio senza memoria- / più poetico e alto / è questo schiumeggiare della vita. / E più cieco il sensuale rimpianto / di non essere senso altrui, sua ebbrezza antica.* (Pasolini, P.P.: “Nostalgia della vita”, de *La religione del mio tempo*, en *Bestemmia* –vol. I-; pág. 429).

vínculos y diferencias entre ambos términos. Afirmaba que el “desarrollo” es un concepto que está directamente emparentado con la industrialización, la tecnología y la política burguesa; por tanto, un objetivo económico y pragmático que ambicionan los grandes productores de bienes superfluos y su masa de consumidores, la cual abjura de los valores culturales porque cree haber encontrado, al fin, la promoción y liberación social.

En cambio, el “progreso” es un ideal social y político, vinculado al marxismo, que aspiran a alcanzar quienes no tienen intereses inmediatos que satisfacer (obreros, campesinos e intelectuales de izquierda). Sin embargo, para que su materialización sea efectiva tienen que cumplirse las premisas económicas necesarias. Por consiguiente, el marxismo, según Pasolini, debería aceptar como principio la expansión económica y tecnológica burguesa. De este modo, concluirá señalando que:

“un trabajador vive, en su conciencia, la ideología marxista y, consecuentemente, entre otros valores, vive en su conciencia la idea de ‘progreso’; pero, al mismo tiempo vive en su existencia la ideología consumista y, consiguientemente, a *fortiori*, los valores del ‘desarrollo’ ”⁶⁵.

En conjunto, puede afirmarse, con Mario Ponzi,⁶⁶ que la dilatada actividad intelectual y artística de Pasolini tiene un objetivo fundamental: la

⁶⁵ Pasolini, P.P.: “Desarrollo y Progreso”, en *Escritos corsarios* (trad. Mina Pedrós); Planeta, Barcelona, 1983, págs. 173-176.

⁶⁶ Ponzi, Mario: “Para una crítica de la Modernidad” (trad. Mercedes Sarabia), en *Sileno*, nº 7, diciembre 1999, Madrid, págs. 31-46.

crítica de la Modernidad. Pero, ¿qué es la Modernidad? Para José Jiménez,⁶⁷ es una idea filosófica que expresa una experiencia del tiempo: la consciencia de vivir, humana y culturalmente, una época diferente respecto de otras anteriores. En Occidente, comienza a despuntar con el Renacimiento, período de profundas transformaciones que, entre otras cuestiones, fijaría la tipología de las tres edades (Antigua, Media y Moderna), vigente hasta nuestros días; aunque se consolida con el impulso universalista del pensamiento de la Ilustración.

Desde el punto de vista etimológico, el término deriva de *modernus* (“hace un momento”, “ahora mismo”), voz latina que a su vez proviene de *modus* (“medida para medir algo”, “límite”),⁶⁸ y es utilizado para delimitar y diferenciar un tiempo que fue presente. De ahí que José M^a Valverde, por su parte, describa la Modernidad como un proceso histórico que se inicia con el uso de la máquina de vapor y la aplicación de los ideales revolucionarios de 1789 dentro de una nueva organización del trabajo que favorecería la maduración de la economía capitalista⁶⁹. A lo largo de este período radical se exploraron los fundamentos y dimensiones de la civilización y de la cultura, mientras que la experiencia estética se alejaba de la tradición para aproximarse a una expresión artística –literaria y plástica– formalmente renovada que trataba de desvelar los oscuros fenómenos de la naturaleza

⁶⁷ Jiménez, J.: “La Modernidad como Estética”, en *La Modernidad como Estética. XII Congreso Internacional de Estética*; Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, pág. 9.

⁶⁸ Corominas, J. y Pascual, J.A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. IV); Grados, Madrid, 1986, págs. 99 y 100.

⁶⁹ Valverde, José M^a: “Modernidad y Estética”, en *La Modernidad como Estética. XII Congreso Internacional de Estética*; págs. 117 y 118.

humana. Uno de los más trascendentales fue el descubrimiento de la vida mental como forma de lenguaje, capaz de manifestar todo un universo de relaciones, significados y expresiones a través de imágenes simbólicas.

Sostiene Jiménez⁷⁰ que tanto los principios como los desarrollos de la cultura moderna se encuentran vinculados a la expansión de la experiencia estética, cuya reflexión surge de forma paralela a la idea de modernidad y representa la concreción del ideal racional de emancipación y libertad del hombre. Una de sus manifestaciones teóricas más intensas serían las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), donde Schiller presenta la estética, de modo utópico, como una mediación o condición previa, ética y política, para alcanzar la sociedad que propugnaba el idealismo ilustrado:

“no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible, que el hacerlo previamente estético”⁷¹.

En su vigesimotercera carta afirma:

“El hombre debe imponer ya a sus inclinaciones la ley de su voluntad (...) Esto se consigue por medio de la cultura estética, la cual somete a las leyes de la belleza todos aquellos actos en los que el libre albedrío escapa tanto a las leyes naturales como a las racionales y, por la forma que da a la existencia exterior, abre ya el camino a la existencia interior”⁷².

⁷⁰ Jiménez, J.: Op. cit., pág. 9.

⁷¹ Schiller, F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre* (trad. Jaime Feijó y Jorge Seca); Anthropos, Barcelona, 1990, pág. 305.

⁷² Ibid., págs. 315 y 317.

La propuesta schilleriana, según apunta Jiménez,⁷³ se inserta en la experiencia de la forma, de manera que la experiencia interior, el ideal de humanidad pongamos por caso, se estiliza para ser exteriorizado; hecho que implica el olvido de los aspectos materiales de la vida y de la existencia: la contraposición entre “mundo verdadero” y “mundo aparente” que Nietzsche expusiera en *Crepúsculo de los ídolos* (1888)⁷⁴ . En las modernas sociedades de masas, caracterizadas por el desarrollo de la industria y la vida urbana, la formalización de la experiencia está relacionada con la idea de novedad. De modo que cualquiera de sus planos segrega un sedimento mental donde “lo nuevo” o “lo último” constituyen una categoría superior respecto a todo lo anterior, considerado ya como obsoleto. Esto origina una estética envolvente, la estilización de la experiencia interior, que estructura toda representación formal y conceptual, así como los procesos comunicativos de la cultura. La excepcionalidad e irrepitibilidad de las obras, rasgos de legitimación de la pretendida “eternidad del arte”,⁷⁵ se transforman, afirma Jiménez, y dan paso a la producción de objetos en serie:

“Las ideas y la vida se vacían para poder hacerse presentes en los canales simplistas y repetitivos de la comunicación masiva, que basan su eficacia y poder de persuasión precisamente en esa simplicidad y repetición que constituye el núcleo de su técnica”⁷⁶ .

En definitiva, con la Modernidad despuntará un nuevo horizonte donde el arte ya no existe como espacio principal o privilegiado de

⁷³ Jiménez, J.: Op. cit., pág. 11.

⁷⁴ Nietzsche, F.: Op. cit., págs. 57 y 58.

⁷⁵ Jiménez, J.: Op. cit., pág. 12.

⁷⁶ Ibid., pág. 11.

manifestación de la experiencia estética,⁷⁷ y en el cual la percepción cultural del tiempo, uno de los aspectos claves de ambos fenómenos, adquiere el ritmo vertiginoso que provoca en el hombre moderno un profundo sentimiento de desarraigo⁷⁸.

En su obra *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (1999), Félix de Azúa⁷⁹ señala que el término modernidad experimentó una transformación y adoptó las acepciones de “lo que todavía no es” o “lo insólito”, en referencia a una realidad estética determinada, cuando el poeta y crítico francés comenzó a emplearlo para designar la fuerza poética del artista contemporáneo: su capacidad de concebir el presente como tiempo del arte, de extraer su transcendencia y desvincularla de lo puramente circunstancial.

En *El pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire, iniciador de la Modernidad estética, declarará que ésta “es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable”,⁸⁰ a la vez que se propuso establecer una “teoría racional e histórica de lo bello, opuesta a la teoría de la belleza única y absoluta”,⁸¹ propia de la Ilustración y del idealismo filosófico del XIX.

⁷⁷ Ibid., pág. 12.

⁷⁸ Ibid., pág. 13.

⁷⁹ Azúa, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*; Anagrama, Barcelona, 1999, pág. 37.

⁸⁰ Baudelaire, Ch.: “El pintor de la vida moderna”, en *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical* –trad. José A. Millán Alba y Javier del Prado Biezma-; Espasa Calpe, Madrid, 2000, pág. 1.383.

⁸¹ Ibid., pág. 1.371.

En gran medida, los escritos de Baudelaire contienen las claves estéticas de su contemporaneidad, de las cuales, a su vez, se nutrirían las vanguardias literarias y plásticas. En el intento de interpretar y representar el instante efímero de la realidad presente, el artista moderno, literario o plástico, abandona la experiencia común de su tradición para expresar una temática diferente con un nuevo lenguaje, puesto que “cada época tiene su porte, su mirada y su gesto propios”⁸². El desarrollo industrial de la vida moderna desencadenaría una nueva naturaleza, la metrópolis, y el modelo de hombre que la habita –escindido, anónimo, anonadado y devorado por la masificación-.

Sin embargo, Baudelaire criticó el ideal de progreso surgido del positivismo científico por representar lo contrario de lo que la noción en sí misma implicaba. Como consecuencia del carácter destructivo de sus transformaciones, identificó el progreso con el infierno, describiéndolo como:

“un fanal oscuro, invento del filosofismo actual, diplomado sin garantía de la Naturaleza o de la Divinidad, linterna moderna que arroja tinieblas sobre todo objeto del conocimiento; la libertad se desvanece y desaparece el castigo. Quien desee ver claro en la historia debe, ante todo, apagar ese pérfido fanal. Esta idea grotesca, que ha florecido en la tierra podrida de la fatuidad moderna, ha descargado a todos de su deber, exonerado a todas las almas de su responsabilidad y desvinculado la voluntad de cuantas ataduras le imponía el amor por lo bello; y si esta

⁸² Ibid., pág. 1.384.

lastimosa locura dura mucho tiempo, las razas menoscabadas se dormirán sobre la almohada de la fatalidad en el sueño sin tino de la decrepitud”⁸³ .

Tras analizar la idea de progreso desde tres órdenes (material, moral y estético), Baudelaire concluyó que la idolatría de que era objeto sólo ponía de manifiesto la decrepitud y la decadencia contemporánea; es decir, el debilitamiento de la voluntad y el adormecimiento de la vitalidad creadora. Concebido de este modo, el progreso se anularía a sí mismo, puesto que desembocaba en un vacío de significación y estaba condenado a no alcanzar nunca el fin que indefinidamente perseguía:

“¿Cuál es la garantía del progreso para el futuro? Porque los discípulos de los filósofos del vapor y de las cerillas químicas no conciben el progreso sino bajo la forma de una serie indefinida. ¿Dónde está, entonces, esa garantía? Yo afirmo que sólo en vuestra credulidad y fatuidad (...) La actual prosperidad sólo está garantizada por un tiempo, lamentablemente muy corto. La aurora estuvo antaño en oriente; la luz caminó hacia el sur, y ahora brota desde occidente”⁸⁴ .

Continuando con la crítica de la Modernidad, Nietzsche, por su parte, afirmará que la civilización occidental –marcada por la cultura griega, el cristianismo y la Ilustración- se caracteriza por una trayectoria histórica hacia la decadencia, puesto que el progreso corrompe al hombre, lo amansa y domestica:

⁸³ Baudelaire, Ch.: “Método de crítica. Sobre la idea moderna del progreso aplicada a las bellas artes”, en Op. cit., pág. 1.207

⁸⁴ Ibid., págs. 1.208 y 1.209.

“Progreso.- (..) la humanidad no avanza, ni siquiera existe. El hombre no constituye progreso con respecto al animal”⁸⁵.

Para combatir el racionalismo pragmático que apunta al progreso como fin último de la historia del hombre, se propuso reformular la metafísica milesia, los principios de inocencia del devenir y de eterno retorno, empleando los instintos estéticos apolíneo/dionisiaco. Para representar el ideal trágico utilizó la metáfora arcaica del tiempo cíclico. Desde esta perspectiva, la historia de Europa aparecía como la historia de un error prolongado y para combatirla propuso una vuelta a la Naturaleza, simbolizada por el dios-artista Dionisos. Pero no suponía un regreso a la paz idílica del mítico “Paraíso perdido”, sino al conflicto y al instinto:

“ ‘Vuelta a la Naturaleza’, entendida cada vez más decididamente en un sentido contrario a como la entendió Rousseau (...) Entendida en un sentido cada vez más decididamente antidealista objetivo, impávido, laborioso, medido, desconfiado contra los cambios repentinos, antirevolucionarios”⁸⁶.

Al consumir la “muerte de Dios”, Nietzsche conseguiría desvincular al hombre de una moral alienante, restituyéndolo como voluntad de poder que libera la divinidad que habita en su interior⁸⁷. Según Nietzsche, el hombre sólo era capaz de progresar cuando se endurecían sus condiciones de vida, siendo, precisamente, la civilización y su desarrollo material los que hacían de él una criatura descolorida y vacía. Es decir, tales efectos del

⁸⁵ Nietzsche, F.: *Voluntad de poderío* (trad. A. Froufe); Edaf, Madrid, 1980, pág. 67.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 82.

⁸⁷ Nietzsche, F.: *Así habló Zaratustra* (trad. A. Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1991, págs. 34, 256 y 281.

racionalismo pragmático transmutaban los valores del ideal aristocrático-arcaico e instauraban la debilidad, estado de ánimo permanente que negaba la fuerza de los instintos y la afirmación dionisiaca de la vida.

Influido por la crítica radical de Baudelaire, Benjamin también rebatió el optimismo racionalista que identificaba el modelo burgués de progreso con el sentido y fin último del mundo:

“El concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de catástrofe. El que (las cosas) ‘sigan así’, (eso) es la catástrofe. Esta no es lo que en cada momento está por delante, sino lo que en cada momento está dado. Así, Strindberg -¿en *Hacia Damasco*?-: el infierno no es algo que tengamos por delante –sino esta vida, aquí-”⁸⁸ .

Continuador de las tesis marxistas, Benjamin formuló una teoría materialista de la historia y, al igual que Nietzsche, combatió aquellos sistemas que interpretaban la realidad científico-técnica como una consecuencia natural de la selección y evolución antropológica; es decir, el reconocimiento del desarrollo pragmático como auténtico progreso del espíritu humano.

Al hilo de los anteriores análisis críticos, e influido por los argumentos y conclusiones del *Manifiesto Comunista* (1848), célebre examen histórico de la realidad socio-económica de la Modernidad, Pasolini creó una obra poética –literaria y cinematográfica- que describe y denuncia,

⁸⁸ Benjamin, W.: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* –trad. Pablo Oyarzún Robles-; Universidad ARCIS y LOM Ediciones, Santiago (Chile), 1997, pág. 146.

entre otros aspectos, la reificación y el vacío cultural que experimenta el hombre postmoderno: un ser cosificado por intereses económicos, diluido en el interior de una masa informe, culturalmente controlado y condicionado por el consumo exclusivo y reiterado de mercancía de ocio seriada.

En su análisis de la producción capitalista, Marx y Engels habían exaltado el carácter liberador del progreso, una consecuencia natural de la evolución del hombre, a la vez que señalaron su aspecto destructivo: la burguesía. Ésta, para expandir la industria, el comercio y asegurar el aumento del capital, había introducido continuos cambios radicales en la estructura y procesos de producción de su modelo de progreso. De manera que sus instrumentos y relaciones no respondían ya a formas fijas concretas –como ocurría en el antiguo sistema, asentado en la repetición de procesos cuyos cambios estaban determinados por los ciclos estacionales-, sino que, por el contrario, éstas eran inutilizadas o destruidas para alcanzar mayores niveles de producción, dependiendo de las fluctuaciones del mercado:

“Basta mencionar las crisis comerciales que, con su retorno periódico, plantean, en forma cada vez más amenazante, la cuestión de la existencia de toda la sociedad burguesa. Durante cada crisis comercial, se destruye sistemáticamente, no sólo una parte considerable de productos elaborados, sino de las mismas fuerzas productivas ya creadas (...) ¿Cómo vence esta crisis la burguesía? De una parte, por la destrucción obligada de una masa de fuerzas productivas; de otra, por la conquista de nuevos mercados y la explotación más intensa de los antiguos”⁸⁹.

⁸⁹ Marx, C. y Engels, F.: *Manifiesto Comunista*; Akal, Madrid, 2001, pág. 29.

La burguesía no sólo había provocado una revolución industrial que favorecía su desarrollo económico-político, sino que, como consecuencia del carácter desintegrador de las transformaciones que aplicaba en su modelo de progreso, forjaba el agente de su autodestrucción –el proletariado- y, además, provocaba la pérdida de identidad del individuo:

“Masas de obreros, hacinados en la fábrica, están organizados en forma militar. Como soldados rasos de la industria, están colocados bajo la vigilancia de una jerarquía completa de oficiales y suboficiales. No son solamente esclavos de la clase burguesa, del Estado burgués, sino diariamente, a todas horas, esclavos de la máquina, del capataz y, sobre todo, del patrón de la fábrica. Y este despotismo es tanto más mezquino, odioso y exasperante, cuanto mayor es la franqueza con que proclama que no tiene otro fin que el lucro”⁹⁰.

Englobada en el marco de la crítica de la Modernidad, la actividad intelectual y artística de Pasolini puede ser interpretada como una denuncia directa y radical contra la función condicionadora de los agentes de la cultura de consumo de bienes superfluos, quienes inducen a creer, como señaló en su artículo “Desarrollo y Progreso” –anteriormente citado-, que la culminación del progreso antropológico está relacionada con la producción de bienes materiales y con su imposición en el mercado.

Guiado por el vitalismo marxista de Gramsci –enfrentarse a las adversidades-⁹¹ identificado con los fundamentos ideológicos neorrealistas

⁹⁰ Ibid., pág. 31.

⁹¹ Gramsci, A.: *Pasado y presente* (trad. Manlio Macri); Gedisa, Barcelona, 1977, pág. 11. En el prefacio, el editor italiano de la obra de Gramsci apunta que la enseñanza suprema de

de Zavattini –recrear la realidad presente para tratar las relaciones profundas entre los hombres y responder a sus preocupaciones- y convencido del compromiso moral del arte con la sociedad, retornó en su obra a las fuentes de la tradición. Mas no lo hizo para buscar soluciones a los problemas fundamentales de su contemporaneidad (falta de sentido de la realidad, vacío de identidad del individuo, unidimensionalidad cultural, etc.), sino para provocar la reflexión sobre los mismos al confrontarlos con ejemplos análogos del pasado, ya que el hombre, tal como afirmó, era incapaz de vivir el futuro y crear algo nuevo si no se relacionaba con experiencias anteriores: los contenidos siempre permanecen mientras sólo varían sus formas de presentación⁹².

El interés por regresar a los orígenes brotó tempranamente en Pasolini. Ya en 1942, convencido del compromiso educador de su generación, escribió para *Architrave* –revista de los Grupos Universitarios Fascistas- el artículo “Filología y moral” donde advertía sobre la necesidad de proteger la realidad cultural italiana de las manipulaciones e imposiciones externas:

“Si ahora en muchas partes –y además privadamente- se advierte la falta de una madura y gran civilización que nos recoja, nosotros podremos volver a encontrar esta civilización en sus orígenes lejanos e inmutables, debido a los cuales unas energías siempre nuevas la renuevan y la protegen, como sucede en la naturaleza (...) La podremos volver a encontrar encerrándonos durante largo tiempo en nosotros mismos, y moviéndonos en

su vida puede compendiarse en una breve sentencia de la sabiduría zulú: “Es mejor avanzar y morir que detenerse y morir”.

⁹² Dufлот, J.: Op. cit., pág. 61.

el estrecho círculo que una vida familiar –densísima– nos reserva, a la sombra de nuestro hogar, bajo las hojas de nuestros huertos, entre los gestos, que desde hace siglos no cambian, de los hombres ingenuos. Esta antigua civilización no nos podrá desilusionar, si de ella podemos hacer brotar nuevos manantiales; es un trabajo privado, que nos compete a cada uno”⁹³.

Como prolongación de esta trayectoria, también elaboró, años más tarde, una antología de la poesía popular, *Cancionero italiano* (1955),⁹⁴ cuyo valor destacó Ungaretti en una carta que envió al poeta:

“Espero la antología popular y le agradezco mucho su promesa. Será una ocasión de volver a verle y de estar un rato con usted. Vuelvo de Cerdeña, las tradiciones desaparecen, es algo inevitable, y la poesía popular es antigua, y no la de los ‘palabrerros’. ¿Se acuerda de Nerval? Utilizaba precisamente la palabra ‘palabrerros’ para hacer la diferencia que debe hacerse. Es la antigüedad de un pueblo lo que se va con la desaparición de su poesía popular. ¿Pero qué se puede hacer para mantenerla viva? En cualquier caso, la antología es oportuna, y algo podrá hacer también para no dejar que muera del todo en Italia aquel movimiento originario de poesía”⁹⁵.

Próxima al impulso de las primeras vanguardias, al espíritu de unidad entre pensamiento, obra y vida, la voluntad creadora de Pasolini fue movida por la fuerza de la memoria colectiva. Pero esta actitud se diferencia notablemente de la “tenebrosa añoranza”⁹⁶ nacionalista del fascismo por las glorias de antaño o del tradicionalismo inmovilista de la burguesía más

⁹³ Naldini, N.: *Pier Paolo Pasolini* (trad. Mercedes de Corral); Circe, Barcelona, 1992, pág. 47. Los Grupos Universitarios Fascistas (G.U.F.) fueron creados en 1927 para educar a la juventud universitaria italiana según la doctrina del Partido Nacional Fascista.

⁹⁴ Pasolini, P.P.: *Canzoniere italiano* (2 vols.); Garzanti, Milano, 1992.

⁹⁵ Naldini, N.: Op. cit., pág. 164. La carta que Ungaretti envió a Pasolini está fechada el 23 de septiembre de 1955.

conservadora, y se opone radicalmente a la ignorancia de la creciente burguesía neocapitalista. En uno de los artículos-respuesta de los “Diálogos con Pasolini” que publicó *Vie Nuove* (1962), el poeta manifestó abiertamente su punto de vista respecto a la tradición cultural:

“Es una idea equivocada –devida como siempre a la mistificación periodística- aquella que yo sea un... ‘modernista’. Incluso mis experimentalismos más extremos no prescinden nunca de un amor determinante por la gran tradición italiana y europea. Hace falta arrancar a los tradicionalistas el monopolio de la tradición, ¿no le parece? Sólo la revolución puede salvar la tradición: sólo los marxistas aman el pasado: los burgueses no aman nada, sus afirmaciones retóricas de amor por el pasado son simplemente cínicas y sacrílegas: de todos modos, en el mejor de los casos, tal amor es decorativo, o ‘monumental’, como decía Schopenhauer, no cierta historiografía, es decir real y capaz de nueva historia. Me deja amar a Masaccio y a Bach, y detestar la música experimental y la pintura abstracta”⁹⁷ .

En una intervención periodística posterior, Pasolini reafirmó su posición explicando, a la vez, qué entendía por tradición:

“Sí, insisto: sólo el marxismo salva la tradición. ¡Oh, pero me ha comprendido bien! Por tradición entiendo la gran tradición: la historia de los estilos. Para amar esta tradición se necesita un gran amor por la vida. La burguesía no ama la vida: la posee. Y esto implica cinismo, vulgaridad, falta real de respeto por una tradición intensa como tradición de privilegio y como blasón. El marxismo, en el hecho mismo de ser crítico y

⁹⁶ Pasolini, P.P.: *Who is me. Poeta de las cenizas*; pág. 87: *como se es fascista en la tenebrosa añoranza de los oscuros orígenes*. V.O.: *si è fascisti nel cupo rimpianto di errate origini* (Pasolini, P.P.: *Poete delle Ceneri*, en *Bestemmia* –vol. IV-; pág. 917).

⁹⁷ Pasolini, P.P.: “... una forza del Passato...” en *I dialoghi*; págs. 309 y 310 (artículo aparecido en la revista *Vie Nuove*, nº 42, 18 de octubre de 1962).

revolucionario, implica el amor por la vida, y, con éste, la revisión regeneradora, enérgica, amorosa de la historia del hombre, de su pasado”⁹⁸ .

También en su documental *La Rabbia* (1964) –donde desfilan los acontecimientos más significativos de la década de los 50: desde la proclamación de Juan XXIII hasta la muerte de Marilyn Monroe, pasando por el regreso de los prisioneros italianos de Rusia y los sucesos de Hungría, Argelia o Cuba-, insistió sobre los conflictos sociales que desgarraban el mundo contemporáneo, para concluir que la cultura se fundaba en el respeto a la tradición y que sólo la revolución marxista podía salvar el pasado. Incluso en los versos de “Una desesperada vitalidad” (de *Poesía en forma de rosa*), volvió a declarar la atracción vital que como marxista sentía por la conservación de la tradición:

*“Entonces, según usted –dice reticente,
mordisqueando el bolígrafo- ¿cuál es
la función del marxista?” Y se dispone a apuntar.
“Con... delicadeza de bacteriólogo... yo diría (balbuceo,
preso en ardores de muerte)
mover masas de los ejércitos napoleónicos, estalinianos...
con miles y miles de anexos...
de forma que...
la masa que se dice conservadora
(del Pasado) lo pierda:
la masa revolucionaria, lo gane
reedificándolo en el acto de vencerlo...
Si soy comunista es
por Instinto de Conservación.
Un movimiento*

⁹⁸ Pasolini, P.P.: “Risposta ad un ‘insoddisfatto’ ”, en *Ibid.*, pág. 316 (artículo aparecido en la revista *Vie Nuove*, nº 47, 22 de noviembre de 1962).

*del que depende la vida y la muerte, por los siglos de los siglos*⁹⁹ .

En su libro sobre la tradición moderna de la poesía, *Los hijos del limo* (1974),¹⁰⁰ Octavio Paz afirma:

“En todas las sociedades las generaciones tejen una tela hecha no sólo de repeticiones sino de variaciones; y en todas se produce de una manera u otra, abierta o velada, ‘la querella de los antiguos y los modernos’. Hay tantas ‘modernidades’ como épocas históricas. No obstante, ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma *moderna* –salvo la nuestra. Si la modernidad es una simple consecuencia del paso del tiempo, escoger como nombre la palabra *moderno* es resignarse de antemano a perder pronto su nombre. ¿Cómo se llamará en el futuro la época moderna?”¹⁰¹ .

Según el poeta y ensayista mejicano, Modernidad es un concepto exclusivo de Occidente. A priori se presenta como el resultado de una singular fragmentación, identificación y diferenciación del tiempo en pasado, presente y futuro. Otras civilizaciones, por el contrario, no han concebido esta dimensión como una sucesión lineal de períodos irreversibles, sino como un fenómeno vacío, sin atributo o cíclico¹⁰² .

⁹⁹ Pasolini, P.P.: “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 141. V.O.: “*Secondo lei allora –fa, reticente, / mordicchiando il biro- qual’è / la funzione del marxista?*” *E si accinge a notare. / “Con... delicatezza da batteriologo... direi (balbetto, / preso da impeti di morte) / spostare masse da eserciti napoleonici, staliniani... / con miliardi di annessi... / in modo che... / la massa che si dice conservatrice / (del Passato) lo perda: / la massa rivoluzionaria, lo acquisti / riedificandolo nell’atto di vincerlo... / È per l’Istinto di Conservazione / che sono comunista! / Uno spostamento / da cui dipende vita e morte: nei secoli dei secoli.* (Pasolini, P.P.: “Una disperata vitalità”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 753).

¹⁰⁰ Paz, O.: *Los hijos del limo*; Seix Barral, Barcelona, 1998.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 41.

¹⁰² *Ibid.*, pág. 46.

Asimismo, el hombre es también una realidad sujeta al devenir, aunque dentro de:

“un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte”¹⁰³ .

En cambio, la historia de su existencia, a pesar de los cambios renovadores que aparentemente ha experimentado, se manifiesta como una repetición discontinua de acontecimientos semejantes. De manera que la Modernidad, expresión temporal vinculada a la idea de progreso, es un proyecto que se reproduce gradualmente y que altera la superficie de la realidad, no su naturaleza profunda:

“los acontecimientos –apunta Paz- se suceden unos a otros y la impetuosidad del oleaje histórico nos oculta el paisaje submarino de valles y montañas inmóviles que lo sustentan”¹⁰⁴ .

La heterogeneidad del tiempo ha favorecido, a su vez, el desarrollo de la conciencia histórica: el reconocimiento, por parte del hombre, de pertenecer a una tradición, la exaltación del instante actual y la orientación de los acontecimientos hacia el porvenir. En esta relación distintiva, la Modernidad se manifiesta frente al pasado como una sobrevaloración del presente: el aquí y el ahora. Este planteamiento vitalista de la tradición clásica encontró profundo eco en la moderna razón ilustrada: principio humanista que fundamenta la realidad. De manera que frente a la tradición,

¹⁰³ Ibid., pág. 29.

¹⁰⁴ Ibid., pág. 26.

de eterno retorno, la idea revolucionaria de lo moderno representa, a priori, la ruptura con el orden precedente y la construcción de otro nuevo: concepción de la historia como cambio y progreso ineludibles¹⁰⁵.

Pero lo nuevo, reconoce Paz,¹⁰⁶ no es exactamente moderno si no niega críticamente el pasado y, a su vez, afirma algo distinto. Y es que toda rebeldía, incluso “la más elemental –según Albert Camus-, expresa, paradójicamente, la aspiración a un orden”¹⁰⁷. Este principio, señala por otra parte Paz,¹⁰⁸ convierte también a lo moderno en una tradición de interrupciones, de crisis y de revoluciones que ponen de manifiesto su condición plural. De modo que cada ruptura con el orden anterior supone un nuevo comienzo, y la sucesión de estos cambios una continuidad con diversas significaciones. En consecuencia, la capacidad transgresora de lo moderno se legitima e institucionaliza; por lo cual, una reinterpretación de la tradición –por ejemplo, la que realizó Pasolini- puede mostrarse no como una vuelta al pasado sino como una nueva ruptura orientadora que niega la existencia de estructuras estables y afirma la conveniencia de los procesos de cambio.

En el arte y en la literatura de la Modernidad se han sucedido una serie de proyectos individuales enfrentados que, sin embargo, han convergido entre sí al emplear idéntico proceso: continuación de la tradición transgresora, negación y ruptura con la tradición precedente, e

¹⁰⁵ Ibid., págs. 53 y 54.

¹⁰⁶ Ibid., pág. 20.

¹⁰⁷ Camus, A.: *El hombre rebelde* (trad. Josep Escué); Alianza, Madrid, 2001, pág. 36.

institucionalización final. Esta moderna estética del cambio fue inaugurada por la rebelión romántica; aquella enérgica reacción crítica contra el orden neoclásico, las interpretaciones renacentista y barroca de la tradición greco-latina, y los excesos revolucionarios del racionalismo ilustrado que puso de manifiesto la escisión de lo que tradicionalmente se tenía como realidad.

Más tarde, los principios, valores y experiencias estéticas de la moderna tradición romántica y de sus prolongaciones (simbolismo, naturalismo e impresionismo) se disolvieron por efecto de las acciones transgresoras, experimentaciones formales, juegos de lenguajes y manifestaciones críticas de los distintos movimientos que se aglutinaron en torno a las vanguardias artísticas –lo que Paz interpreta como una intensificación de la tradición romántica del cambio¹⁰⁹. Las primeras propuestas estéticas que anunciaron la decadencia de Occidente y de la moral burguesa decimonónica (expresionismo, Dadá, futurismos, surrealismo), rompieron definitivamente con la idea clásica de representación de la realidad (mimesis) y con las formas academicistas precedentes, atractivas y sensuales. Sin embargo, fueron auténticas extensiones modernas que agotaron el magín y el solipsismo de la sensibilidad romántica. Pero entre estos “ismos” surgieron también reacciones realistas, críticas con los acontecimientos presentes.

La moderna concepción del tiempo, basada en la simultaneidad y la espacialización, así como el principio de autonomía de las formas artísticas

¹⁰⁸ Paz, O.: Op. cit., págs. 17 y 18.

propiciaron la quiebra del esteticismo complaciente y la construcción de una nueva realidad. Esta última sería la resultante del proceso de análisis estructural de los distintos lenguajes artísticos y de la representación de emociones, ideas y conceptos. El cubismo, por ejemplo, ofreció una nueva percepción de la realidad al representar simultáneamente distintas partes de un objeto y relacionarlas con imágenes del recuerdo y del pensamiento. En el terreno literario, las narrativas de Kafka o de Joyce, dado el caso, omitieron la noción de argumento y recrearon la conciencia del hombre mediante un monólogo interior ininterrumpido de circunstancias diferentes y espacialmente separadas. En el ámbito musical, Schönberg replanteó los caracteres específicos de la gama cromática (dodecafonismo) y agotó los recursos de la tonalidad, abandonando la melodía romántica, para expresar con un orden lógico sonoro la “emoción pura”. Animadas por el fuerte impulso de la ideología revolucionaria bolchevique, otras tendencias estéticas rupturistas, como el formalismo y el constructivismo, sustituyeron las composiciones de la tradición burguesa, así como su ilusión de realidad, por modernas estructuras de extremado racionalismo. En sus distintos ámbitos de acción (pintura, escultura, diseño) produjeron obras objetivas que concedían un lugar relevante a los materiales y suprimían la expresión de la naturaleza interior: reflejos de la modernidad industrial y mecanizada.

Finalmente, los acontecimientos y las consecuencias que derivaron de la II Guerra Mundial marcaron la crisis general de la Modernidad. En la segunda mitad del siglo XX, la concepción moderna de la historia como un

¹⁰⁹ Ibid., pág. 195.

proceso lineal hacia el progreso de la sociedad y la idea de emancipación del hombre mediante el ejercicio de la razón fueron puestas en duda como consecuencia de la deshumanización exudada del racionalismo contemporáneo: fascismos, dictaduras burocráticas, campos de exterminio, despotismo económico, explosiones atómicas, mecanización de la vida. En el ámbito estético, las propuestas de las vanguardias que no se agotaron en sí mismas sucumbieron al academicismo, se adhirieron a la propaganda política o se disolvieron en un neo-vanguardismo mecánico y esteticista. Contra tales trayectorias se enfrentaron ciertas experiencias estéticas individuales, post-modernas, que abordaron una crítica reflexiva de la realidad presente y del pasado inmediato; perpetuándose así la negación, ruptura y cambio de la tradición moderna que señalaba Paz.

Al declarar abiertamente que no era moderno y reinterpretar la gran tradición histórico-literaria y espiritual, europea e italiana, desde una postura ecléctica, Pasolini se aproximó, en cierto modo, a los umbrales de la post-modernidad; fenómeno socio-cultural que Jean-François Lyotard describirá con posterioridad en *La condición postmoderna* (1979)¹¹⁰. Para el filósofo francés, post-moderno y post-modernidad son términos que designan, en general, el problema epistemológico en la cultura occidental después de las transformaciones que afectaron a las reglas de juego de los “relatos de legitimación del saber” (pensamiento, ciencia, literatura, arte) a partir del siglo XIX¹¹¹. Unos cambios que se acentuaron durante la siguiente centuria

¹¹⁰ Lyotard, J.-F.: *La condición postmoderna* (trad. Mariano Antolín Rato); Cátedra, Madrid, 1989.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 9.

—concretamente en los años 60- debido al dinámico y potente despliegue del capitalismo liberal, del conocimiento científico y del desarrollo tecno-industrial¹¹² .

Si la Modernidad, como afirmara Baudelaire, es lo transitorio, lo fugitivo —todo aquello que se desmarca de una época precedente para dar valor a otra que es presente—, lo post-moderno, según Vattimo,¹¹³ se caracterizará no sólo como novedad respecto de lo moderno, sino, a su vez, como disolución de la categoría de lo nuevo: la experiencia de cambio como fin. Pero, la post-modernidad no es tan sólo la expresión de una conciencia de oposición y de ruptura, sino también de una sensibilidad y de un pensamiento críticos con los antecedentes más inmediatos de la emancipación y del progreso a través de la razón. Estas ideas, surgidas de la Ilustración y de la Revolución francesa, han sido interpretadas de diverso modo —como señala Lyotard- por los grandes “metarrelatos” modernos (marxismo, capitalismo, positivismo científico e incluso cristianismo) que han logrado legitimar e institucionalizar sus saberes como verdades universales inmutables tras romper con los principios y valores previamente instaurados. Sin embargo, la dictadura de las burocracias políticas, la hegemonía del intercambio económico, la excesiva confianza en los despliegues de la razón científica, la supremacía del dogmatismo pragmático, los desarrollos técnico-mecánicos de la industria, así como determinadas experiencias artísticas han provocado una grave crisis de

¹¹² Ibid., pág. 73.

¹¹³ Vattimo, G.: *El fin de la Modernidad* (trad. Alberto L. Bixio); Gedisa, Barcelona, 1996, pág. 10.

identidad en el hombre occidental contemporáneo y el escepticismo de ciertos sectores sociales hacia los “relatos legitimadores” de las ideas modernas.

De entre los diversos acontecimientos que aceleraron la destrucción del utópico proyecto humanista moderno, Lyotard destaca la quiebra moral que supuso Auschwitz: lugar donde se trató de exterminar racionalmente a una parte de la humanidad; aquellas “vidas indignas de ser vividas”, según la declaración realizada por el genocida Himmler que nos recuerda Pasolini¹¹⁴. Este símbolo de la crisis absoluta del humanismo, de la crueldad del progreso mecánico y de la desmesurada violencia racional del hombre moderno representa, según Lyotard, el final de la Modernidad y el arranque de un nuevo período denominado post-modernidad¹¹⁵.

Desde el punto de vista de la experiencia estética, Lyotard llama arte moderno al que expresa, pone en juego y hace visible el informe y plural mundo de las ideas¹¹⁶. Este planteamiento será desarrollado plenamente por los distintos juegos de lenguaje de las vanguardias, que abandonarán el naturalismo para manifestar el orden de lo concebible. Es decir, se liberaron, según Vattimo,¹¹⁷ de los límites fijados por la tradición y por la filosofía para mostrarse como modelos privilegiados de conocimiento de lo real, de negación de las estructuras estables y de agitación político-social. Frente a

¹¹⁴ Pasolini, P.P.: “El caso de un intelectual”, en *El caos*; pág. 49 (artículo aparecido en la revista *Tempo*, nº 33, año XXX, 13 de agosto de 1968).

¹¹⁵ Lyotard, J.-F.: *La Postmodernidad explicada a los niños* (trad. Enrique Lynch); Gedisa, Barcelona, 1995, pág. 31.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 21.

las seguridades metafísicas, religiosas y políticas de los saberes tradicionales, los nuevos “relatos especulativos o de emancipación” –según la terminología de Lyotard”-¹¹⁸ pusieron de manifiesto la multiplicidad e inconmensurabilidad de una realidad que el hombre tan sólo puede llegar a conocer de un modo fragmentario y limitado.

Los intereses pragmáticos del progreso, el prominente dominio de las técnicas de reproducción mecánica y el universalismo de la razón científica, entre otros motivos, determinarán el ocaso de las propuestas plásticas y literarias de las vanguardias. Tras la “muerte del arte”, en expresión de Vattimo,¹¹⁹ se desarrollará un nuevo modelo cultural de masas que eliminará las señas de identidad diferenciadoras, fomentará la uniformidad del pensamiento y manipulará el consenso¹²⁰ mediante la creación de un simulacro tecno-mecánico de la realidad. Asimismo, se desplegará una corriente neo-vanguardista que agrupará experimentaciones formales sin contenido social, producciones en serie acrílicas y esteticismos oficiales. Estas producciones del nuevo modelo cultural y estético, presentado a sí mismo como la culminación de las ideas modernas de emancipación y progreso, encontraron una fuerte resistencia en ciertas experiencias estéticas individuales. Como una extensión de la moderna estética del cambio, las creaciones post-modernas desplegarán, de diverso

¹¹⁷ Vattimo, G.: Op. cit., págs. 50 y 51.

¹¹⁸ Lyotard, J.-F.: *La condición postmoderna*; pág. 73.

¹¹⁹ Vattimo, G.: Op. cit., págs. 49-59.

¹²⁰ Lyotard, J.-F.: *La condición postmoderna*; pág. 52. El consenso es el rasgo distintivo moderno que legitima la universalidad y da valor de verdad a una serie de argumentos. Como afirma Lyotard: “todo consenso no es indicio de verdad; pero se supone que la verdad de un enunciado no puede dejar de suscitar el consenso”.

modo, su oposición a los desarrollos inmediatamente precedentes y se mostrarán como conciencia de límite.

Pasolini, por su parte, inició un diálogo poético con la tradición humanista para analizar críticamente la crisis de identidad del hombre moderno, comprender la sublimación del tiempo presente y mostrar que la realidad contemporánea que estaba frente a sus ojos se encontraba vinculada al pasado. En definitiva, llevó a cabo un procedimiento de interpretación y de autocrítica en función de sus prejuicios –las condiciones del encuentro con la realidad que, según Gadamer, orientan el pensamiento y la mirada del hombre¹²¹. De ahí que su expresión *Yo soy una fuerza del pasado*¹²² sea la afirmación poética de un compromiso ideológico que invita a superar el tiempo pretérito en el presente, a la vez que revela la trascendencia de la herencia cultural como formadora de la conciencia de ser. También puede ser interpretada como una metáfora que descubre la pervivencia, en sentido gramsciano, de algunos valores culturales distintivos y de ciertos rasgos antropológicos fundamentales, comunes a todo tiempo y espacio, que adaptados a las circunstancias del presente se contraponen a una realidad gobernada por la presión de un vacío homogeneizador:

“Cómo (y por qué) el presente sea una crítica del pasado, además de su ‘superación’. ¿Pero por eso debe rechazarse integralmente el pasado? Se debe rechazar lo que el presente ha criticado ‘intrínsecamente’ y esa parte de nosotros mismos que le corresponde. Tal cosa, ¿qué significa? Que tenemos que tener conciencia exacta de esta crítica real y darle una expresión no sólo

¹²¹ Gadamer, H.-G.: Op. cit., (vol. I) págs. 331-377.

¹²² Pasolini, P.P.: “Poesías Mundanas”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 28.

teórica, sino política. O sea que debemos adherirnos más al pasado que nosotros mismos contribuimos a crear, teniendo conciencia del pasado y de su continuación (y revivirlo)¹²³.

¹²³ Gramsci, A.: Op. cit., pág. 17.

3. Dimensión estética de la *disperata vitalità*.

Vinculada al ideal de “progreso” que expusiera en el artículo “Desarrollo y Progreso”, anteriormente citado, la trayectoria creativa de Pasolini se distinguió por el empleo y la recuperación del patrimonio literario y espiritual de la cultura occidental. Antes de iniciar su carrera cinematográfica ya había prologado una traducción de la *Orestíada* (1960)¹²⁴ –obra de Esquilo que volvió a visitar en el documental-proyecto *Apuntes para una Orestíada africana* (1968-1973)- y, en el ámbito de la comedia, tradujo en dialecto romanesco el *Miles Gloriosus* (1963), de Plauto¹²⁵.

Con relación a la herencia judeo-cristiana, trató el tema de la Pasión en *La ricotta* (1963),¹²⁶ así como en el documental *Sopraluoghi in Palestina* (1964), y expresó su punto de vista sobre un pasaje evangélico (Mateo 21, 18-22) en el cortometraje *La secuencia de la flor de papel* (1968). También empleó citas del Antiguo Testamento en su novela *Teorema* (1968) –al igual que en la obra cinematográfica homónima-, y escribió un guión sobre la figura de Pablo de Tarso (1968)¹²⁷ que no llegaría a realizar.

Esta actividad metaliteraria continuó con la adaptación del drama *Otelo*, de Shakespeare, en el cortometraje *Che cosa sono le nuvole?*

¹²⁴ Pasolini, P.P.: *Orestíade*; Einaudi (“Quaderni del Teatro Popolare Italiano”), Torino, 1960.

¹²⁵ Pasolini, P.P.: *Il Vantone*; Garzanti, Milano, 1963.

¹²⁶ Tercer episodio de *Rogopag*.

¹²⁷ Pasolini, P.P.: *San Paolo*; Einaudi, Torino, 1977.

(1968),¹²⁸ las novelas *El Decamerón*, de Boccaccio, y *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, en sus obras homónimas (1971, 1972), así como los cuentos orientales de *Las mil y una noches* (1974) y el relato del Marqués de Sade, *Los ciento veinte días de Sodoma* –pretexto de su última obra cinematográfica, *Saló o los 120 días de Sodoma*(1975)-.

Desde esta perspectiva analítica, la poesía cinematográfica del período “de élite” refleja las dimensiones del ideal antropológico, moral, metafísico y estético de su particular filosofía existencial. Un proyecto utópico-didáctico “expansivo”, en sentido gramsciano –promover el desarrollo de abajo a arriba para elevar el nivel de la cultura popular-,¹²⁹ con el que pretendía despertar las adormecidas conciencias de los grupos urbanos marginales –desconectados del espíritu burgués y mal integrados en las fronteras de las ciudades-, afectados por la homogeneización, la reificación y la aculturación del “desarrollo”: el subproletariado –desarraigado del mundo rural como consecuencia de la emigración forzada a zonas industrializadas- y las jóvenes generaciones de los suburbios –alejadas de la gran tradición cultural.

Entre los años 50 y 60, este conjunto social que representaba la cultura popular italiana reprimida y suprimida por la cultura burguesa, aún interpretaba su realidad mediante unos valores vinculados a la tierra,

¹²⁸ Tercer episodio de *Capriccio all'italiana*.

¹²⁹ Gramsci, A.: Op. cit., pág. 139: “Un sistema de gobierno es expansivo cuando facilita y promueve el desarrollo de abajo a arriba, cuando eleva el nivel cultural nacional-popular y hace por consiguiente posible una selección de ‘cumbres intelectuales’ en un área más amplia”.

pertenecientes a un tiempo remoto, casi prehistórico. Además, durante la última década, dos terceras partes de la población mundial (el denominado Tercer Mundo) vivía bajo la estructura de una civilización campesina, alejada del desarrollo tecnológico. Consciente, por tanto, de la pluralidad cultural, de la experiencia del mismo tiempo físico desde distintos tiempos históricos, no sólo entre civilizaciones sino en la propia Italia o en cualquier otra sociedad occidental, abandonó la denuncia neorrealista de la vida cotidiana “nacional-popular” italiana para representar la realidad universal de la aventura humana, el tiempo primitivo, bárbaro y heroico del sueño sagrado:

*Hay algunos rostros, con una sonrisa de adolescente
que demuestran cómo ninguna sociedad contiene al mundo*¹³⁰.

Según Pasolini, el desarrollo tecnológico no representaba el auténtico progreso del hombre –según describió en el artículo “Desarrollo y Progreso”-, sino más bien el final de la historia de un mundo¹³¹ y la vuelta a un moralismo de tiempos pasados:

“a partir del momento en que la humanidad habrá realizado la industrialización total del planeta, corremos el riesgo de ver reaparecer un

¹³⁰ Pasolini, P.P.: “Él o tú”, en *Transhumanar y organizar* (trad. Ángel Sánchez-Gijón); Visor, Madrid, 1981, pág. 12. V.O.: *Ci sono certi visi, con un sorridere di adolescente / che dimostrano come nessuna società contenga il mondo*. (Pasolini, P.P.: “Egli o tu”, de *Trasumanar e organizzare*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 851).

¹³¹ Naldini, N.: Op. cit., pág. 237: “Cuando el mundo clásico se haya agotado, cuando hayan muerto todos los campesinos y todos los artesanos, cuando la industria haya hecho que el ciclo de la producción sea imparabile, entonces nuestra historia habrá acabado”.

moralismo extremadamente rígido, hiperracional, y que tendrá tanta eficacia represiva como en las civilizaciones campesinas más retrógradas”¹³² .

En el documental *La Rabbia* planteó la existencia de una nueva prehistoria del mundo capitalista (brutalidad),¹³³ opuesta a la antigua prehistoria en que vivía el subproletariado (crueldad);¹³⁴ idea que volvió a expresar en el poema *Who is me. Poeta de las cenizas* (1966):

*En el mundo del capital la vida es una apuesta
a ganar o perder:
es la condición humana del laicismo burgués*¹³⁵ .

Al interpretar que la historia de la civilización humana no era más que una superación continua de situaciones que no se destruían jamás – gobernada por el eterno retorno de lo mismo bajo distintas apariencias-¹³⁶ Pasolini decidió recuperar en la mimesis cinematográfica los reflejos de la humanidad primordial: la experiencia colectiva del tiempo sagrado del mito antiguo de Edipo, Medea, Jasón, los Argonautas, Orestes y Cristo. Un universo atemporal, extraído de las fuentes literarias del patrimonio de la civilización occidental, que le permitiría acceder a las estructuras

¹³² Duflot, J.: Op. cit., págs. 88 y 89.

¹³³ Corominas, J. y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. I); pág. 534. El término “brutalidad” y sus derivaciones (brutal, embrutecer, embrutecedor, embrutecimiento, abrutado) provienen del latín *brutus*: estúpido.

¹³⁴ Ibid., pág. 950. Por otra parte, “crueldad” y sus derivados (cruel, crudeza, crudo) provienen del latín *crudus*, emparentado con “crúor”: sangre o, en sentido poético, “que sangra”. En la obra de Pasolini la “crueldad” se vincula con el realismo. De manera que hay que entenderla como el rigor que entraña la cruda realidad; aunque en ocasiones, la “crudeza” es mostrada de manera simbólica.

¹³⁵ Pasolini, P.P.: *Who is me. Poeta de las cenizas*; pág. 45. V.O.: *Nel mondo del capitale la vita è una scommessa / da vince o da perdere!* / è la condizione umana del laicismo borghese.. (Pasolini, P.P.: *Poeta delle Ceneri*, en *Bestemmia* –vol. IV-; pág. 903).

universales del hombre. En las conversaciones que mantuvo con Jean Dufлот, explicó las razones por las cuales decidió representar en su “cine de poesía” los mitos arcaicos:

“Porque la ‘mitificación’ de la naturaleza implica la ‘mitificación’ de la vida tal como era concebida por el hombre antes de la era industrial y tecnológica, es decir, la época en que nuestra civilización se organizaba en torno a los modos de producción agrarios. (...) Sobre este punto, mi idea precisa es que únicamente los que creen en el mito son realistas, y viceversa. Lo ‘mítico’ no es más que la otra cara del realismo”¹³⁷.

Influido por los modelos racionalistas del marxismo y del psicoanálisis, rehabilitó las formas de expresión del “inconsciente colectivo” heredado; experiencia vital que combinó con la realidad presente: una simbiosis de vivencias de su Yo particular e interpretaciones que relacionaban los tiempos mítico y contemporáneo. En la “experiencia del espejo” de su mirada cinematográfica interdisciplinar se dieron cita lo psicológico, lo antropológico, lo filosófico y lo poético para representar sus obsesiones personales –el mundo irracional del sueño, del *Eros*, del mito y de lo sagrado, la pureza de la barbarie primitiva, la soledad del hombre y sus límites en la muerte (*Thanatos*)-, reproducir las aparentes transformaciones que indefinidamente se repetían y manifestar los contenidos vitalistas de la conciencia trágica: una forma diferenciada de conocimiento intuitivo que profundiza en la compleja naturaleza del hombre y favorece la expresión de aquellas cuestiones existenciales que directamente le afectan.

¹³⁶ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 93.

¹³⁷ Ibid., págs. 76 y 77.

En su intento por aprehender la realidad antropológica universal, Pasolini partió del reconocimiento de la existencia distintiva de su Yo: la experiencia personal y colectiva que daba contenido a su conciencia de ser. De este modo, la mimesis de su “experiencia del espejo” dio expresión poética a una concepción ontológica de cierta influencia sartreana:

“El hombre es poseedor de una naturaleza humana; esta naturaleza humana, que es el concepto humano, se encuentra en todos los hombres, lo que significa que cada hombre es un ejemplo particular de un concepto universal de hombre (...) la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre o, como dice Heidegger, la realidad humana ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define (...) Pero si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es. Así el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia”¹³⁸ .

Además, con la expresión poética de los conceptos de subjetivismo, acción, responsabilidad y humanismo, ofrecía sus propias respuestas a las cuestiones esenciales de la existencia –el modo de ser específico del hombre- y vinculaba el pensamiento trágico de Nietzsche con la ontología de Sartre. Así pues, para recuperar la identidad del individuo, fundió la subjetividad heroica del hombre dionisiaco (una voluntad libre y responsable de sus acciones, que crea y fija sus valores y fines desde la fuerza del instinto) con la subjetividad epistemológica del “yo pienso” cartesiano (el instante en que el individuo libre identifica su existencia en la

trágica soledad del pensar-se). De este modo, el eclecticismo de su lúcida y apasionada voluntad creadora, además de revelar los dominios profundos y distintivos de la naturaleza humana (sensibilidad y razón), reconciliaba, en cierto modo, poesía y pensamiento:

*Ah, meterse en sí y pensar.
Decirse: aquí estoy, ahora pienso –sentado
en el sitio habitual, junto a la ventanilla favorita.
Puedo pensar (...)*

*Bestia vestida de hombre –como un niño
que mandan solo a recorrer el mundo
con su abrigo y sus cien liras,
así, también yo, heroico y ridículo,
me voy al trabajo para vivir ... Poeta, es cierto...*¹³⁹

Este vínculo, presente tanto en su expresión literaria como cinematográfica, favoreció, a su vez, la manifestación de la conciencia trágica; forma heredada de conocimiento intuitivo (unidad de razón y sensibilidad) que en su poética está representada por la metáfora de la *disperata vitalità*. Es decir, la expresión de su particular angustia y alegría existencial; reflejo, por otra parte, del doble drama que padecía como hombre, en el continuo y complejo dilema de la existencia, y como poeta, en

¹³⁸ Sartre, J-P.: *El existencialismo es un humanismo* (trad. Victoria Praci de Fernández); Edhasa, Barcelona, 1989, págs. 16-18.

¹³⁹ Pasolini, P.P.: “El privilegio de pensar”, en *La religión de mi tiempo*; pág. 32. V.O.: *Ah, raccogliersi in sé, e pensare! / Dirsi, ecco, ora penso –seduti / sul sedile, presso l’amico finestrino. / Posso pensare (...) Bestia vestida da uomo –bambino / mandato in giro solo per il mondo, / col suo cappotto e le sue cento lire, / eroico e ridicolo me ne vado al lavoro, / anch’io, per vivere... Poeta, è vero.* (Pasolini, P.P.: “Il privilegio del pensare”, de *La religione del mio tempo*, en *Bestemmia* –vol. I-; pág. 440).

la problemática creativa de las limitaciones para representar la realidad – posibilidades circunscritas al uso de determinado código lingüístico-.

Para manifestar, en el ámbito cinematográfico, el contenido vitalista de su conciencia trágica, reconstruyó ciertos arquetipos épico-sagrados del “inconsciente colectivo” de la tradición cultural occidental: los dramas de Edipo, Medea y Cristo. Mitos, a su juicio, más significativos de las tradiciones griega y judeo-cristiana que revelan las estructuras universales del hombre: sus fundamentos y conflictos esenciales. Atraído por la vinculación del hombre occidental a la idea de destino, recurrió al lenguaje primordial, la acción en la realidad,¹⁴⁰ para mostrar las analogías existentes entre el tiempo pasado y el presente:

*La lengua de la acción, de la vida que se representa,
es infinitamente mucho más <sugestiva>.
Es ella la que se reconstituye –apenas cerrado-
a partir de un libro de poesía: ella es antes y después:
en el medio hay un <vehículo expresivo>
que la evoca, eso es todo. Obra de hechiceros.
Sólo el amor por esta lengua del no-yo que se expresa
con el mismo derecho, con la misma fuerza que el yo,
otorga al poeta
la gracia¹⁴¹.*

¹⁴⁰ En “La rabia de Pasolini”, entrevista filmada y emitida en 1966 por la Radiotelevisión francesa para la serie “Cineastas de nuestro tiempo”, Pasolini declaró que el primer lenguaje del hombre es su acción en la realidad y que el cine es su lengua escrita; es decir, la lengua de la acción humana. (Producción de 97 min. coordinada por Jeanine Azin y André S. Labarthe, y dirigida por Jean-André Fieschi).

¹⁴¹ Pasolini, P.P.: *Who is me. Poeta de las cenizas*; pág. 67. V.O.: *La lingua dell'azione, della vita che si rappresenta / è così infinitamente più <affascinante>! / È essa che si ricostituisce –appena chiuso- / da un libro di versi: essa è prima e dopo: / in mezzo c'è un <veicolo espressivo> / che la evoca, ecco tutto. Opera di stregoni.. / Solo l'amore per*

En atención al orden cronológico de su producción, *El Evangelio según Mateo* (1964) es la primera obra cinematográfica con la que afirma su nostalgia de lo sagrado, de lo mítico y de lo épico, así como su interés por la muerte¹⁴². Ante todo se trata de la creación poética de un ateo, no de una obra de inspiración religiosa, que traslada fielmente al lenguaje cinematográfico el texto que la tradición cristiana atribuye al apóstol Mateo. Sin embargo, más que sobre la historia en sí, Pasolini centró su interés en el mito de Cristo para revelar el misterio de la realidad del hombre. En este sentido, *El Evangelio según Mateo* es un ejercicio poético de autocomprensión que confronta la humanidad y el destino trágico de Cristo, no la divinidad de su figura, con el propio conflicto existencial del autor: la Pasión se identifica con su ideología; la inocencia, la soledad y la diferencia del héroe con la ingenuidad, la marginación y el enfrentamiento que él experimentaba. Por otra parte, Pasolini empleó el argumento de Mateo para interpretar los planteamientos de Marx (desde la perspectiva gramsciana) y de Freud (interpretación de los sueños e identificación con caracteres trágicos), así como la relación *Eros/Thanatos* (infinitud del deseo/instinto de muerte), instancias que marcaron profundamente su voluntad creadora –en la que aparece implícita la reflexión trágica nietzscheana (“dolor salvaje”, “risa”)-:

quella lingua del non-io che si esprime / con pari diritto, pari forza dell'io, / dà al poeta / l'abilità. (Pasolini, P.P.: *Poeta delle Ceneri*, en *Bestemmia* –vol. IV-; págs. 910 y 911).

¹⁴² Dufлот, J.: Op. cit., pág. 31. La particular obsesión de Pasolini por el destino aparece reflejada tanto en su poesía literaria (“El día de mi muerte”, de *La mejor juventud*; “Fragmentos a la muerte”, de *Poesías inciviles*, en *La religión de mi tiempo*; “El día de mi muerte”, de *La nueva juventud*) como cinematográfica: en su obra precedente, la muerte es el inevitable final que aguarda a Accattone y a Héctor, hijo de Mamma Roma.

En esa "HISTORIA"

*(escrita irónicamente en octavas) "tendré por vil"
toda sistemática anterior y, bajo la bandera
primaria de Marx y esa otra, a seguir,
De Freud, restableceré nuevas jerarquías en el reino
de los amores poéticos, y a la existencia
literaria opondré, con mi humillado ingenio,
la noción del Inexpresado Existente, en ausencia
de lo cual todo es misterio.
(...)*

*oh, paz que permite el dolor salvaje –
oh, marca de la infancia! ¡Oh, destino de oro
construido sobre el eros y la muerte como*

*una distracción – y sus mil pretextos
la risa, la filosofía!¹⁴³*

Con *Edipo rey* (1967)¹⁴⁴ comenzó a representar su atracción por la barbarie primitiva: la energía instintiva de la crueldad primaria, cuya pureza contrapuso a la brutalidad de la sociedad contemporánea, inclinación que alcanzó su máxima expresión en *Pocilga* (1969)¹⁴⁵. En esta ocasión, empleó el mito clásico –adaptando los argumentos de dos tragedias de Sófocles–

¹⁴³ Pasolini, P.P.: "Proyecto de obras futuras", en *Poesía en forma de rosa*; págs. 206, 207 y 212. V.O.: *In quella "STORIA" / (scritta in ottave, per ironia) "terrò a vile" / ogni precedente sistemazione, e, sotto il segno / primario di Marx, e quello, a seguire, / di Freud, ristabilirò nuove gerarchie nel regno / degli amori poetici: e alla esistenza / letteraria opporrò, col mio umiliato ingegno, / la nozione di Inespresso Esistente, senza / di cui ogni cosa è misterio: / oh pace che consente il selvaggio dolore- / oh marchio dell'infanzia! Oh destino d'oro / costruito sull'eros e sulla morte, come / una distrazione- e i suoi mille pretesti / il riso, la filosofia!*. (Pasolini, P.P.: "Progetto di opere future", da *Poesía in forma di rosa*, in *Bestemmia* –vol. II–; págs. 818, 819).

¹⁴⁴ Obra distribuida comercialmente en España con el título *Edipo, el hijo de la fortuna*.

para recrear los conflictos fundamentales del inconsciente y el proceso de autodescubrimiento del Yo, según la interpretación freudiana. De este modo, dio forma a un discurso parcialmente autobiográfico que recreaba la acción trágica de *Edipo rey* encuadrada entre un prólogo y un epílogo, evocadores de experiencias trascendentales de su vida. Mientras el primero transcurre en los años veinte y recrea su drama infantil, el segundo, inspirado en *Edipo en Colono*, acontece en la contemporaneidad y representa su conflicto ideológico: el alejamiento del mundo burgués y la adopción del ideario marxista¹⁴⁶. Finalmente, la obra retorna a su punto de partida –las imágenes del prólogo– como expresión simbólica de la inmovilidad del tiempo y de la circularidad de la vida; descripción metafórica, en la que también está implícita la influencia nietzscheana, que se ve reforzada por unas palabras que pronuncia el héroe trágico (aunque no pertenecen a los textos sofócleos):

“Ya he llegado. La vida acaba en el mismo sitio que empieza”.

Como última manifestación cinematográfica de su nostalgia épico-sagrada y del elogio de la barbarie, ya que *Apuntes para una Orestíada africana* (1968-1973) sólo fue un documental-proyecto, adaptó *Medea* (1969), tragedia en la que Eurípides describe las consecuencias letales de la

¹⁴⁵ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 107: “Confieso que la palabra barbarie es la palabra que más me gusta del mundo (...) porque la barbarie es el estado que precede a la civilización, nuestra civilización: la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro”.

¹⁴⁶ Narboni, J.: “Rencontre avec P. P. Pasolini”, en *Cahiers du cinéma*, nº 192, 1967, pág. 31: “En Edipo cuento la historia de mi complejo de Edipo. El niño del prólogo soy yo, su padre es mi padre, ex-oficial de infantería, y la madre, una maestra, es mi madre. Cuento mi vida, mitificada, restituida en la leyenda épica de Edipo”.

traición y la debilidad de la razón al enfrentarse contra una pasión desmesurada. Empleando algunos fragmentos y diálogos del texto original de Eurípides, Pasolini abandonó la confrontación y el análisis poético de su Yo para recrear su compromiso con los problemas de la realidad contemporánea: la desacralización, el vacío metafísico, el choque cultural y la repetición histórica de los acontecimientos. Como él mismo apuntó, el tema principal que describía en *Medea* había quedado planteado en obras anteriores (*Accattone*, *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey*): una especie de relación idealista y siempre irresuelta entre los mundos del subproletariado y de la burguesía¹⁴⁷. Desde esta perspectiva –donde la influencia nietzscheana es tácita–, Medea es un símbolo de la cultura arcaica y de la irracionalidad (representa el mundo de la barbarie y de la sacralidad de la naturaleza) que entra en colisión trágica con Jasón, símbolo de la civilización y del racionalismo modernos (representa el mundo de la brutalidad y del pragmatismo)¹⁴⁸.

Por otra parte, apoyándose en los fundamentos teóricos de la historia de las religiones (Eliade, Frazer), de la antropología (Lévy-Bruhl) y del psicoanálisis (Freud), Pasolini subrayó el valor universal de la función sacralizadora en la vida del hombre: una experiencia psíquica que define el mundo y clasifica sus realidades. Como señaló Eliade:

¹⁴⁷ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione* (ed. L. Betti y M. Gulinucci); págs. 233 y 234.

¹⁴⁸ Duflot, J.: Op. cit., pág. 130.

“la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo”¹⁴⁹ .

Por consiguiente, para Pasolini lo sagrado es una realidad “hierofánica”, propia de un orden diferente a las realidades “naturales”: es todo aquello que se manifiesta y rebasa la experiencia natural del hombre, transmutándose en realidad sobrenatural. Es decir, además de mostrar formalmente algo que ya no es, revela una realidad oculta: en el hombre, pongamos por caso, la presencia del *Deus absconditus*, una realidad desconocida para él mismo. En este sentido, continúa afirmando Eliade, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia:

“Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia”¹⁵⁰ .

Las civilizaciones arcaicas y agrícolas interpretaban la extensión informe que les rodeaba no como una dimensión homogénea, sino como una unidad de realidades sagradas dionisíacas; de manera que mitificar la naturaleza implicaba mitificar la vida:

“Todo es santo, todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza” –afirma el Centauro en *Medea*¹⁵¹ .

¹⁴⁹ Eliade, M.: *Lo sagrado y lo profano* (trad. Luis Gil); Labor, Barcelona, 1994, pág. 26.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁵¹ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág.544.

En cambio, la civilización del desarrollo industrial y tecnológico la experimentan fragmentada en una infinidad de espacios neutros que tienen al consumo (rito) y a la mercancía (fetiche) como únicos vínculos sagrados apolíneos. Con el objeto de revelar esta trascendencia universal de lo sagrado en la vida del hombre, Pasolini recreó en *Medea* las acciones mágico-sagradas de los rituales y sacrificios arcaicos; es decir, aquellas representaciones miméticas que revelaron al individuo un saber incuestionable sobre el mundo y que conformaron la realidad psicológica del “inconsciente colectivo” –arquetipos dionisiacos de la cultura popular campesina y de los pueblos del Tercer Mundo que se contraponen a los valores apolíneos de la mitología consumista-.

En los años sesenta, Pasolini se alejó, en cierto modo, de la literatura para comenzar a emplear un nuevo lenguaje poético, cinematográfico, al objeto de poder expresar de una manera más directa su relación con la realidad presente y analizar los desarrollos de la experiencia del tiempo y del proceso histórico conocido como Modernidad. En este sentido, trató de poner en práctica su original y compleja teoría sobre la función estética del cine como “lengua de poesía”. Vinculada a su ideal de “progreso”, puede afirmarse que la mirada trágica de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* refleja la preocupación del poeta-cineasta por la realidad metafísica del hombre, su interés por reconocer “lo que es”.

Pero sin ser una lírica apocalíptica que exprese el hastío existencial del individuo postmoderno, ni una emanación oracular que revele su

desasosiego ante la experiencia de la nada, las citadas obras son muestra de un juicio pesimista sobre el destino del hombre frente al “desarrollo”: su transformación en hombre-masa aculturado (cambio que supone un vacío de pensamiento), controlado y condicionado por el consumo exclusivo y reiterado de mercancía de ocio seriada.

En cambio, lejos de conformar una poética desesperanzadora que alienta el quietismo, la obra cinematográfica de Pasolini da lugar a un proyecto crítico –en el que está implícita la reflexión nietzscheana- que renueva el espíritu de lucha y compromiso de la voluntad humana a través de la expresión de la conciencia trágica. Así pues, igual que en su poesía literaria, volvió a poner de manifiesto sus dudas respecto a los sueños del racionalismo pragmático e invitaba al individuo a experimentar la vida plenamente –la *disperata vitalità*-, así como a actuar contra un modelo de progreso que tiende a cosificarlo:

*No, no la esperanza, sino la desesperación.
Porque el que venga, en el mundo mejor,
pasará por la experiencia de una vida inesperada.
(...)*

*Pero la ingenuidad
no es un sentimiento noble, es una heroica
vocación de no rendirse nunca,
y no sentar nunca la vida, ni siquiera el futuro.
(...)*

*Ahora mi esperanza carece
de sonrisa, de la solidaridad incluso
de la que goza el delincuente.*

*Porque no es esa esperanza sueño de la razón,
sino razón a secas, hermana de la piedad*¹⁵² .

Enmarcadas, por tanto, dentro de su crítica radical de la Modernidad, *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* arrancan desde un compromiso ideológico con el marxismo para abordar una reflexión crítica sobre el “desarrollo” como fin último de la historia de la humanidad. Desde esta perspectiva, lo que comenzó siendo un proyecto utópico que se proponía devolver la conciencia de ser a los grupos sociales urbanos más afectados por la homogeneización, la reificación y el vacío cultural, se convirtió en una complicada reflexión intelectual que exigía la participación activa e interesada de un tipo de espectador informado y libre del control de la cultura de consumo.

En su retorno a las fuentes de la gran cultura europea –el patrimonio literario y espiritual de las tradiciones griega y judeo-cristiana-, Pasolini se cuestionó, en líneas generales, si realmente la sociedad de consumo de bienes superfluos era la mejor forma de vida que podía alcanzar el hombre – la expresión del auténtico progreso de su naturaleza- y si aquél representaba su auténtica liberación o, más bien, su cárcel.

¹⁵² Pasolini, P.P.: “El sueño de la razón”, en *Poesía en forma de rosa*; págs. 160 y 161. V.O.: *No, non la speranza ma la disperazione! / Perché chi verrà, nel mondo migliore, / farà l'esperienza di una vita insperata. / Ma l'ingenuità / non è un sentimento nobile, è un'eroica / vocazione a non arrendersi mai, / a non fissare mai la vita, neanche nel futuro. / Ora la mia speranza non ha / sorriso, o umana omertà: / perché essa non è il sogno della ragione, / ma è ragione, sorella della pietà.* (Pasolini, P.P.: “Il sogno della ragione”, de *Poesía in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; págs. 646-648).

Por otra parte, en su necesidad de aprehender la esencia antropológica, se inspiró en la acción de un proyecto humanista cuyos principios ontológicos afirmaban que “la existencia precede a la esencia”. Es decir, un humanismo existencialista, en cierto modo de inspiración sartreana, que concebía al hombre como una realidad que primero está en el mundo y luego se define: una subjetividad creadora de “lo que es” y responsable de su existencia, la cual trasciende al interrelacionarse con otras subjetividades (compromiso social).

En la poética de Pasolini esta trascendencia equivale a una sacralidad laica, expresión simbólica de la atracción y del profundo respeto que sentía por el hombre, y no hacia un modelo concreto de humanidad al que había que rendir culto: su admiración hacia una realidad, la del hombre, que siempre está por realizarse; cuya vida, aunque marcada por el destino de la muerte, no tiene una finalidad determinada.

Al expresar esta idea de sacralidad, *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* afirman, una vez más, el valor de las formas individuales engendradas por el dios-artista que habita escondido en el interior del hombre. Es decir, la fuerza vital de la subjetividad del individuo trágico dionisiaco: una voluntad libre que es consciente de vivir en un mundo de penalidades, que se reconoce tal cual y se conduce desde el instinto creador.

Consciente de la mutación de lo popular y de la pluralidad cultural en las sociedades urbanas desarrolladas, recreó los momentos sublimes del

tiempo sagrado del mito, reflejo de la humanidad primordial; un mundo atemporal y eterno en sí mismo, cuya fuerza creadora y expresiva revelaría las estructuras de la cultura y la experiencia de la sacralidad de la vida del hombre.

Como recuperación del vitalismo trágico, la poesía cinematográfica de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* es un ejercicio metaliterario, cuya dimensión catártico-didáctica, en la que se integran argumentos metafísicos, psicoanalíticos y antropológicos, penetra en la compleja naturaleza ontológica del hombre, en su estructura psíquica (“Yo”, “Ello”, “SuperYo”) y en la diversidad cultural que presentan las sociedades industrializadas (enfrentamiento pluricultural) para revelar la grandeza de la conciencia de ser del hombre en su tragedia: la afirmación vital del instinto dionisíaco.

II EL MISTERIO DEL HOMBRE.

*¿Quién fui? ¿Qué sentido tuvo mi presencia
en el tiempo que esta película evoca
ya tan tristemente fuera del tiempo?
No puedo hacerlo ahora, pero debo
antes o después desentrañarlo a fondo
hasta un total alivio...*

P. P. Pasolini: “Una educación sentimental”, *La religión de mi tiempo*.

4. Un “aumento de vitalidad”: Cristo según Pasolini.

En la década de los sesenta, el *British Film Institute* encargó a Jon Halliday una obra sobre un director cinematográfico de actualidad para incluirla en la colección “Cinema One”. Éste decidió escribir sobre Pier Paolo Pasolini, un autor casi desconocido para el público anglosajón a pesar de su dilatada trayectoria intelectual, de los premios que hasta el momento había obtenido en los Festivales cinematográficos¹⁵³ y de los procesos

¹⁵³ *Accattone* (1961) fue presentada en la XXI Edición del Festival de Cine de Venecia y, en 1962, obtuvo el Primer Premio del Festival de Cine de Karlovy Vary (Checoslovaquia). Por su parte, *Mamma Roma* (1962) concursó en la XXII Edición del Festival de Cine de Venecia, consiguiendo el Premio de la F.I.C.C. La presentación de *El Evangelio según Mateo* (1964) se realizó en la XXIV Edición del Festival de Cine de Venecia donde obtuvo el Premio Especial del Jurado, el Gran Premio de la Oficina Católica del Cine, el Premio Cineforum, el Premio de la Unión Internacional de la Crítica y los Premios Nastro D’Argento al mejor director, mejor director de fotografía (Tonino Delli Colli) y mejor vestuario (Danilo Donati). *Pajaritos y pajarracos* (1966) se presentó en el Festival de Cannes. Por otra parte, en el Festival de Venecia obtuvo los Premios Nastro D’Argento al mejor guión original (Pier Paolo Pasolini) y al mejor actor (Totó). La versión que Pasolini hiciera del drama de Sófocles, *Edipo rey* (1967), concurrió en la XXVIII Edición del Festival de Cine de Venecia, y alcanzó los Premios Nastro D’Argento a la mejor película (Alfredo Bini) y a la mejor dirección artística (Luigi Scaccianoce). Por último, *Teorema*

judiciales incoados contra algunas de sus obras. A modo de ejemplo, las demandas que el gobierno italiano interpuso contra la novela *Chicos del arroyo* o el episodio cinematográfico *La ricotta*¹⁵⁴. En abril de 1968, Halliday mantuvo en Roma una serie de entrevistas con el poeta-cineasta que quedaron compiladas en el volumen *Pasolini on Pasolini*, publicado un año más tarde¹⁵⁵.

Tras una intensa labor creadora como guionista –iniciada con *La donna del fiume* (1954), de Mario Soldati-,¹⁵⁶ Pasolini trasladó su instinto poético al terreno de la dirección cinematográfica para expresar con un

(1968) se presentó en la XXIX Edición del Festival de Cine de Venecia y fue galardonada con el premio de la Oficina Católica del Cine y la Coppa Volpi a la mejor actriz (Laura Betti).

¹⁵⁴ A lo largo de su vida Pasolini fue objeto de treinta y tres procedimientos judiciales contra su persona u obra. El veintiuno de julio de 1955, el Departamento de Espectáculos y Propiedad Literaria de la Presidencia del Consejo, a instancias del Ministerio del Interior, interpuso una denuncia en la Magistratura de Milán contra *Chicos del Arroyo* por su “carácter pornográfico”; el uno de marzo de 1963, día de su estreno, el gobierno italiano ordenó la retención de *La ricotta*, tercer episodio de *Rogopag*, por “vilipendiar a la religión del Estado”.

¹⁵⁵ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (trad. Cesare Salmaggi); Ugo Guanda Editore, Parma, 1992.

¹⁵⁶ Al margen de las obras cinematográficas que dirigió, Pasolini fue guionista o colaboró en la escritura de los siguientes guiones: *Il prigionero della montagna* (1955), de Luis Trenker; *Il sole nel ventre* (1955) –no se rodó-; *Manon: finestra 2* (1956), documental de Ermanno Olmi; *Las noches de Cabiria* (1957), de Federico Fellini; *Marisa la civetta* (1957), de Carlo Ponti; *Giovani mariti* (1958), de Mauro Bolognini; *Ignoti alla città* (1958), documental de Cecilia Mangini; *Morte di un amico* (1959), de Franco Rossi; *Il Grigio* (1959), documental de Ermanno Olmi; *La notte brava* (1959), de Mauro Bolognini; *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini; *I promessi sposi* (1960) –no se rodó-, *Standali* (1960), documental de Cecilia Mangini; *La cantante delle marane* (1960), documental de Cecilia Mangani; *El bello Antonio* (1960), de Mauro Bolognini; *La giornata balorda* (1960), de Mauro Bolognini; *Il carro armato dell'8 settembre* (1960), de Gianni Puccini; *La larga noche del 43* (1960), de Florestano Vancini; *Il gobbo* (1960), de Carlo Lizzani; *La ragazza in vetrina* (1961), de Luciano Emmer; *La commare secca* (1962), de Bernardo Bertolucci; *Ostia* (1970), de Sergio Citti; *Cuentos de Pasolini* (1973), de Sergio Citti.

nuevo lenguaje sus reflexiones sobre la realidad del hombre. Interrogado por Halliday acerca de los rasgos distintivos de *El Evangelio según Mateo*, una de sus creaciones cinematográficas más polémicas y celebradas, declaró que desde el punto de vista estético era una obra de poesía que traducía fielmente en imágenes visuales y sonoras el texto escrito de Mateo. En cambio, sobre su filiación afirmó que no debía entenderse como la reconstrucción de un creyente, sino como la obra de un ateo interesado en manifestar su atracción por el mito de Cristo y en expresar su propia visión religiosa de la vida:

“la tendencia a ver siempre y en todas las cosas, incluso en los objetos y eventos más banales, repetitivos, simples, algo de sagrado, mítico, épico”¹⁵⁷.

Pier Paolo Pasolini, nacido en Bolonia en 1922, inició sus estudios elementales en 1927. Tras su paso por las escuelas de Conegliano e Idria, cursó los primeros años de enseñanza secundaria (*ginnasio*) nuevamente en Conegliano y, con posterioridad, en Cremona. Entre 1935 y 1937 ingresa en el instituto de Reggio Emilia, un *ginnasio* administrado por religiosos, donde conocería los principios y valores propugnados por el cristianismo católico. Sin embargo, como explicó tiempo más tarde en las conversaciones con Duflot, durante su infancia no había padecido la presión de esta doctrina, orientadora moral de la sociedad italiana. De ahí que la particular contemplación mística que expusiera en *El Evangelio según*

¹⁵⁷ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 77.

Mateo fuera, según afirmó, una forma de veneración natural aprendida en el seno familiar y completamente ajena al idealismo católico:

“Mi padre no creía en Dios. Si el domingo iba a misa, sólo era por respeto a una institución garantizadora del orden social. Practicaba externamente, por todas las razones sociales que llevan a un hombre de derechas a hacer bautizar a sus hijos, a hacerles confirmar, a casarles ante el sacerdote... La familia ‘tenía religión’, pero sin beatería. Mi madre mantenía las tradiciones religiosas de la mayor parte de los campesinos. Su fe era la prolongación de su poesía o, como dicen los teólogos, una religión natural. Por tanto, no he sufrido ninguna presión religiosa, ni he sido condicionado por ninguna educación católica. Las únicas veces que me permitía hacer novillos era para escapar del catecismo. La enseñanza del catecismo me resultaba insoportable. El colegio de religiosos se me antojaba el peor de los presidios. Hice mis estudios secundarios en el liceo Galvani, en Bolonia: un liceo de tradición laica que ha contribuido en buena parte a hacer de mí un incrédulo en el sentido más literal de la expresión”¹⁵⁸ .

Incluso en *Actos impuros* (1982), novela basada en fragmentos de un diario personal que recoge recuerdos de su infancia y acontecimientos íntimos e inconfesables de su juventud (*Cuadernos rojos*, 1946-1947), ratificó este hecho diferenciador de su formación y determinante para entender su concepción sagrada del hombre:

“Mi educación no había sido precisamente católica. Mi padre, oficial, era más bien indiferente a la religión, aun cuando nos llevase a misa todos los domingos; él ni vivía ni vive estas cosas. Tanto él como yo (¡pero por caminos tan divergentes!) hemos reducido nuestra existencia a sí misma. En él coexisten, ciertamente, superestructuras, y cree en ellas: el honor, la nación, lo práctico, etc. Mi madre es natural e ingenua en exceso; claro es que no puede no creer, pero su cultura y su fantasía le han sugerido una infinidad de dudas, y, sin darse cuenta, su religión había acabado por ser una

¹⁵⁸ Dufloy, J.: Op. cit., pág. 30.

especie de religión natural. En fin, que yo, en mi casa, no respiraba aire católico; sí, en cambio, un aire moral y espiritual. Y de gran altura: no por casualidad murió mi hermano, apenas cumplidos los veinte años, ofreciendo su vida en aras de un ideal de libertad”¹⁵⁹ .

El poema “Una desesperada vitalidad”, relata su vida juvenil en el Friuli ocupado por las tropas alemanas y hace referencia a este trágico ideal de libertad que encarnó en su hermano Guido (muerto heroicamente el doce de febrero de 1945 en un enfrentamiento entre los partisanos comunistas italianos y eslovenos):¹⁶⁰ la *disperata vitalità*. Es decir, la insaciable necesidad del alma poética, heroica y trágica de la juventud del hombre, de la vida vivida con pureza, intensidad y compromiso, y de la necesidad de experimentar la belleza de la vida desde sus sucesos más dispares, incluso la muerte:

*Había un alma, entre las que esperaban todavía
para descender hasta la vida
-muchas, iguales todas, pobres almas-
una, en la que en la luz de sus ojos castaños,
en el modesto flequillo, peinado por una idea materna
de la belleza masculina,
ardía el deseo de morir.
(...)
Tú bajarás al mundo
y serás ingenuo y amable, fiel y equilibrado,
tendrás una infinita capacidad para obedecer
y una infinita capacidad para rebelarte.
Serás puro.*

¹⁵⁹ Pasolini, P.P.: *Actos impuros. Amado mío* (trad. Jesús Pardo y Jorge Binaghi); Seix Barral, Barcelona, 1990, págs. 26 y 27.

¹⁶⁰ Naldini, N.: *Mio cugino Pasolini*; Bietti, Milán, pág. 33.

*Por eso te maldigo*¹⁶¹ .

En definitiva, tal como aclaró a Duflot, su visión religiosa respondía a:

“una necesidad irresistible de admirar los hombres y la naturaleza, de reconocer la profundidad allí donde otros sólo descubren la apariencia inanimada, mecánica, de las cosas”¹⁶² .

Sin embargo, durante los años de permanencia en el Friuli, desde 1942 hasta 1950, y como consecuencia de su interés por el mundo clásico, comenzó a desarrollar una particular conciencia histórica que combinará con su particular atracción por la realidad del mundo campesino, adherido a una religiosidad natural arcaica, y con la creciente necesidad de aproximarse a la religión católica –ya que, como diría Croce, ningún italiano podía no ser cristiano, culturalmente hablando-, la cual había conocido ligeramente durante su estancia en el *ginnasio* de Reggio Emilia. Sobre la presencia e influencia de tales precedentes espirituales, el poeta expresó en los versos de *La religión de mi tiempo* (1957-1959):

¹⁶¹ Pasolini, P.P. “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa* (trad. Juan Antonio Méndez); Visor, Madrid, 1982, págs. 149 y 150. V.O.: *C’era un’anima, tra quelle che ancora / dovevano scendere nella vita / -tante, e tutte uguali, povere anime- / un’anima, in cui nella luce degli occhi castani, / nel modesto ciuffo pettinato da un’idea materna / della bellezza maschile, / ardeva il desiderio di morire./ “Tu scenderai nel mondo, / e sarai candido e gentile, equilibrato e fedele, / avrai un’infinita capacità di obbedire / e un’infinita capacità di rebellarti. / Perciò ti maledico”*. Pasolini, P.P.: “Una disperata vitalità”, de *Poesía in forma di rosa*, en *Bestemmia* (vol.II), Garzanti, 1999, págs. 761 y 762.

¹⁶² Duflot, J.: Op. cit., pág. 31.

*Y, sin embargo, Iglesia, yo había venido a ti.
Apretaba en la mano Pascal y Los cantos
del pueblo griego, ardoroso,*

*como si el misterio campesino, quieto
y sordo en el verano del cuarenta y tres,
entre el pueblo, las vides y la orilla
del Tagliamento, fuese el centro
del cielo y de la tierra;
y allí, garganta, vientre y corazón
desgarrados hacia el lejano camino
de Le Fonde, consumía las horas
del más hermoso tiempo humano, mi entero*

*día de juventud, en amores
cuya dulzura aún me hace llorar...
Entre libros dispersos, unas flores azules*

*y la hierba, la hierba candorosa
entre el sorgo, yo daba a Cristo
toda mi sangre y mi ingenuidad.*

*Los pájaros cantaban en el aire,
en una trama compleja, oscilante,
ensordecidora, presas de la existencia,*

*sus pobres pasiones perdidas en las copas
humildes de moreras y saúcos:
y yo, como ellos, en lugares desiertos*

*destinados a los candorosos, a los perdidos,
esperaba que cayese la noche,
que en torno se sintiesen los mudos*

*olores del fuego, de la apacible miseria,
que el Ángel sonase, velado
por el nuevo misterio campesino*

*consumado en el antiguo misterio*¹⁶³ .

De igual modo, en su novela *Actos impuros* evoca también los antecedentes religiosos de su juventud friulana:

“Hasta los quince años creí en Dios con la intransigencia de los niños; con la adolescencia fue aumentando la rigidez y la seriedad de mi falsa fe (...) En Bolonia, a los quince años y medio, comulgué por última vez, pero fue a instancias de una prima; ya era un acto que me parecía inútil. Desde entonces no he podido volver a concebir la posibilidad de creer en Dios. En estos últimos años me he acercado de nuevo alguna vez a la religión: primero, por una especie de conciencia histórica, que me lleva a identificarme como cristiano y católico, y fue por entonces cuando hice algunos donativos al párroco de Castiglione para obras de beneficencia. Me atraía algo semejante a una nostalgia de religiosidad campesina”¹⁶⁴ .

Esta actitud, que previamente había manifestado en los *Cuadernos Rojos*, de 1946 –memorias autobiográficas que cita Nico Naldini, primo y biógrafo del poeta, en *Pier Paolo Pasolini. Una vida* (1989)-,¹⁶⁵ puede

¹⁶³ Pasolini, P.P.: “La religión de mi tiempo”, en *La religión de mi tiempo*; págs. 82 y 83. V.O.: *Eppure, Chiesa, ero venuto a te. / Pascal e i Canti del Popolo Greco / tenero stretti in mano, ardente, come se / il misterio contadino, quieto / e sordo nell'estate del quarantatre, / tra il borgo, le viti e il greto / del Tagliamento, fosse al centro / della terra e del cielo; / e lì, gola, cuore e ventre / squarciati sul lontano sentiero / delle Fonde, consumavo le ore / del più bel tempo umano, l'intero / mio giorno di gioventù, in amori / la cui dolcezza ancora mi fa piangere... / Tra i libri sparsi, pochi fiori / azzurrini, e l'erba, l'erba candida / tra le saggine, io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue. / Cantavano gli uccelli nel pulviscolo / in una trama complicata, incerta, / assordante, prede dell'esistere, / povere passioni perse tra i vertici / umili dei gelseti e dei sambuchi: / e io, como loro, nei luoghi deserti / destinati ai candidi, ai perduti, / aspettavo che scendesse la sera, / che mi sentissero intorno i muti / odori del fuoco, della lieta miseria, / che l'Angelus suonase, velato / del nuovo, contadino misterio / nell'antico misterio consumato.* (Pasolini, P.P.: “La religione del mio tempo”, de *La religione del mio tempo*, en *Bestemmia* –vol.I-; págs. 495 y 496).

¹⁶⁴ Pasolini, P.P.: *Actos impuros. Amado mío*; págs. 27 y 28.

¹⁶⁵ Naldini, N.: *Pier Paolo Pasolini*; pág. 9.

interpretarse como una declaración de intenciones preliminar al proyecto utópico-didáctico “expansivo” gramsciano que trató de desplegar en la “experiencia del espejo” de su “cine de poesía”; es decir, el ejercicio de memoria histórica que previamente había proclamado en los versos de *Poesías mundanas* (1962) anteriormente citados:

*Yo soy una fuerza del pasado.
Sólo en la tradición está mi amor.
Vengo desde las ruinas, desde las iglesias,
los retablos de altar, desde los pueblos
abandonados sobre los Apeninos o los Prealpes,
donde vivieron mis hermanos*¹⁶⁶ .

Fascinado por el realismo que emana de los mitos arcaicos de su herencia espiritual y literaria, recreó la acción de aquellos arquetipos épico-sagrados que revelan la realidad del hombre y encarnan su interpretación de la conciencia trágica –*disperata vitalità*-. A tal efecto, durante la primavera y el verano de 1964 filmó *El Evangelio según Mateo*, un proyecto que ya había intentado realizar en 1962 y en 1963, el cual vería truncado en ambas ocasiones por problemas financieros y críticas de asociaciones católicas:

*Ya he rodado la película –¡y con Cristo!
¡Encontré y representé a Cristo!
Y ahora no encontrarle, no representarle
no es más que una turbia, ingenua guerra
de sentimientos llegados a mi alma
desde un mundo no mío y que por tanto me enajena*¹⁶⁷ .

¹⁶⁶ Pasolini, P.P.: “Poesías Mundanas”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 28.

¹⁶⁷ Pasolini, P.P.: “El alba meridional”, en *Ibid.*, pág. 192. V.O.: *Il film l’ho già girato –e con Cristo! / L’ho trovato, Cristo, l’ho rappresentato! / E ora il non trovarlo, il non rappresentarlo / non è che una torbida, ingenua guerra / di sentimenti entrati nella mia*

Profundamente atraído por la figura de Cristo, Pasolini, como explicó a Halliday, no había pretendido reconstruir su vida como pudo ser de verdad; es decir, desde una perspectiva positivista o puramente marxista que recreara la biografía de uno cualquiera de los cinco o seis mil santones que pudieron predicar en la Palestina de aquel tiempo¹⁶⁸. Por el contrario, no deseaba desacralizar su historia, hábito pequeñoburgués que detestaba, sino tan sólo rehacerla tras dos mil años de interpretación cristiana, aunque no creyera en su divinidad como “Hijo de Dios”. En los posteriores diálogos que mantuvo con Duflot declaró:

“Realmente yo habría podido rehacer la historia de Cristo dándole el aspecto y los hechos de un agitador político y social, y habría tenido – quizás- el *nihil obstat* de los marxistas oficiales. No lo he hecho porque va contra mi profunda naturaleza desacralizar cosas y personas. Al contrario, tiendo a resacralizarlas lo más posible. He partido de una reflexión fundamental que considero justa: la historia de Cristo está hecha de dos mil años de interpretación cristiana. Entre la realidad histórica y yo, se ha creado el espesor del mito. De ahí el carácter complejo de la reconstrucción, la amalgama de referencias culturales y plásticas, la transposición”¹⁶⁹.

En una carta fechada en febrero de 1963, dirigida al doctor Lucio S. Caruso, de la Pro Civitate Christiana de Asís, Pasolini afirma que la divinidad de Cristo no es consecuencia de su condición de “Hijo de Dios”, sino que proviene de su naturaleza mítica:

anima / da un mundo non mio – che quindi mi aliena (Pasolini, P.P.: “L’alba meridionale”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 805).

¹⁶⁸ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 82.

¹⁶⁹ Duflot, J.: Op. cit., pág. 32.

“yo no creo que Cristo sea Hijo de Dios, porque no soy creyente –al menos en conciencia. Pero creo que Cristo es divino: es decir, creo que en él la humanidad es tan elevada, rigurosa, ideal, que supera los términos corrientes de la humanidad”¹⁷⁰ .

Es indudable que el entorno cultural de una Italia profundamente católica repercutió notablemente sobre su vida inconsciente, como lo demuestra su obra poética –literaria y cinematográfica-. En la citada carta señala que su primer contacto con el Evangelio de Mateo data de 1940 ó 1941. Como resultado de dicha lectura escribió *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-1949), en cuyos poemas “La Passione”¹⁷¹ y “La Crocifissione”¹⁷² expresa su fascinación por la figura de Cristo crucificado; arquetipo épico-sagrado que empleará con posterioridad para proyectar nuevamente un particular interés por la muerte. Sin embargo, esta presencia mítica ya había aflorado con anterioridad en su temprana poesía, concretamente en los versos de “La domenica uliva” –que en opinión de Pasolini podrían servir de epígrafe a *El Evangelio según Mateo*-,¹⁷³ pertenecientes a *Poesie a Casarsa* (1941-1942) y recogidos también en *La meglio gioventù. Poesie friulane (1941-1953)*. Escrito en dialecto friulano, es un diálogo entre un joven campesino casarsés y una muchacha –la

¹⁷⁰ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 17.

¹⁷¹ Pasolini, P.P.: “La Passione”, de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, en *Bestemmia* (vol. I); págs. 291-293. V.O.: *Cristo nel corpo / sente spirare / odore di morte (...)* *Cristo, il tuo corpo / di giovinetta / è crocifisso / da due stranieri (...)* *Cristo alla pace / del Tuo supplizio / nuda rugiada / era il Tuo sangue (...)* *Cristo ferito / sangue di viole / pietà degli occhi / chiari dei Cristiani!*

¹⁷² Pasolini, P.P.: “La Crocifissione”, de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, en *Bestemmia* (vol. I); págs. 376 y 377. V.O.: *Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce? / Oh scossa del cuore al nudo / corpo del giovinetto... atroce / offesa al suo pudore crudo... / Il sole e gli sguardi! La voce / estrema chiese a Dio perdono / con un singhiozzo di vergogna / rossa nel cielo senza suono, / tra pupille fresche e annoiate / di Lui: morte, sesso e gogna.*

encarnación de su madre muerta- que porta ramas de olivo y las distribuye durante la celebración de la Pascua. Al final del mismo, el joven exclama:

*Cristo me llama, / PERO SIN LUZ*¹⁷⁴ .

Además, según declaró en los *Cuadernos rojos* y en la novela *Actos impuros*, durante su estancia en el Friuli tuvo una experiencia espiritual crucial. Como consecuencia de la guerra, padeció una extrema soledad que le hizo perder el sentido de lo real y experimentar un estado de introspección mística, el cual le permitió percibir la presencia del *Deus absconditus*, acercándose así al misterio de la naturaleza humana:

“Durante los meses más feroces de la guerra, pasé por una experiencia de soledad absoluta que dio una sutileza extraordinaria a mi vida espiritual, y cuando se me ocurrió calificar de “místico” este estado mío de introspección, comencé a esperar la gracia, es decir, la posibilidad de concebir lo Otro, Dios”¹⁷⁵ .

A raíz de esta crisis religiosa se identificará por vez primera con la trágica figura de Cristo –según relata en sus diarios de juventud-:

“Me venía, creo, viendo o imaginando una figura de Cristo crucificado. Aquel cuerpo desnudo apenas cubierto por una extraña venda en las caderas (que yo suponía una discreta convención) me suscitaba pensamientos no claramente ilícitos, y por mucho que mirara a menudo

¹⁷³ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 100.

¹⁷⁴ Pasolini, P.P.: “La domenica uliva”, de *Poesie a Casarsa (La meglio gioventù)*, en *Bestemmia* (vol. I); pág. 50. V.O. en dialecto friulano: *Crist al mi clama / MA SENZA LUS*. (V. I.: *Cristo mi chiama, / MA SENZA LUCE*).

¹⁷⁵ Pasolini, P.P.: *Actos impuros. Amado mío*; pág. 28.

aquella venda de seda como un velo extendido sobre un inquietante abismo (era la absoluta gratuidad de la infancia), no obstante, enseguida dirigía aquellos sentimientos míos hacia la piedad y la oración. Después, en mis fantasías a floraba expresamente el deseo de imitar a Jesús en su sacrificio por los otros hombres, de ser condenado y asesinado aunque fuera totalmente inocente. Me vi colgado en la cruz, clavado. Mis caderas estaban sucintamente envueltas por aquella franja ligera y una multitud inmensa me miraba. Aquel público martirio mío acabó convirtiéndose en una imagen voluptuosa y, poco a poco, fui clavado con el cuerpo totalmente desnudo. En lo alto, sobre la cabeza de los presentes, llenos de veneración, con los ojos fijos en mí –yo me sentía (*espacio en blanco*) frente a un cielo azulado e inmenso. Con los brazos abiertos, con las manos y los pies clavados, estaba totalmente indefenso, perdido... Algunas veces (*ilegible*) pegado con los brazos abiertos a una verja o a un árbol, para imitar el Crucifijo; pero no resistía a la demasiado perturbadora audacia de aquella postura”¹⁷⁶ .

¹⁷⁶ Naldini, N.: Op. cit. pág. 14.

5. Influencias estéticas. Estructura argumental y formal.

Casi veinte años más tarde, Pasolini volvió a tener una experiencia mística semejante, la cual recreó en un dramático poema cinematográfico: *El Evangelio según Mateo*. En esta ocasión, transformaría aquella en una especie de emoción estética que más tarde denominó “aumento de vitalidad”,¹⁷⁷ empleando la expresión de Berenson: momento de intensificación de la vida que deriva de la experiencia artística¹⁷⁸. Para ilustrar y organizar dicha vivencia interior empleó la “escritura magmática”, estilo literario de contraste descrito por Auerbach,¹⁷⁹ que había utilizado con anterioridad en su obra narrativa, en *Accattone* y en *Mamma Roma*. De este modo, la expresión poética recaía más sobre las imágenes visuales y musicales que sobre el efecto de la palabra, logrando crear, además, una atmósfera épico-sagrada que afirmaba la universalidad y trascendencia de las acciones recreadas (trágicas), a la vez que revelaba una relación contrapuntista entre lo sagrado y lo profano –la combinación simultánea del misterio indefinible del mito y del reconocimiento de la realidad popular– que impedía el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Pasolini, P.P.: “Il Vangelo di Matteo. Una carica di vitalità”, en *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 13-15 (artículo publicado en *Il Giorno*, 6 marzo 1963).

¹⁷⁸ Berenson, B.: *Estética e historia en las artes visuales* (trad. Luis Cardosa); FCE, México D.F., 1987, págs. 143-146.

¹⁷⁹ Auerbach, E.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. I. Villanueva y E. Ímaz); FCE, Madrid, 1983.

¹⁸⁰ Dufлот, J.: Op. cit., págs. 137-140.

Interesado en rehacer la vida de Cristo, huyó de las manipulaciones que a lo largo de la historia habían practicado la institución eclesiástica y el arte figurativo, incluso cinematográfico –las edulcoradas versiones comerciales tipo Cecil B. De Mille: *Los diez mandamientos* (1923 y 1956), *El rey de reyes* (1927), etc-. Sin embargo, a partir de una lectura rigurosa del texto de Mateo, con alguna alteración temporal y el añadido de fragmentos de Isaías, introdujo en su poema cinematográfico referencias a la iconografía tradicional –formadora de su modo de ver la realidad-. Empleadas a modo de pretexto desmitificador de esquemas establecidos, dieron forma a una especie de pastiche cultural –como el propio autor denominaría¹⁸¹. Por tanto, en el tratamiento estilístico de *El Evangelio según Mateo* se mezclan influencias de diversas artes (plásticas y musicales) y de distintos elementos culturales –la amalgama característica de su estilo ecléctico¹⁸² que contribuirán a crear cierto manierismo, el cual, a su vez, proporciona a la obra unidad formal y tensión dramática¹⁸³.

Para componer su iconográfico espacio visual, Pasolini aplicó, una vez más, su vocación pictórica; aunque también contó con el asesoramiento artístico de Roberto Longhi, de quien había recibido clases de historia del arte en la Universidad de Bolonia, a finales de los treinta. Además de educar su gusto figurativo, el magisterio de Longhi había orientado, en cierto sentido, su pensamiento. A modo de ejemplo, en sus lecciones sobre

¹⁸¹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 102.

¹⁸² Duflot, J.: Op. cit., pág. 140.

¹⁸³ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; págs. 84-86.

Masolino, Piero della Francesca y Caravaggio, afirmarían que este último representaba a los Apóstoles y a los santos como personajes humildes.

En sus entrevistas con Halliday, Pasolini habló sobre las características visuales del “cine de poesía”; en concreto, la influencia de la tradición pictórica, según él, algo normal para un autor italiano:¹⁸⁴ expresiones simbólicas de un modo de interpretar la realidad que han contribuido a formar la mirada, el intelecto y el “inconsciente colectivo” de la civilización occidental.

Reconoció que en *Mamma Roma*¹⁸⁵ había caracterizado a Ettore Garofalo con una bandeja de frutas en las manos al igual que *El muchacho con cesto de frutas* (1593), de Caravaggio, obra que manifiesta un cierto manierismo contrapuntista: la realidad popular del modelo y la vulgaridad de los objetos contrasta con un indeterminado clima de refinamiento que imprime la iluminación.

Afirmó también que en las imágenes de *Accattone* se inspiró, por ejemplo, en la frontalidad y la sencillez formal de la pintura bizantina, la disposición figurativa de Giotto, y la sobriedad y composición de Masaccio¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Ibid., pág. 87.

¹⁸⁵ Ibid., pág. 58.

¹⁸⁶ Ibid., pág. 83.

En el caso concreto de *El Evangelio según Mateo*, fundió las acciones descritas en el texto del evangelista con ciertas analogías iconográficas para conseguir la expresión poético-cinematográfica de su dimensión trágica. Pasolini reconoció la existencia de determinados encuadres que hacían referencia a elementos, estilo figurativo y unidad espacial de la cristología del Trecento y del Quattrocento italianos (en especial, la sólida composición de masas y los cuerpos, de gestos y atuendos sencillos, de Giotto; el equilibrio de las figuras de Masaccio; el ordenamiento del espacio y la quietud hierática de los cuerpos de Piero della Francesca), de El Greco (movimiento fantástico de la figura de Cristo) y de Rouault (expresionismo de su rostro)¹⁸⁷.

La composición y el sentido plástico de la secuencia de la entrada de Cristo en Jerusalén, es una reproducción en movimiento de aquella misma escena que Giotto pintara en uno de los frescos de la capilla de los Scrovegni, en Padua. **(ilustraciones 1 y 2)**

Asimismo, la imagen de María embarazada recuerda a la *Madonna del Parto* (Cementerio de Monterchi), de Piero:¹⁸⁸ el rostro simple de una joven campesina con los párpados semicerrados; una virgen silenciosa cuya figura aparece encuadrada frontalmente ante un arco –sencilla evocación de la bóveda de la *Palla de Brera*-. **(ilustraciones 3 y 4)**

¹⁸⁷ Ibid., págs. 83 y 84.

¹⁸⁸ Pasolini, P.P.: “Il Vangelo di Matteo. Una carica di vitalità”, en *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág.14

También la escena del Bautismo de Cristo presenta analogías con una obra homónima de Piero; aunque en esta ocasión, Pasolini cambió la disposición y el número de las figuras que asisten a la escena: en la izquierda del encuadre, en lugar de ángeles, colocó a cinco jóvenes campesinos, mientras que Cristo aparece situado en el centro, a la derecha del Bautista. **(ilustraciones 5 y 6)**

Las huellas de la pintura del Quattrocento se aprecian igualmente en las escenas de la Oración de Cristo en el Huerto: la unidad espacial que recrean sus planos (disposición de las figuras y su relación con el paisaje) se asemeja a las representaciones de Mantegna o Bellini. **(ilustraciones 7 y 8)**

De igual modo, la influencia del arte figurativo del Renacimiento italiano se advierte en la concepción del vestuario: los tocados y togas de los Reyes Magos, al igual que los mantos y túnicas de los restantes personajes, recuerdan los ropajes pintados por Masaccio (frescos de la capilla Brancacci, en la iglesia del Carmine, de Florencia). De Piero son también el atavío y la tiara que portan los fariseos, así como la indumentaria de los militares romanos (decoración de la iglesia de San Francesco, de Arezzo); mientras que, por otra parte, los soldados de Herodes visten al estilo de las escuadras fascistas. **(ilustraciones 9 y 10)**

En el drama del Gólgota se distinguen las proporciones formales, la severa expresión corporal y la angustia de la agonía de la crucifixión expresadas por El Greco en su *Cristo en la Cruz*. **(ilustraciones 11 y 12)**

La humanidad, fuerza expresiva y profundidad psicológica del semblante de Enrique Irazoqui (Cristo) recuerdan las facciones, entre severas y dulces, que pintara Rouault en *La Santa Faz* (1946). **(ilustraciones 13 y 14)**

El espacio visual de *El Evangelio según Mateo* también presenta afinidades con otras estéticas cinematográficas. En ocasiones, Pasolini recurre a la fuerza expresiva de la imagen y a la simplicidad lingüística del cine mudo. Por ejemplo, escenas como la Adoración de los Magos son recreadas sin la presencia de diálogo verbal alguno –fiel al texto de Mateo– por medio de expresiones y gestos de los personajes; mientras que la exposición de la doctrina de Cristo, el discurso de las Bienaventuranzas, se resuelven con una lineal y contundente sucesión de diferentes primeros planos, encuadres e iluminaciones en los que prima la palabra. En cambio, en el modo de filmar el bautismo y los dos procesos (Caifás y Pilatos) se advierte el empleo de la cámara al hombro, técnica propia del *cinéma-vérité*: un particular estilo documentalista cuyo realismo se ve enriquecido por la influencia del refinamiento estético que Dreyer mostraba en *La pasión de Juana de Arco* (1927-28). Para recrear ambos procesos, Pasolini situó la cámara entre el público asistente, simplificó sus movimientos a una panorámica y redujo la articulación de planos (planos generales de las acciones alternados con primeros planos de los rostros de algunos discípulos) para describir, como si de un reportaje se tratase, el realismo dramático de las escenas. Es decir, su cámara se transformaría, de algún modo, en el ojo curioso de Vertov; aquél que penetra en los ambientes e

intimidades para participar de los cambios históricos protagonizados por la humanidad. Por otra parte, la sobriedad y economía de medios que empleó en su escritura cinematográfica recuerdan también el estilo austero y sublime de Dreyer en *La palabra* (1955) y de Bresson en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) o en *El Proceso de Juana de Arco* (1961); así como la sutil manera de presentar la problemática social que Mateo describe en su texto se aproxima a la sensibilidad del realismo crítico de Mizogushi.

Las imágenes de este iconográfico y ecléctico espacio visual fueron creadas con la película modelo Ferrania P.30:¹⁸⁹ una emulsión dura, en blanco y negro, que favorece la aparición del grano. Asimismo, Pasolini volvió a emplear la técnica que expuso en el artículo “Confessioni tecniche”:¹⁹⁰ filmar con luz natural y colocar un filtro naranja delante de los objetivos de 50 y de 75 mm., a fin de acentuar, tras una compleja maniobra de positivado, los rasgos y perfiles de las figuras, así como aumentar sus contornos, aunque más por los contrastes de luces y diferencias de tonos (blancos abrasadores y negros profundos entre una amplia escala de grises) que por la nitidez de las líneas. En ocasiones, incluso busca el efecto estético del contraluz –como en ciertos planos de la secuencia de la crucifixión–.

¹⁸⁹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 107. Al igual que en *Accattone*, en *Mamma Roma*, en *La ricotta* (excepto las partes en color, filmada con Kodak Plus X) y en *Comizi d'amore* (menos los fragmentos filmados en 16 mm., también con película Kodak Plus X), Pasolini empleó la película Ferrania P.30, impresionada con cámara Arriflex. Formato 35 mm., b/n (1:1:85), duración 137 min. (3.749 m.).

¹⁹⁰ Pasolini, P.P.: “Confessioni tecniche”, *Paese Sera*, 24 de septiembre, 1964.

En cuanto a la configuración del espacio sonoro, Pasolini prefirió, una vez más, utilizar formas musicales consolidadas, debido a su eficacia, antes que hacerla componer especialmente para su “cine de poesía”. A esta regla general permaneció sustancialmente fiel, salvando algunas excepciones: *Pajaritos y pajarracos*, *La Tierra vista desde la Luna*, *Che cosa sono le nuvole?* y *Las mil y una noches*. La selección de temas y fragmentos que formaron el espacio sonoro la realizó, al igual que en otras ocasiones, junto con Elsa Morante. De Johann S. Bach –compositor por el que sentía predilección y con el que se vincularía por su evocación y meditación sobre la muerte- escogió el coro n° 1, “Erbarme dich, mein gott”, de *La Pasión según San Mateo* BWV 244 –utilizado con anterioridad en *Accattone* y en *Sopraluoghi in Palestina-*, el Adagio del *Concierto en do menor para violín y oboe* BWV 1.060, el “Dona nobis pacem” de la *Misa en si menor* BWV 232 y la *Fuga (Ricercar) a seis voces* de la *Ofrenda musical* BWV 1.079 (orquestrada por Anton Webern). De Wolfgang A. Mozart, eligió la *Música funeral masónica* K 477. También empleó fragmentos de *Alexander Nevsky* (Cantata op. 78) –música que Serguei Prokofiev compuso para la obra homónima de Eisenstein-, de la *Misa Luba* congoleña, de obras originales de Luis Enrique Bacalov y de otras formas musicales: el espiritual negro de Odetta “Sometimes I feel a motherless child”, *baiao* brasileño y cantos revolucionarios rusos. Tan variada mezcla de estilos musicales respondía, por otra parte, a la necesidad de crear una contaminación lírica contrapuntista que contribuyera a romper el convencional *leitmotiv* o comentario musical propio del cine comercial. De ahí que, en la “experiencia del espejo” de su “cine de poesía”, la música desempeñe una

doble función: de orden didáctico y funcional para hacer comprender al espectador que se encuentra frente a una acción que mezcla lo sagrado, lo épico y lo popular; de orden estético, a veces arbitrario o simplemente con cierto esteticismo¹⁹¹. En el caso de *El Evangelio según Mateo* puede aparecer un mero acompañamiento sonoro que sostiene a la imagen, o responder, incluso, al criterio estético de la relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular (lo profano) y la expresión épica y sublime (lo sagrado), y viceversa. A modo de ejemplo: los motivos “profético” o de “muerte” de Bach, como el propio Pasolini cita en su guión, refuerzan el instante místico de las predicaciones de Cristo o de la oración en el Huerto; por otra parte, la música de Mozart afirma la atmósfera de presagio que se percibe cuando dirige a sus discípulos el “Discurso Apostólico”, durante su bautismo, en la salida hacia el Calvario, o refuerza su agonía en la cruz; los fragmentos de Prokofiev exaltan la matanza de los inocentes y el final de Juan el Bautista; mientras que el “gloria” y los cantos de la Misa Luba acentúan el contraste sacro-popular del primer milagro o de la entrada en Jerusalén. En definitiva, con el empleo de la “escritura magmática” – procedimiento retórico que mezcla diversas influencias estéticas (plásticas y musicales)-, Pasolini crea una unidad estilística que logra la concordancia armoniosa entre misticismo y realismo popular, e ilustra su íntima visión sobre el drama de Cristo.

¹⁹¹ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 138.

6. Expresión del universo trágico.

En la “experiencia del espejo” de su “cine de poesía”, Pasolini trató de redescubrir la estructura antropológica universal bajo la influencia de los modelos racionalistas del marxismo, fundamentalmente de inspiración gramsciana, y del psicoanálisis freudiano. Sin embargo, ante la prevalencia de una concepción funcionalista de la razón que reproducía la dinámica de dominio propia del sistema productivo capitalista –tesis que también sostuvieron los representantes de la Escuela de Francfort-, decidió exponer sus planteamientos por medio del mundo de la irracionalidad: la capacidad creadora de Orfeo y, en este caso concreto, empleando la fuerza expresiva del mito sagrado de la tradición judeo-cristiana.

En su versión del Evangelio de Mateo, la figura de Cristo es interpretada desde la perspectiva realista de un humanismo existencialista marxista, que exalta el misterio del hombre y hace visible la realidad que determina su vida: la sacralidad laica y pagana de “lo que es”, y el inevitable desenlace final de la muerte. Como arquetipo de un singular ideal antropocéntrico, el Dios judeo-cristiano¹⁹² encarnado en Cristo¹⁹³, el “Hijo de Dios” o el “Hijo del Dios vivo” –como reconoce Pedro-,¹⁹⁴ se manifiesta ante el hombre para hablarle sobre sí mismo y descubrirle la presencia de una realidad sagrada, oculta y desconocida, que habita en su interior: el *homo absconditus*, lo Otro, lo trascendental –exégesis laicista y pagana del

¹⁹² Naturaleza revelada que se define como “el ser del ser” –*to ontos ón*.

¹⁹³ χριστος, término griego correspondiente al hebreo Mesías: el Elegido o Ungido.

¹⁹⁴ Mateo (16, 16).

Deus absconditus de Isaías¹⁹⁵ y de Pascal¹⁹⁶. Pero a la vez, como “Hijo del hombre”, hecho a su imagen y semejanza, Cristo, tal como lo presenta Mateo,¹⁹⁷ está directamente vinculado al *principio de individuación*. Se muestra, por tanto, como la figura primordial de una concepción antropocentrista, “vosotros sois la luz del mundo”,¹⁹⁸ que apunta el posible sentido y culminación de la naturaleza humana, poniendo, a la vez, de manifiesto la identidad de su ser: unidad escindida en dos frentes contrapuestos (consciente e inconsciente, razón y sensibilidad). De ahí que, como valor estético, el Cristo de Pasolini sea una imagen poética, vinculada a la tradición helénica y próxima a la concepción apolíneo/dionisiaca de Nietzsche,¹⁹⁹ que expresa la liberación y autonomía de una voluntad de ser que siempre está por realizarse; dado el caso, dentro de las fronteras del universo trágico. Es decir, reconoce la esencia del hombre entre los límites ciertos de la soledad, del tiempo y del destino (la muerte); en el conflicto planteado entre las paradójicas dimensiones que cercan su existencia individual y colectiva (sufrimiento/gozo, dolor/placer, angustia/felicidad). En definitiva, es una realidad que reclama deseosamente para sí el compromiso y la responsabilidad frente a la vida, la cual llega a trascender

¹⁹⁵ Isaías (45,15).

¹⁹⁶ Pascal, B.: *Pensées sur la religion* (cap. XII, sec. 5), en *Oeuvres complètes*; Seuil, Paris, 1980.

¹⁹⁷ En su buena nueva, primer sentido de la palabra griega evangelio (επαγγελιον), nombra a Cristo como “Hijo de David” (9, 27) –título mesiánico que implica una concepción humana del Mesías- e “Hijo del hombre” –denominación de origen arameo que subraya su condición humana al mismo tiempo que el verdadero carácter de su mesianismo-, así como alude a una concepción antropocentrista del mundo (Mateo, 5, 13; 5, 14 y ss.; 6, 25 y 26; 10, 30; 12, 12).

¹⁹⁸ Mateo (5, 14 y ss.).

por medio del lenguaje primordial de la acción: acto creador o momento de intensificación de “lo que es”.

Por lo que respecta al planteamiento crítico con la Modernidad, el Cristo de Pasolini es un héroe trágico cuya luz afirma la libertad, grandeza y dignidad del hombre –su concepción sagrada- por encima de cualquier oscura forma eficaz de “desarrollo” que tienda a dominarlo, alienarlo o cosificarlo. Será traicionado, al igual que Héctor, y porta en sí, como Orestes, una culpa heredada, el pecado de una estirpe; por tanto, es un culpable sin culpa propia y, como Edipo, tendrá que redimirla por medio de un doloroso sacrificio: morir crucificado en las alturas de un tenebroso monte. Pero, a su vez, el Cristo de Pasolini es una especie de moderno Prometeo, expresión simbólica de un orden apolíneo en clave marxista –portador de la luz de la razón, del “progreso” y de la lucha de clases- que se funde y colisiona con la inquietante y abisal figura de Dionisos, la poderosa presencia divina que representa el eterno enfrentamiento entre las pulsiones fundamentales del hombre: el trágico conflicto existencial entre *Eros* y *Thanatos*, según el psicoanálisis freudiano.

Ya en sus investigaciones sobre la influencia del progreso en la historia de la humanidad, Freud advirtió que la equivocación del hombre moderno había sido doble: de un lado, considerar la inteligencia como una potencia autónoma, mientras que del otro, prescindir casi por completo de

¹⁹⁹ Siciliano, E.: *Vida de Pasolini* (trad. Juan Moreno); Plaza & Janés, Barcelona, 1981, pág. 308. Aunque, según Siciliano, jamás hubo un explícito y consciente acercamiento de Pasolini a Nietzsche.

su auténtica dependencia sentimental. A lo largo de la serie de artículos que conforman *El malestar en la cultura* (1920)²⁰⁰ Freud señaló que el hombre, tanto individual como social, se distingue esencialmente por una tendencia instintiva elemental que el fenómeno civilizador pretende controlar y transformar. Sin embargo, esta función represora de la evolución puede quedar anulada temporal o permanentemente durante el sueño o la actividad artística –la realización imaginaria de los deseos experimentados y rechazados– para así satisfacer las pulsiones fundamentales, *Eros* y *Thanatos*, que se encuentran presentes en el inconsciente desde tiempos primitivos. De manera que tanto los sueños individuales como los mitos colectivos empleados por el arte y la literatura no son más que vestigios deformados de deseos comunes originarios que se repiten secularmente. En el artículo “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”,²⁰¹ publicado en 1915, Freud hizo referencia explícita al oscuro sentimiento del pecado original, la manifestación de una primitiva culpa de sangre, que ciertas religiones habían hecho recaer sobre el hombre, su vinculación con la actitud instintiva o racionalista ante la muerte y la poderosa influencia que esta última ejerce sobre la vida. En relación con el mito de Cristo señaló:

“Si el Hijo de Dios tuvo que sacrificar su vida para redimir a la Humanidad del pecado original, este pecado tuvo que ser, según la ley del Tali3n, una muerte, un asesinato. S3lo esto podía exigir como penitencia el sacrificio de una vida. Y si el pecado original fue una culpa contra Dios Padre, el crimen m3s antiguo de la Humanidad tuvo que ser un parricidio, la

²⁰⁰ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (trad. Ram3n Rey Ardid y Luis L3pez Ballesteros y de Torres); Alianza, Madrid, 1995.

²⁰¹ *Ibid.*, p3gs. 96-123.

muerte del padre primordial de la primitiva horda humana, cuya imagen mnémica fue transfigurada en divinidad”²⁰² .

Asimismo, en la que fuera su crítica a la actitud belicista y al gregarismo en las modernas sociedades civilizadas, el psicoanalista vienés afirmó que en éstas la vida se vacía y pierde sentido cuando la apuesta máxima, vivirla en toda su extensión, no es arriesgada (épica); cuando se excluyen empresas peligrosas, aunque inevitables, y se reprime la realidad última de la muerte. Sin embargo, destacó que el fenómeno civilizador posee mecanismos suficientes para reproducir e imitar reiteradamente el sentido último de la vida sin necesidad de verla cumplida en sus extremos, anticipándolo para satisfacer durante un determinado espacio de tiempo los deseos rechazados y lograr así el equilibrio instintivo fundamental. De manera que, como ya había apuntado Aristóteles, por medio de la experiencia estética (ficción literaria) el hombre concreto puede afrontar su situación y reconciliarse emocionalmente con su propia realidad contemplando las acciones de héroes que aceptan su destino en la vida y demuestran que saben morir:

“es demasiado triste que en la vida pueda pasar como en el ajedrez, en el cual una mala jugada puede forzarnos a dar por perdida la partida, con la diferencia de que en la vida no podemos empezar luego una segunda partida de desquite. En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista”²⁰³ .

²⁰² Ibid., pág. 115.

De igual modo, el pensamiento crítico de Marcuse se caracterizará por una intensa preocupación antropológica. Frente al enfoque negativo de sus precedentes francfortianos (Horkheimer y Adorno), dejó vislumbrar una interpretación más favorable sobre la evolución de la idea moderna de razón: la afirmación de que por medio de ella se podía gobernar el mundo y que el hombre podía cambiar las obsoletas formas de vida de acuerdo con sus conocimientos y capacidades. Para Marcuse, la lógica funcionalista de la sociedad capitalista de consumo sería tan sólo una perversión del ideal ilustrado, y no el desarrollo último de algo que originariamente era ya una lógica de dominio. Influida por las tesis freudianas, su análisis de la sociedad industrial avanzada centrará también la atención sobre la represión de los deseos individuales como medida activa para lograr la integración colectiva en la “cultura afirmativa”: una nueva forma de la cultura burguesa donde el individuo, dominado por el consumo masivo, exclusivo y reiterado de mercancía de ocio seriada, experimenta su aislamiento y empobrecimiento social como expresión de felicidad. En *Eros y civilización* (1955)²⁰⁴ y en *El hombre unidimensional* (1964),²⁰⁵ Marcuse advierte que el progreso tecno-mecánico ha reducido al hombre, desplazándolo de su lugar de privilegio para convertirlo en un recurso útil del sistema de producción. Una transformación que incluso había logrado extenderse a su estructura instintiva, alterando considerablemente lo que Freud denominó “principio del placer”: el afán por lograr la plena satisfacción de las necesidades instintivas fundamentales. Para combatir el empobrecimiento antropológico

²⁰³ Ibid., págs. 113 y 114.

²⁰⁴ Marcuse, H.: *Eros y civilización* (trad. Juan García Ponce); Ariel, Barcelona, 1995.

²⁰⁵ Marcuse, H.: *El hombre unidimensional* (trad. Antonio Elorza); Ariel, Barcelona, 1994.

de la “cultura afirmativa” y despertar la disposición individual, Marcuse propone crear la necesidad de desear algo diferente por medio de la razón estética. Un ámbito de acción reflexiva que reconoce la realidad y reinterpreta su sentido. Por tanto, frente a la parálisis y al sentimiento de decadencia de la cultura se dibuja la alternativa de una revolución, la cual declara que ni el hombre ni el mundo están terminados, sino que ambos viven hacia un futuro indeterminado llamado progreso. Como utopía antropológica, la razón estética replanteará aquello que el hombre de la sociedad industrial avanzada puede o debe llegar a ser, enfrentando así el nuevo significado a la insuficiencia de lo establecido: la reificación por efecto de la dinámica de dominio de la concepción funcionalista de razón.

En el caso que nos ocupa, Pasolini se propuso examinar su conciencia histórico-espiritual, individual y colectiva, para enfrentarse al vacío y a la uniformidad antropológica de la sociedad industrial avanzada, así como a la mutación de la cultura popular. En su búsqueda, identificó al hombre universal con la imagen poética del mito de Cristo: una expresión simbólica cuya fuerza expresiva exalta su misterio y hace visible las realidades que determinan su vida. En este sentido, la humanidad es algo que Cristo es en potencia. Representa la realidad del hombre y, en cierto modo, lo es por ser “Hijo del hombre”, igual que él experimenta el mortal deseo de vivir la vida, mostrando “lo que es” entre los límites de las pulsiones fundamentales.

Siguiendo las tesis de Freud, y en la línea crítica francfortiana – aunque no puede afirmarse que con esta última mantenga una vinculación directa-, la *lógica de Orfeo* de Pasolini refleja el instinto de vida por medio de la *disperata vitalità*, metáfora afirmadora de inspiración dionisiaca, así como el instinto de la muerte a través de la heroicidad épica. Para Pasolini, la muerte, como ya había tratado de demostrar en obras cinematográficas anteriores, era la única y verdadera libertad que la sociedad moderna concedía a los hombres privados de dignidad o que ignoran o rechazan las leyes de la razón dominante. A modo de ejemplo, el subproletariado representado por Accattone, Ettore o Stracci. Respecto a la muerte, el Cristo de Mateo sentencia, “¿quién de vosotros puede, por más que se preocupe, añadir un solo codo a la medida de su vida?”;²⁰⁶ mientras que para el poeta-cineasta, *Eros* representa el insaciable deseo de vivir frenado y estimulado por la presencia de *Thanatos*. En su entrevista con Halliday declaró:

“La muerte determina la vida, así lo siento, y así también lo he escrito en un ensayo reciente –en referencia a “Osservazioni sul piano-sequenza (1967)-,²⁰⁷ donde la comparo con el montaje. La vida adquiere sentido cuando es finita; de lo contrario no existe, su sentido es dudoso y por tanto ambiguo. De cualquier modo, para ser sincero, debo añadir que para mí la muerte es importante sólo si no es justificada y racionalizada. Para mí la muerte es el máximo de lo épico y del mito. Cuando le hablo de mi tendencia a lo sagrado, a lo mítico, a lo épico, debería decir que ésta sólo puede ser completamente satisfecha por el acto de la muerte, que me parece el más mítico y épico que existe”²⁰⁸.

²⁰⁶ Mateo (6, 27).

²⁰⁷ Pasolini, P.P.: “Osservazioni sul piano-sequenza”, en *Empirismo eretico*; págs. 237-241.

²⁰⁸ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 61.

Por otro lado, Pasolini empleará la figura de Cristo para aproximarse públicamente al dictado de la sentencia délfica. De ahí que la experiencia del espejo de *El Evangelio según Mateo* constituya una especie de catarsis personal; un ejercicio poético de autoliberación y de autocomprensión, donde el poeta-cineasta mostró las claves de su personalidad al confrontar la humanidad y el destino trágico del mito con su propio conflicto existencial: identificó la Pasión con su ideología; la inocencia, soledad y diferencia del héroe trágico con la ingenuidad, la marginación y el enfrentamiento que él mismo experimentaba. En un encuentro con estudiantes del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma (nueve de marzo de 1964), explicó cuáles eran los fundamentos espirituales e ideológicos personales presentes en su obra:

“Mi visión del mundo es siempre, en el fondo, de tipo épico-religiosa; por eso también, y sobre todo, de personajes miserables, personajes que se encuentran fuera de una conciencia histórica y, dentro de la especie en sí, de una conciencia burguesa, estos elementos épico-religiosos juegan un papel muy importante. La miseria es siempre, por su característica íntima, épica, y los elementos que juegan en la psicología de un miserable, de un pobre, de un subproletario son siempre, en cierto modo, puros, porque están exentos de conciencia, y, a la postre, esenciales. Este modo mío de ver el mundo de los pobres, de los subproletarios, proviene, creo, no solamente de la música, sino también del estilo mismo de mis películas”²⁰⁹.

En dicho debate, publicado con posterioridad en *Bianco e nero*,²¹⁰ Pasolini también declaró que *El Evangelio según Mateo* constituía en sí un

²⁰⁹ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 293 y 294.

²¹⁰ Pasolini, P.P.: “Una visione del mondo epico-religiosa”, *Bianco e nero*, Roma, 6 giugno 1964.

momento singular de su trayectoria personal y creativa. Mientras en obras anteriores, como *Accattone* o *La ricotta*, interpretó el fenómeno de la religión cristiano-católica desde un punto de vista absolutamente particular, ahora, además, había querido mostrar la influencia social del mito de Cristo desde la perspectiva colectiva “nacional-popular” del marxismo gramsciano. De este modo, Pasolini proponía mirar al mundo (la realidad) desde su recreación (cinematográfica). Según afirmó, había creado una obra con fondo fabuloso, de un lado, e ideológico, del otro, que no buscaba la fidelidad histórica, la reconstrucción del mundo hebreo arcaico, sino actualizar el mensaje del Evangelio exaltando, a la vez, aunque a otro nivel, una serie de elementos que ya se encontraban presentes en su poesía, novela y cinematografía: la denuncia de la realidad social, la liberación de la inspiración religiosa marxista o la evocación y meditación sobre la muerte. Desde esta perspectiva puede afirmarse que la obra, tal como el propio autor la describió en el citado encuentro, era una violenta llamada de atención a la burguesía, lanzada hacia un futuro que representaba la destrucción del hombre, de los elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos²¹¹.

Según Pasolini, el Evangelio es un relato histórico que pertenece a la herencia espiritual y literaria de la cultura popular occidental. Sin embargo, en una sociedad como la italiana parecía ser propiedad exclusiva de una institución como la Iglesia católica²¹². Aunque personalmente sentía predilección por la narración atribuida a Juan, debido a su fondo metafísico,

²¹¹ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 298.

no obstante –como explicó a Halliday- eligió finalmente el texto de Mateo tanto por su altura poética como por ser el más mundano de todos los evangelistas, el más próximo a los problemas reales de una época histórica y por considerar lo terrenal por encima de la predicación puramente teológica²¹³ . Además, su Cristo refleja perfectamente la contradicción del hombre (de un lado, anuncia el mandamiento ético de no matar,²¹⁴ mientras que, por otro, se manifiesta como su expresión antitética más bárbara al erigirse en “portador de espada”²¹⁵), es más revolucionario (invita al joven rico a abandonar sus posesiones y seguirle,²¹⁶ proclama la igualdad entre jefes y vasallos,²¹⁷ y se rebela contra el orden establecido²¹⁸); no actúa ni habla con dulzura –características propias, según Pasolini, de la burguesía- sino con una decisión y una tensión que dejan al descubierto su divinidad humana. A modo de ejemplo señaló las siguientes citas:

“Venid conmigo y os haré pescadores de hombres”²¹⁹ .

“No penséis que he venido a traer la paz a la tierra. No he venido a traer paz, sino espada”²²⁰ .

Además, el discurso de Mateo, como continuó precisando,²²¹ poseía en sí mismo una belleza moral que coincidía plenamente con la suya. A

²¹² Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 79.

²¹³ *Ibid.*, pág. 89.

²¹⁴ Mateo (5, 21).

²¹⁵ *Ibid.*, (10, 34).

²¹⁶ *Ibid.*, (19, 16 y ss.).

²¹⁷ *Ibid.*, (20, 24 y ss.).

²¹⁸ *Ibid.*, (23, 1-36).

²¹⁹ *Ibid.*, (4, 18).

²²⁰ *Ibid.*, (10, 34).

partir de la crisis literaria que en esos momentos experimentaba la cultura italiana –decadencia , según Pasolini, debida principalmente a la pérdida de ciertos códigos o criterios estéticos- la belleza ya no podría reconocerse como hecho estético, sino como hecho moral. Por este motivo, y ante la imposibilidad de rodar en escenarios naturales de Palestina e Israel debido a la modernización de sus paisajes, decidió recrear el relato de Mateo por analogía, filmando en emplazamientos de la Italia meridional (Lazio, Basilicata, Puglia, Calabria y Sicilia)²²² que aún guardaban cierta semejanza con el mundo antiguo, y mostrar, a su vez, imágenes del entorno campesino pre-industrial, casi prehistórico, de donde procedía el subproletariado que habitaba los suburbios romanos. Sin renunciar a su ideología marxista, como reconoció la Oficina Católica Internacional de Cine, al premiar la obra en la XXV Mostra de Venecia (cuatro de septiembre de 1964), a pesar de la oposición de otros sectores confesionales, Pasolini tradujo el mensaje social del Evangelio de Mateo; en particular, el amor a los pobres y a los oprimidos, sin excluir la dimensión sagrada de Cristo.

²²¹ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; págs. 79 y 80.

²²² Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 107. En el Lazio: Castillo de Chia, cerca de Orte (bautismo de Cristo), Monte Cavo (Sermón de la Montaña), Tivoli (huerto de los olivos). En Basilicata: alrededores de Potenza (Nazaret), Sassi de Matera y Rione S. Agnese (Jerusalén), Barile y Matera (Belén), alrededores de Barile (matanza de los Inocentes). En Puglia: campos entre Barletta y Taranto (lugares de la predicación), Castel del Monte, en Bari (pretorio), Castillo de Gioia del Colle, en Bari (corte de Herodes y expulsión del templo), Massate, en Bari (Cafarnaúm). En Calabria: Le Castella, en Catanzaro (multiplicación de los panes y los peces), alrededores de Crotona (lugares de la predicación, lago Tiberíades). Sicilia: valle del Etna (tentaciones en el desierto).

Según relata Maria Antonietta Macciocchi,²²³ tras la proyección de *El Evangelio según Mateo* en el Palacio de la Mutualité de París (diecisiete de diciembre de 1964), y después de asistir a un debate crítico entre miembros de la institución eclesiástica y jóvenes católicos, se reunió con intelectuales franceses de izquierda que también habían censurado su obra. En dicho encuentro declaró que al realizarla había caminado sobre el filo de una navaja, ya que, por una parte, tuvo que evitar el desarrollo exclusivo de su interpretación histórica y humana y, por otra, la visión demasiado sacrosanta y piadosa del creyente.

“Al igual que he sido fiel a mí –continuó afirmando ante dicho público- he realizado una obra ‘nacional-popular’, en el sentido gramsciano. Porque el creyente que ve a Cristo como Hijo de Dios es el personaje popular italiano, es el histórico hombre simple italiano, y viendo el mundo a través de sus ojos me he aproximado a la concepción artística de Gramsci, ‘nacional-popular’. Para un francés es un film religioso, pero para un proletario italiano no hay equívocos. Cristo es un subproletario que va con los subproletarios. La relación histórica entre Cristo y el proletario existe, él no habría hecho nada si no lo hubiesen seguido los proletarios. Los fariseos no le hubieran asesinado. Y los proletarios estarían inmersos en la sordera si no fuera por la intervención revolucionaria de las predicaciones de Cristo”²²⁴ .

Asimismo, declaró que de haber sido francés hubiera rodado *El Evangelio según Mateo* en Argelia, con lo cual habría traumatizado a determinados franceses, igual que seguramente sucedió con ciertos italianos que reconocieron los entornos del Lazio, Puglia o Calabria. Luego, continuó exponiendo:

²²³ Ibid., págs. 109-111.

²²⁴ Ibid., pág. 110.

“Sin embargo, el problema religioso se vuelve ideológico. ¿Puede ser creyente un marxista? El católico debe ser capaz (desde la tímida *rerum novarum* del poderoso pronunciamiento innovador de Juan XXIII) de tomar acta de los problemas de la sociedad en la cual vive; y, de igual modo, el marxista debe ponerse de frente ante el momento religiosos de la humanidad. Será siempre un momento irracional, religioso; la mejora del ambiente social encuadrará directamente el problema religioso, cuando el hombre se encuentre ante sí, finalizada la opresión de clases, sólo con su naturaleza humana, la muerte. O la ciencia acabará por explicar todo esto, hasta el fondo, o será siempre un elemento religioso, como relación que se establece entre el hombre y la naturaleza”²²⁵.

Posteriormente, en una entrevista que Pasolini y Sartre mantuvieron en un café del Pont-Royal, el filósofo francés declararía al poeta:

“Es evidente que es un subproletariado italiano –en alusión a Pasolini-, y que el problema es distinto para nosotros. Pero la posición de la izquierda racionalista es comprensible en el sentido de que la historia de Cristo es un punto de choque, de combate, porque se teme que los temas religiosos permitan, con el pretexto de afrontarlos, hacer de ellos un elemento de conservación. Estamos acostumbrados a desconfiar de ellos, y se comprende también el porqué: aquellos que se sitúan en este campo como revolucionarios se transforman después en reaccionarios –Sartre mencionó el ejemplo de Faulkner. (...) Sin embargo, opino que la actitud francesa ante el Evangelio, como ante la Iglesia, es ambigua. No ha integrado a Cristo culturalmente. La izquierda lo ha puesto aparte. Tenemos miedo de que el martirio del subproletariado pueda ser interpretado de un modo o de otro en el martirio de Cristo. Falta por afrontar el problema de Cristo. ¿Por qué este cierre ideológico orgulloso, aristocrático, como Vd. dice, en el interior del propio horizonte cultural? Porque el racionalismo francés carece de una crítica del racionalismo, así como no existe una crítica del marxismo; esto explica, de igual modo, el cierre ideológico de ciertos partidos comunistas. Pero yo estoy de acuerdo con Vd., Pasolini, que ha llegado el momento de

²²⁵ Ibid., pág. 111.

poner el problema de Cristo como una fase definitiva de la historia del proletariado y de su martirio, en el sentido de suscitar una ‘infección’ tras nosotros mismos que se refleje en la relación con el Tercer Mundo. Hay en el marxismo- prosiguió Sartre- elementos cristianos que necesita reasumir, e incluso un movimiento que no sea cristiano necesita profundizar en la doctrina cristiana como mito. El problema de los revolucionarios, en la relación con sus tradiciones, no puede ser olvidada. Bajo Stalin fue recuperado Iván el Terrible, pero hoy Cristo no ha sido recuperado por los marxistas. No se puede explicar Stalin sin el subproletariado ruso, los servidores de la gleba, cargados con el irracionalismo profundo de la masa campesina y sus mitos religiosos. Lo que tiene de místico el culto a la personalidad nace en este encuentro del hombre y Dios, términos entre los cuales no se daba una solución de continuidad. El problema está abierto. Uno de los vacíos del marxismo es la interpretación del cristianismo y esto está unido al proceso que se demostró en el análisis de Marx. De igual modo, Marx no afrontó la cuestión, y la dejó a sus sucesores para que la explorasen y que llegaran hasta el fondo”²²⁶ .

²²⁶ Ibid., págs. 111 y 112.

7. Conclusiones.

Antecedentes. Desde una original propuesta ideológica presidida por el compromiso moral del arte con la realidad y distanciada de las posiciones más ortodoxas del marxismo, Pasolini expresó en su “cine de poesía” una singular crítica a la idea de progreso de la Modernidad burguesa. En su opinión, este fenómeno social, político, económico y cultural del mundo industrializado se caracterizaba, fundamentalmente, por la falta de un sentido antropológico de la realidad, por la reificación del hombre, por el desarraigo y la uniformidad cultural.

Testigo de la mutación de una sociedad rural en industrial, así como de la homogeneización y condicionamiento ejercidos por los modernos medios tecnológicos de comunicación de masas, decidió poner de manifiesto, en su experiencia estética –el cine como “lengua escrita del lenguaje vivo de la realidad”-, el sentimiento de nostalgia por la vida sagrada del mundo campesino, su rechazo hacia la destrucción de la cultura popular y su repudio por la emergencia de una superflua y vulgar producción acultural en serie –la denominada “cultura afirmativa” que describe Marcuse-.

Consciente, además, del particular desarraigo cultural, de la marginación social y de la cosificación que experimentaban el

subproletariado y las jóvenes generaciones urbanas, resolvió abordar en su “cine de poesía” el examen de la gran tradición cultural europea –tomando como referente sus fuentes literarias y espirituales- para tratar de lograr, al menos en principio, un doble objetivo:

1. De una parte, despertar las adormecidas conciencias de estos grupos sociales que estaban desconectados del progreso.
2. De otra, llamar la atención de una neo-burguesía que se había lanzado hacia un desarrollo que representaba la destrucción del hombre y de los elementos del humanismo clásico.

Es decir, pretendía que la experiencia estética del “cine de poesía” fuera capaz de provocar en los espectadores una especie de catarsis didáctica, al igual que la tragedia y la comedia griega.

Con este ejercicio de memoria histórica, influido por el proyecto utópico-didáctico “expansivo” de Gramsci, Pasolini se propuso redescubrir la esencia del hombre –la estructura antropológica universal- mediante la recreación del tiempo primitivo, bárbaro y heroico del sueño sagrado: la experiencia colectiva del mito trágico.

Aspectos argumentales. Como consecuencia, *El Evangelio según Mateo* se presenta ante nuestra mirada transformado en un espejo que pretende devolvernos la imagen universal del hombre a partir del reflejo de los conflictos que tienen lugar entre las paradójicas dimensiones que cercan

su existencia (individual y genérica): los límites ciertos de la soledad, del tiempo y del destino; los sentimientos, las contradicciones y las escisiones que lo desgarran con respecto a sí mismo y a la naturaleza (sufrimiento/gozo, dolor/placer, angustia/felicidad).

En esta obra, la estructura antropológica universal es encarnada por la mítica figura trágica de Cristo. Siguiendo fielmente la narración de Mateo, Pasolini recrea esta figura como una presencia simbólica, cuya singular acción –desmesurada y sublime, que afecta a su vida y marca su destino trascendental-, pone de manifiesto, como sucede en la escena del Huerto de Getsemaní (filmada en Tivoli), los rasgos fundamentales del universo trágico.

Como hombre –al hilo de las observaciones de Freud-, el Cristo de Pasolini es una voluntad libre, determinada por su disponibilidad anímica más que por la potencia autónoma de la razón. Un individuo inocente e ingenuo –al igual que su posterior recreación de Edipo- que experimenta una crisis de conciencia y que reproduce el compromiso y la responsabilidad del hombre frente a su existencia.

Esta presencia simbólica sufre, al igual que el hombre, la colisión entre su Yo –el deseo de vivir- y la realidad del destino trascendental que ha de cumplir –la obligación de morir. En su interior mora, por tanto, el conflicto trágico: la aceptación del instinto de vida (*Eros*) y el

reconocimiento de los límites ciertos de la existencia en el momento crucial que define y hace trascender su ser (*Thanatos*).

En principio, el Cristo que recrea Pasolini es una subjetividad ajena a la culpa trágica que le imputan y, en su soledad, siente miedo, como cualquier hombre, debido a la proximidad de la muerte: el sufrimiento extremo que experimenta forma parte de su acción –experiencias que son propias del héroe trágico-. Es, por tanto, una presencia sublime que excede los límites de sus posibilidades naturales.

La intención de esta singular máscara humana, redimir la culpa trágica heredada, no se encuentra sostenida ni anulada por la injerencia omnipotente del Dios judeo-cristiano, sino que, contrariamente, es afrontada libremente por su voluntad con serenidad –como sostenía Kierkegaard en “La repercusión de la tragedia antigua en la moderna” (ver Apéndice)-. De ahí que, como héroe trágico, el Cristo de Pasolini se reafirme en la *anagnórisis*: reconoce y acepta un sacrificio, conocido de antemano, que se vincula con la concepción cíclica del tiempo como progreso y con la esperanza en la utopía antropológica, “nacional-popular”, de Gramsci.

Como arquetipo de un ideal antropocéntrico, próximo al vitalismo marxista gramsciano, el Cristo de Pasolini, lejos de afirmar su divinidad como “Hijo de Dios” –según la interpretación de las instituciones eclesiásticas- es una presencia “hierofánica” que recrea la realidad sagrada, oculta y desconocida que habita en el interior del hombre: el *homo absconditus*, lo Otro, lo trascendental –exégesis laicista y pagana del *Deus*

absconditus de Isaías y de Pascal-. Por consiguiente, no es un ser divino, sino sagrado. Su humanidad es elevada, rigurosa e ideal: reproduce el misterio del hombre.

Como “Hijo del hombre” y símbolo de un realismo humanista existencialista, está vinculado al *principio de individuación*. Es una figura excepcional, cuya existencia precede a la esencia, y no un ser suprahumano.

Como valor estético, es una imagen poética que expresa la liberación y la autonomía de una voluntad de ser que –al modo del existencialismo sartreano- abarca la humanidad entera y siempre está por realizarse dentro de los límites de la conciencia trágica pasoliniana: la *disperata vitalità*, metáfora de inspiración dionisiaca que afirma los instintos de vida y muerte a través de la heroicidad épica.

Como expresión de la crítica contra la Modernidad, el Cristo de Pasolini es un héroe trágico, a la manera del dionisismo nietzscheano, cuya excelencia reside en la capacidad de no perder la conciencia de su destino, en llevar hasta el extremo sus posibilidades y en aceptar conscientemente su sacrificio. Es, por tanto, una voluntad libre y dinámica que se conduce según su debate anímico interno, y que entra en conflicto intelectual con otras potencias activas que pretenden eliminarlo. La luz que emana de esta figura simbólica afirma la libertad, la grandeza y la dignidad del hombre. Es decir, una concepción sagrada que sitúa a la condición humana por encima de

cualquier oscura forma eficaz de “desarrollo” que tienda a dominarla, alienarla o cosificarla.

En la mirada cinematográfica de Pasolini confluyen, por tanto, lo filosófico y lo poético para dar expresión estética a una singular forma de conocimiento: la conciencia trágica. Atraído por la vinculación del universo cultural occidental a la idea de destino, recreó una parte de su ser histórico – mundos que forman la conciencia cultural- para mostrar la pervivencia de ciertos rasgos distintivos fundamentales en el “inconsciente colectivo” universal –sea cual fuera el universo cultural distintivo-.

Desde esta perspectiva, *El Evangelio según Mateo* es la primera obra donde afirmó su nostalgia de lo sagrado, de lo mítico y de lo épico. Pero, ante todo, es la creación poética de un ateo, no una obra de inspiración religiosa, que empleó el mito sagrado de la tradición judeo-cristiana para manifestar una honda inquietud antropológica. Por otra parte, es también un ejercicio poético de autocomprensión donde Pasolini analiza su Yo: confronta la humanidad y el destino trágico de Cristo con su propio conflicto existencial.

Lenguaje y narrativa audiovisual. Para ilustrar y organizar su experiencia estética, empleó la “escritura magmática”: estilo contaminador o de contraste que mezcla diversas fuentes plásticas y sonoras y combina distintos elementos culturales para poner de manifiesto la atemporalidad metahistórica del relato, así como la diversidad antropológica del lenguaje primordial del mito. De este modo, el valor poético de *El Evangelio según*

Mateo recae sobre las imágenes visuales y musicales, más que sobre la palabra –cuya presencia es muy relevante-; a la vez que logra crear una atmósfera épico-sagrada afirmadora de la universalidad y trascendencia de la acción (trágica) recreada.

Las imágenes del espacio visual fueron registradas con la película modelo Ferrania P.30: emulsión dura, en blanco y negro, que favorece la aparición del grano. La filmación se realizó con luz natural, colocando un filtro naranja delante de los objetivos de 50 y de 75 mm. para acentuar, tras una compleja maniobra de positivado, los rasgos de las figuras y aumentar sus contornos. En ocasiones, incluso se buscó el efecto estético del contraluz.

Al margen de las influencias pictóricas (Giotto, Masaccio, Piero, El Greco, Rouault), el espacio visual de *El Evangelio según Mateo* presenta afinidades con otras estéticas cinematográficas. En ocasiones, Pasolini recurre tan sólo a la fuerza expresiva de los movimientos corporales, de los gestos y del rostro, propia del cine mudo –como sucede durante el encuentro de los Magos con el niño y en la secuencia narrativa del baile de Salomé-.

Igualmente, en el modo de filmar ciertas escenas –principalmente, bautismo, procesos y crucifixión- se advierte la influencia del *cinéma-vérité*: estilo documentalista cuyo realismo rechaza la perspectiva naturalista. De ahí la escasez de planos medios. La cámara con objetivo de 50 mm. y a la altura de los ojos del personaje (también del director y de los espectadores),

simplifica sus movimientos y reduce la articulación narrativa (generalmente, alternancia de breves planos generales, enteros o de conjunto, y de primeros planos) para describir, como si de un reportaje se tratase, el realismo dramático de las escenas. A la manera de Vertov, la cámara de Pasolini es, en ocasiones, un ojo curioso que penetra en los ambientes e intimidades para participar de los cambios históricos protagonizados por el hombre. Los planos que se alternan son, casi siempre, frontales y simétricos; las figuras (de frente o de espaldas) se sitúan, por lo general, en el centro de los encuadres; aunque existen, son limitados los planos que presentan la figura humana de perfil: primer plano del rostro de Cristo a orillas del mar de Galilea –escena filmada en Catanzaro (Calabria)-.

Por otra parte, la expresión de la realidad “nacional-popular” gramsciana se encuentra afirmada mediante la presencia de actores no profesionales (personaje colectivo), según la norma estética del neorrealismo: selección de protagonistas, de personajes secundarios (ambos grupos, compuestos por personas de la vida cotidiana, próximas al círculo de amistades de Pasolini) y de la figuración (íntegramente formada por campesinos que habitaban las zonas de rodaje).

Sin embargo, al rechazar la perspectiva naturalista, Pasolini no emplea el plano-secuencia neorrealista. Por el contrario, la unidad visual de las secuencias se encuentra fragmentada en numerosos planos breves de diverso tamaño –fundamentalmente, primeros planos y planos generales- que presentan una gran profundidad de campo: los rostros, las figuras o los

grupos humanos aparecen casi siempre ante fondos reconocibles –expresión estética de la acción del hombre en la realidad-, e incluso deformados, debido al empleo de objetivos de distancia focal corta que subrayan el antinaturalismo. Son escasos los fondos desenfocados.

Mediante la sencillez formal de la pintura bizantina y del cine primitivo (estatismo y frontalidad), Pasolini recrea la figura humana o los grupos con primeros planos y con planos generales (enteros y de conjunto). En general, los unos, principalmente del rostro, tratan de expresar la profundidad psicológica de los personajes; mientras que los otros, describen el ambiente, informan sobre la situación de los personajes y sus desplazamientos. Los primerísimos primeros planos y los planos detalles existen pero son limitados, fundamentalmente estos últimos.

El rechazo del naturalismo se aprecia también en el empleo de la cámara. Aunque está fija, gira en todas direcciones; quedando al descubierto la artificialidad del mecanismo cinematográfico con rotaciones sobre el eje (panorámicas), con desplazamientos respecto al eje (*travellings*) y con movimientos focales (*zoom*) que reencuadran constantemente la acción. En ocasiones, ciertas panorámicas o *travellings* son ejecutados con lentitud para afirmar la naturaleza sagrada de la acción. Por ejemplo, la escena que recrea el misterioso embarazo de María. Asimismo, la cámara presenta angulaciones picadas y contrapicadas –recursos expresivos que tienen valor dramático-.

Los cambios de escenarios –saltos espacio-temporales- son solucionados, generalmente, con cortes directos, e incluso con hiatos y elipsis visuales (fundidos en negro) que dan unidad narrativa a la obra. En ciertas ocasiones, los diversos fragmentos de la acción (planos y escenas) se unen entre sí debido a la insistente repetición, casi obsesiva, del motivo musical. A modo de ejemplo, el coro nº 1, “*Erbarne dich, mein gott*”, de *La Pasión según San Mateo*, de Bach, en la acción trágica del Huerto de Getsemaní. En otras, como durante la escena en que Cristo se dirige al pueblo de Jerusalén, la música extradiegética (cánticos revolucionarios rusos) prolonga la continuidad de la escena; mientras que la palabra es el recurso expresivo que da unidad a la acción que describe los discursos “Apostólico” y “Evangélico”.

En general, Pasolini elude mostrar acciones simultáneas, aunque la linealidad narrativa es evitada en dos ocasiones con el breve montaje de acciones paralelas: secuencia narrativa del baile de Salomé. Además, es anecdótica la existencia de planos en que dos personajes mantienen un diálogo. De producirse, como sucede en el interrogatorio de Cristo a sus discípulos, los sujetos nunca se miran cara a cara durante el encuentro que mantienen. Normalmente, mientras uno dirige su mirada a la cámara-ojo de Pasolini, el otro está de espaldas y mira al fondo o al fuera de campo. Por lo general, Pasolini soluciona estos encuentros con el procedimiento retórico del plano-contra plano, característica formal de su obra cinematográfica: técnica narrativa que expresa la individuación, soledad y aislamiento de los personajes –expresiones simbólicas del hombre-. Otra de las características

formales que diferencian su estilo cinematográfico es la repetición de espacios visuales análogos, presente en mucha de sus obras. Este recurso expresivo simboliza la concepción cíclica del tiempo como progreso: los planos generales de la senda que está próxima a la casa de María y de Nazaret.

El espacio sonoro está configurado con formas musicales ya consolidadas: temas y fragmentos de Bach, Mozart, Prokofiev y Bacalov, Misa Luba, espiritual negro de Odetta, *baiao* brasileño y cantos revolucionarios rusos.

En definitiva, se puede afirmar, a raíz de lo expuesto, que *El Evangelio según Mateo*, de Pasolini, es una singular experiencia estética cinematográfica que, desde el punto de vista del protagonista (héroe que representa simbólicamente al hombre), contiene las características fundamentales de las obras trágicas:

1. Imita acciones reales, extremas y trascendentales, que implican una elección.
2. Mantiene colisiones que conllevan riesgo profundo para la vida.
3. En estos enfrentamientos con potencias adversas que afectan a la fortuna (destino) se trascienden las limitaciones naturales (condición humana).

4. Dichas situaciones tienen como resultado dolor y sufrimiento, e incluso la muerte; sentimientos profundos y experiencia límite que despiertan emociones (efecto catártico) en el espectador (colectivo e individual).

5. Esta recreación de conflictos tiene por objeto interpretar la realidad del hombre. Dado el caso, la muerte (*Thanatos*) como condición máxima del mito épico que determina el acto sagrado de la vida (*Eros*).

El Evangelio según Mateo es la expresión estética de un proyecto humanista existencialista, de una utopía antropológica que no se limita a aportar simples y aparentes soluciones a los problemas fundamentales de la contemporaneidad, sino que provoca la reflexión al confrontarlos con ejemplos análogos del pasado. Convencido del compromiso moral del arte con la realidad, Pasolini propone, en su *lógica de Orfeo*, la idea de que el hombre debe conservar la condición sagrada primordial, continuar siendo señal del mundo, y no quedar reducido a simple recurso de un sistema que debe servirle y liberarle. Como expresión de la razón estética donde la belleza no es un hecho complaciente sino moral, las imágenes poéticas de su mirada cinematográfica se insertan en el desgarramiento histórico del tiempo para que el hombre contemporáneo se busque a sí mismo y cree la posibilidad de una configuración realmente humana de la vida.

III LA OBLIGACIÓN DE CONOCER.

*La muerte no es un destino objetivo,
sino una cita.*

Jean Baudrillard: *De la seducción.*

8. Del “teatro de Palabra” al cine “de élite”.

Con la realización de *El Evangelio según Mateo*, Pasolini inició el período cinematográfico “de élite”, a la vez que agotaba por completo la expresión estética del ideal “nacional-popular” gramsciano. Pero antes de continuar con la interpretación de los mitos clásicos para redescubrir la estructura antropológica universal, la mirada del espejo de su “cine de poesía” experimentó una etapa de transición. Influido por las transformaciones culturales y por la crisis ideológica de la sociedad italiana, así como por sus propias preocupaciones existenciales, decidió cambiar eventualmente de estilo y de rumbo estético; aunque toda su obra, tanto literaria como cinematográfica, se encuentra configurada sobre los mismos principios fundamentales: el misterio del hombre, el vitalismo trágico, el compromiso moral del arte con la realidad y la expresión del Yo particular. A lo largo de esta corta etapa de transición realizó un cine de ruptura cuya temática elemental, la existencia humana, dejaba, además, al descubierto el lado cómico-satírico de su personalidad: las tragicomedias del ciclo Totò-Ninetto, trilogía compuesta por *Pajaritos y pajarracos*, *La terra vista dalla luna* y *Che cosa sono le nuvole?*. Este giro estético estuvo originado por una

crisis personal que se desencadenó a raíz de su visión realista acerca de cuanto había acontecido en Italia desde la postguerra hasta el crecimiento industrial y económico de la segunda mitad de los sesenta. En definitiva, un sentimiento de error de juicio histórico y cultural, de desesperación social e individual –como describe Enzo Siciliano²²⁷ que ya había quedado recogido en los artículos de *Passione e ideologia* y que también reflejó en su “Poema para un verso de Shakespeare”:

En el cielo donde se meció mi cuna, grito:
“¡NI UNO SIQUIERA DE LOS PROBLEMAS DE LOS AÑOS
CINCUENTA
ME SIGUE INTERESANDO! ¡TRAICIONO A LOS LÍVIDOS
MORALISTAS QUE HAN HECHO DEL SOCIALISMO UN
CATOLICISMO
IGUALMENTE ABURRIDO! ¡AH, AH, LA PROVINCIA
COMPROMETIDA!
¡AH, AH, ESA CARRERA POR SER UNO POETA MÁS
RACIONAL QUE EL OTRO,
LA DROGA, PARA LOS PROFESORES POBRES, DE LA
IDEOLOGÍA!
¡ABJURO DEL RIDÍCULO DECENIO!”²²⁸

El fervor utópico-intelectual, la pasión por rescatar el patrimonio cultural que había sobrevivido al fascismo y la esperanza en un futuro de

²²⁷ Siciliano, E.: Op.cit., pág. 288.

²²⁸ Pasolini, P.P.: “Poema para un verso de Shakespere”, de “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*; pág.123. V.O.: *Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla: / “NESSUNO DEI PROBLEMI DEGLI ANNI CINQUANTA / MI IMPORTA PIÙ! / TRADISCO I LIVIDI MORALISTI CHE HANNO FATTO DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO UGUALMENTE NOIOSO! / AH, AH, LA PROVINCIA IMPEGNATA! / AH, AH, LA GARA A ESSERE UNO PIÙ POETA RACIONALE DELL’ALTRO! / LA DROGA, PER PROFESSORI POVERI, DELL’IDEOLOGIA! / ABBIURO DAL*

justicia social habían perdido vitalidad. Es decir, el entusiasmo y el compromiso socio-cultural del mensaje de Gramsci que desde 1948 vinculó a determinado sector intelectual con la realidad cotidiana de Italia. En el proyecto literario de *La Divina Mimesis* (1975),²²⁹ Pasolini presenta, a modo de guía-viajero (Pasolini-Dante, Pasolini-Virgilio), un recorrido a través del Infierno del mundo contemporáneo, donde el espíritu crítico y combativo de antaño había desembocado en una crisis ideológica y cultural que afectaba a toda la sociedad. La irrealidad física y moral, el embrutecimiento y la ignorancia habían desplazado a la cultura humanista. La nueva “cultura de masas”, por su parte, promovía la vulgaridad y el conformismo, degradaba el lenguaje y provocaba la unificación lingüística (señal del hundimiento del patrimonio cultural), la homogeneización antropológica (mutación de la cultura campesina), la reificación y el adocenamiento de los individuos (crisis de identidad metafísica). De manera que en el horizonte del futuro despertaba y se asomaba con prepotencia la excesiva y extravagante artificialidad, enmascaradora e ilusoria, de un sombrío y brutal neoprimitivismo –anunciado en el ya citado “Poema para un verso de Shakespeare”-:

*Es para defenderse... ¿No sabéis? Justamente
con el Barroco del Neo-Capitalismo*

RIDICOLO DECENNIO!” (Pasolini, P.P.: “Poema per un verso di Shakespere”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 735).

²²⁹ Pasolini, P.P.: *La Divina Mimesis*; Einaudi, Torino, 1993. Obra incompleta, dividida en Cantos (I, II, III, IV y VII), escrita entre 1963 y 1965, y publicada en diciembre de 1975, semanas después del asesinato de Pasolini, como un documento de la crisis que el poeta-cineasta había experimentado en la mitad de los 60: un “heterogéneo momento autobiográfico”, según la descripción hecha por Walter Siti en la “Introducción” (pág. VIII).

comienza la Nueva Prehistoria.
*Y las almas, pobres inocentes,
obedecen al viejo mecanismo:
se refugian del mundo malvado
en lo alto de las columnas de los estilitas,
llevando a cabo allí penosas operaciones,
rodeando los obstáculos, presentando
sus míseras fugas como Ascesis,
sus propios miedos como contemplaciones*²³⁰ .

Para combatirlo, Pasolini se propuso recuperar la gran tradición cultural italiana y europea –como expresó en los artículos de *Vie Nuove* ya aludidos: “... una forza del Passato...” y “Risposta ad un insoddisfatto”-²³¹ . En el “cine de poesía” que realizó tras la etapa de transición de la trilogía Totò-Ninetto recreará las fuentes de su conciencia cultural, espejo donde el hombre occidental puede mirarse detenidamente y reconocer la esencia de su realidad. La problemática de *Accattone*, *Mamma Roma* y *La ricotta*, fundamentalmente, había dejado de tener interés incluso para él mismo, decepcionado por las respuestas de una sociedad que estaba cambiando. En particular, el subproletariado y los jóvenes de los suburbios –grupos marginales seducidos por la aparente liberación de la cultura del “desarrollo”-, así como la neovanguardia literaria –representada por el Gruppo’63-, cuya actividad, en su opinión, desvanecía toda referencia a la

²³⁰ Pasolini, P.P.: “Poema para un verso de Shakespere”, de “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*; pág.116. V.O.: *E per difendersi... Non sapete? Proprio / insieme al Barocco del Neo-Capitalismo / incomincia la Nuova Preistoria. / E le anime, povere innocenti, / obbediscono all’antico meccanismo: / si rifugiano dal mondo malvagio / in cima alle colonne degli stiliti, / e là compiono penose operazioni, / aggirando gli ostacoli, presentando / le proprie misere fughe come Ascesi, / le proprie paure come contemlazioni.* (Pasolini, P.P.: “Poema per un verso di Shakespere”, de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 728).

²³¹ Pasolini, P.P.: *I dialoghi*; págs. 309 y 310, 316.

realidad en favor de un efecto novedoso y puramente esteticista. Frente al desinterés mostrado hacia la cultura de “progreso”, por los citados referentes sociales y la ausencia de compromiso social en la literatura contemporánea, Pasolini decidió emplear nuevamente un lenguaje más hermético y crear una obra cinematográfica más personal; un tipo de cine –como revelaría a Dufлот-²³² que no podría ser consumido por las masas, pero que no abandonaba las fronteras del proyecto utópico-didáctico “expansivo” gramsciano: un sistema que favorece el progreso desde abajo hacia arriba para elevar el nivel cultural nacional-popular. Ante la amenaza de ver reducidas sus obras, tanto literarias como cinematográficas, a productos de consumo de la creciente industria cultural, reaccionó creando productos artísticos –ya que todo acababa por ser consumido, según declaró-²³³ que, al mismo tiempo, no fueran aptos para el consumo. Por consiguiente, la alternativa que desarrolló fue una aristocrática e impopular oposición que, a su vez, como señala Siciliano,²³⁴ empleaba la fórmula del 68 italiano en su sentido estético: “la actividad cultural debe servir al pueblo”. En la acción estética de su cine “de élite”, Pasolini interpretará la huidiza realidad desde el vitalismo trágico y propondrá el escándalo, no el deleite ni el consuelo, como objetivo fundamental de un arte comprometido, no ensimismado, que aspiraba alcanzar su ideal social de “progreso”: el desarrollo, a un mismo tiempo, de las premisas económicas burguesas y del nivel cultural del subproletariado.

²³² Dufлот, J. : Op. cit., pág. 65.

²³³ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 186.

²³⁴ Siciliano, E.: Op.cit., pág. 329.

Desde el punto de vista estilístico *Pajaritos y pajarracos* (1966) es una obra de prosa que también incorpora elementos propios del “cine de poesía”: fantasía y violencia lingüística. Aplicando los fundamentos de su teoría de semiótica cinematográfica,²³⁵ Pasolini explicó la obra como una fábula con imágenes metafóricas: signos visivos de una gramática común que representan realidades concretas, cuyos significados son transformados por la mediación técnico-estilística del autor cinematográfico para expresar contenidos vivenciales. Según aseguró, algunas metáforas presentes en *Pajaritos y pajarracos* eran autobiográficas, y sublimes en sí mismas –al estilo de Dante-, como el cuervo, cuyo marxismo coincide con la evolución del suyo (afirma su comunismo y su antidogmatismo), mientras que otras hacen referencia a la realidad italiana del momento²³⁶. De algún modo, pero con ciertas reservas, podría decirse que esta primera entrega de la trilogía Totò-Ninetto es una obra apocalíptica; aunque recrea más la muerte de un mundo que del mundo en sí. En ella, Pasolini reconoce la extinción del intelectual de décadas anteriores, comprometido con la problemática de su sociedad, y el consiguiente final estético del tiempo de Brecht y de Rossellini –límites que, en cierto modo, ya habría insinuado en *Las cenizas de Gramsci*:-

*“La hora es confusa y nosotros,
como perdidos, la vivimos...”*, me murmurabas
amargamente, desilusionado por lo que,

*durante diez años, has llevado en el pecho,
tan claro que entre mundo y mente casi había*

²³⁵ Ver el apartado 1: “La poética cinematográfica: espejo que recrea la realidad”.

²³⁶ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; págs. 122 y 123.

un idilio. Tu cansancio –un tanto vulgar-

*tiene una mueca de viejo hijo
de emigrantes meridionales
hambrientos y viles, tras un ceño*

*de recién llegado, de ingenuos doctrinarios.
Has querido que tu vida fuese una lucha.
Y ahora hela aquí sobre una vía muerta;*

he aquí caídas, sin viento, las viejas banderas²³⁷ .

Sin embargo, en *Pajaritos y pajarracos* anuncia la definitiva desaparición de un tipo de autor y de una etapa creativa que, sin caer en la simplicidad populista, habían recreado y analizado el drama social, moral y cultural de la realidad cotidiana alienada más inmediata para tratar de transformarla. En los tiempos que corrían resultaba evidente que el “hombre nuevo” de la sociedad industrializada no se identificaba ya con un personaje épico-popular como Accattone. Ni aun siquiera los grupos marginales, para quienes dicho referente era extraño y carecía de sentido: no podían proyectarse sobre él porque el fenómeno de la homogeneización antropológica, característica del “desarrollo”, había logrado eliminar todo interés por los modelos culturales propios (campesino, subproletario,

²³⁷ Pasolini, P.P.: “Una polémica en verso”, en *Las cenizas de Gramsci*; pág. 124. V.O.: “L’ora è confusa, e noi come perduti / la viviamo...”, *mi mormoravi, amaro, / disilluso di ciò che hai avuto / per dieci anni dentro, così chiaro / che tra mondo e mente quasi era un idillio: / e ha la tua stanchezza –un po’ volgare- / una smorfia di vecchio figlio / di immigrati meridionali / affamati e vili dietro il cipiglio / di poveri arrivati, d’ingenui dottrinari. / Hai voluto che la tua vita fosse / una lotta. Ed eccola ora sui binari / morti, ecco cascare le rosse / bandiere, senza vento.* (Pasolini, P.P.: “Una polemica in versi”, de *Le ceneri di Gramsci*, en *Bestemmia* –vol. I-; pág. 265).

obrero)²³⁸. Por consiguiente, Accattone y sus homólogos del universo post-neorrealista pasoliniano (Mamma Roma, Ettore, Stracci) eran símbolos en desuso de la exclusión social de un pasado reciente que presuntamente había sido superado. En cierto modo, tales límites ya habían aparecido perfilados en *El Evangelio según Mateo*, e incluso en su producción poética y periodística precedente –*Las cenizas de Gramsci*, *Poesía en forma de rosa*, los artículos de *Officina*²³⁹ y de *Vie Nuove*²⁴⁰. Pero en *Pajaritos y pajarracos*, Pasolini desarrolla, sin reserva alguna, su singular reflexión sobre la transformación cultural, la alienación antropológica, los cambios del sentido revolucionario y de la utopía social que estaba experimentando Italia –y, por extensión, Europa Occidental-. Consciente, por tanto, de que la problemática socio-cultural, el compromiso ideológico y la verosimilitud neorrealista carecían de validez, el mundo trágico de Accattone se transformará en el escenario casi surrealista que Totò y Ninetto atraviesan a lo largo de su aventura: imágenes poético-ideológicas de una concepción del mundo contemporáneo como “Nueva Prehistoria”²⁴¹.

Pajaritos y pajarracos comienza con una cita de Mao: “¿Adónde va la humanidad?”. La pareja Totò (institución cómica italiana) y Ninetto (actor fetiche de Pasolini), padre e hijo, representan a dos generaciones opuestas culturalmente que, sin embargo, viajan juntas, al igual que don

²³⁸ Pasolini, P.P.: “Culturización y culturización”, en *Escritos corsarios* (trad. Mina Pedrós); Planeta, Barcelona, 1983, pág. 40.

²³⁹ Compilados en *Passione e ideologia* (1960).

²⁴⁰ Compilados en *I dialoghi* (1992).

²⁴¹ Pasolini, P.P.: “Poema para un verso de Shakespere”, de “Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*; pág.116. (Pasolini, P.P.: “Poema per un verso di Shakespere”, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 728).

Quijote y Sancho –como apunta Siciliano-²⁴² por el ambiguo camino de la vida en busca de respuestas para cuestiones materiales y morales comunes: la simplificación binaria del mundo, la lucha de clases, la cosificación del hombre, el enfrentamiento razón/instinto o el significado de la muerte. A lo largo del trayecto se les une un cuervo parlante²⁴³ que quiere enseñarles a mirar más allá de las apariencias, a conocer el mundo con la razón y la emoción. Ambos escuchan con paciencia y sin estupor al tenaz conversador que trata de implicarles con argumentaciones de su concisa dialéctica. Finalmente, los dos personajes devoran al córvido: acción sublime que simboliza la asimilación de sus enseñanzas. Además de ser una metáfora autobiográfica de Pasolini, el cuervo es una figura bifronte que representa el pasado y el futuro de la crisis del comunismo italiano en los años cincuenta. Por una parte, encarna al intelectual de izquierdas, idealista y utópico; mientras que por otra, su muerte es una expresión simbólica que anuncia la superación del momento histórico anterior (el final del intervencionismo estalinista que Pasolini acentuó con la incorporación de imágenes de archivo del funeral de Palmiro Togliatti) y la necesidad de evolucionar hacia posiciones más abiertas a todos los sincretismos y contaminaciones posibles²⁴⁴. También desde el punto de vista estético *Pajaritos y pajarracos* introduce novedades formales en la cinematografía pasoliniana: ausencia de referencias al arte figurativo (pictórico), ciertas evocaciones a la cultura

²⁴² Siciliano, E.: Op.cit., pág. 305.

²⁴³ En la versión original italiana, Francesco Leonetti pone su voz al cuervo.

²⁴⁴ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 122.

cinematográfica (Rossellini, Fellini, documentalismo),²⁴⁵ de igual modo figurativa, y la colaboración musical con Ennio Morricone²⁴⁶.

La pareja Totò-Ninnetto, padre e hijo una vez más, volverá a protagonizar *La terra vista dalla luna* (1966-1967) –tercer episodio de *Le streghe*–,²⁴⁷ que es un singular homenaje a Chaplin. En dicho cortometraje, Pasolini abandona nuevamente el método mimético-realista, puesto en crisis en *La ricotta* e incluso en *Pajaritos y pajarracos*, para expresar con un estilo surrealista, próximo al simbolismo kafkiano,²⁴⁸ una de sus máximas preocupaciones existenciales: el ciclo de la vida y de la muerte. Los personajes (Ciancicato y Baciù Miao), reducidos a escoria inhumana, cosificados, viven como una farsa aquello que en otro tiempo hubiera sido representado como una tragedia: la existencia. De manera que finalmente, según la filosofía hindú –como apuntó Pasolini–, estar vivos o muertos resultará ser lo mismo para ambos²⁴⁹.

La trilogía cómico-satírica protagonizada por Totò y Ninnetto concluyó con el cortometraje *Che cosa sono le nuvole?* (1967-1968) –tercer

²⁴⁵ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 93.

²⁴⁶ La relación musical Pasolini-Morricone se extendió a *La terra vista dalla luna*, *Teorema*, *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*.

²⁴⁷ En *La terra vista dalla luna*, Pasolini empleó por primera vez el color de manera intencionada, exceptuando el cuadro viviente de *La ricotta* y algunas reproducciones de *La rabbia*. El cortometraje formaba parte de una obra cinematográfica dividida en episodios que fueron filmados por distintos directores: Franco Rosi, *La Siciliana*; Mauro Bolognini, *Senso civico*; Luchino Visconti, *La strega bruciata viva*; Vittorio de Sica, *Una serata come le altre*. Carente de unidad narrativa y temática, el vínculo de los distintos episodios es la protagonista femenina, Silvana Mangano.

²⁴⁸ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 105.

²⁴⁹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 137.

episodio de *Capriccio all'italiana*²⁵⁰-, adaptación libre del drama *Otelo*, de Shakespeare, que Pasolini realizó después de llevar a cabo las localizaciones para filmar *Edipo rey*. En dicho episodio prolonga el proceso surrealista de abstracción de la realidad mezclado con cierta dosis trágica. *Che cosa sono le nuvole?* es la recreación cinematográfica de una representación teatral. La audiencia del cortometraje contempla alternativamente a los actores, marionetas humanas –expresión simbólica de la reificación del hombre contemporáneo-, y al público teatral desempeñando sus funciones: actuar y mirar. En definitiva, es una sátira trágica sobre la vida como mascarada que evoca a Calderón –“Somos un sueño dentro de un sueño”, apunta Yago (Totò)- y a la “voluntad de representación” de Schopenhauer: el hombre como protagonista y espectador de una vida que debe aceptar consciente o inconscientemente.

Después de la corta etapa de transición que siguió a *El Evangelio según Mateo*, Pasolini continuó examinando el patrimonio literario y espiritual occidental para expresar desde una perspectiva poética su crítica de la Modernidad. Desde el punto de vista estilístico, y en el intento por reproducir la realidad, abandonó su idea del cine como imagen pura –según declaró a Halliday-²⁵¹ y configuró una nueva obra cinematográfica según la función estética del lenguaje y de la narrativa audiovisual: una singular amalgama de imágenes, palabras, sonidos, silencios, formas musicales,

²⁵⁰ Obra compuesta por episodios de otros autores: *Il mostro della Domenica*, de Steno; *Perché*, de Bolognini; *Viaggio de lavoro*, de Zac; *La bambinaia*, de Monicelli; *La gelosa*, de Bolognini.

²⁵¹ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 134.

gestos y movimientos corporales, tipología de planos, movimientos focales y de cámara que, en definitiva, manifestaban su antinaturalismo. No obstante, en las creaciones cinematográficas de este período la imagen continuó gozando de un privilegiado poder expresivo.

Por otra parte, desde el punto de vista temático, el cine “de élite” dejaba atrás la denuncia social de la vida cotidiana para interpretar y recrear el tiempo presente desde el vitalismo trágico que expresan los mitos clásicos, formadores del “inconsciente colectivo”. Interesado por afirmar la estructura antropológica universal, Pasolini emprendió su versión cinematográfica del drama de Edipo, uno de los mitos trágicos más significativos de la tradición griega: expresión simbólica, en clave psicoanalítica, de los conflictos fundamentales del inconsciente y del proceso de autodescubrimiento del Yo. En el ecléctico universo estético pasoliniano, los mitos griegos aparecen como auténticas reproducciones parciales de la profunda naturaleza del hombre; formas de un complejo lenguaje “hierofánico” que revelan la sacralidad de su misteriosa realidad, al margen de las enigmáticas concepciones racionalistas:

*No se trata, desdichadamente, de una verdad
de la razón: la razón
sirve, en efecto, para resolver enigmas...
Pero tu hijo –ese es el punto, te repito–
no es un enigma.
Es un misterio²⁵² .*

²⁵² Pasolini, P.P.: *Fabulación* (trad. Carla Matteini); Hiru, Hondarribia (Guipúzcoa), 1997, pág. 101.

Además, estos mitos guardaban cierta relación con dominios teóricos que Pasolini utilizó para confrontar su visión bárbara y cruel del mundo arcaico con la brutalidad del mundo contemporáneo: psicoanálisis (Edipo), antropología (Medea) y política (Orestes). La traducción cinematográfica del mito de Edipo no fue su primera y única aproximación al universo trágico griego. Ya en 1959, coincidiendo prácticamente con un momento esencial de su amplia e intensa trayectoria creativa –el paso de la escritura literaria a la cinematográfica-, Vittorio Gassman le había encargado una traducción de la *Orestíada*, de Esquilo, para el Teatro Popular Italiano²⁵³. A lo largo de los años sucesivos realizará sus restantes proyectos cinematográficos inspirados en otros mitos trágicos griegos (*Medea*, *Apuntes para una Orestíada africana*), o en la temática y en la estructura de la tragedia clásica (*Teorema*, *Porcile*).

Según sus biógrafos, Siciliano²⁵⁴ y Naldini,²⁵⁵ 1966 fue un año crucial en la historia personal y creativa de Pasolini. Durante el período en que se encontraba trabajando en la traducción cinematográfica del drama de Edipo sufrió un repentino ataque de úlcera que le obligaría a guardar reposo. Esta afección modificará profundamente la relación del poeta consigo mismo y con la realidad que le rodeaba. Mientras permanecía convaleciente releyó los *Diálogos* de Platón, bajo cuya influencia –según reveló en las conversaciones con Halliday²⁵⁶ y con Duflo²⁵⁷- perfiló *Teorema* (1968),

²⁵³ Versión que fue representada el 19 de mayo de 1960 en el Teatro griego de Siracusa. Asimismo, por encargo de la Compagnia dei Quattro, tradujo en dialecto romanesco el texto de Plauto, *Miles Gloriosus*; versión publicada con el título de *Il vantone* (1963).

²⁵⁴ Siciliano, E.: Op. cit., págs. 308 y 309.

²⁵⁵ Naldini, N.: Op. cit., pág. 277.

²⁵⁶ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 130.

última obra narrativa que más tarde tradujo al lenguaje cinematográfico, y esbozó también seis tragedias en verso libre (*Pilade*, *Affabulazione*,²⁵⁸ *Porcile*,²⁵⁹ *Bestia da stile*, *Orgia*,²⁶⁰ y *Calderón*²⁶¹), especie de memoria personal que junto con *I Turcs tal Friúl* (drama en dialecto friulano escrito en 1944) componen su obra teatral. Los principios formales y los asuntos de que trata ésta se encuentran trazados en el *Manifiesto para un nuevo teatro*,²⁶² corpus teórico que fue presentado con motivo del estreno de *Orgía* (1968). A propósito de la naturaleza autobiográfica de estos dramas, el protagonista masculino de dicha obra, trasunto parcial del poeta, declara en el Prólogo:

*¿Echar un vistazo atrás –como un flash-back-
sobre los últimos hechos significativos, y típicos
de mi vida?*

*Es lo único que ahora me interesa hacer:
pero como un escritor de memoriales y de aforismos
(a causa, es probable, de la excesiva sabiduría de la muerte)*²⁶³ .

Por otra parte, como si de un mensajero suyo se tratase, el Locutor de *Calderón* (1973) –adaptación del mito de Segismundo- asevera en el Estásimo:

²⁵⁷ Dufлот, J. : Op. cit., págs. 95 y 168.

²⁵⁸ Pasolini, P.P.: *Fabulación* (trad. cit.).

²⁵⁹ Pasolini, P.P.: *Pocilga* (trad. Fernando González); Amarú, Salamanca, 1995.

²⁶⁰ Pasolini, P.P.: *Orgía* (trad. Carla Matteini); Hiru, Hondarribia (Guipúzcoa), 1995.

²⁶¹ Pasolini, P.P.: *Calderón* (trad. Carla Matteini); Icaria, Barcelona, 1977.

²⁶² Pasolini, P.P.: “Manifiesto per un nuovo teatro”, *Nuovi Argomenti*, nº 9, Roma, enero-marzo, 1968. Ver traducción al español en *Orgía*; págs. 13-34.

²⁶³ Pasolini, P.P.: *Orgía*; pág. 35.

Estoy aquí para deciros unas palabras de introducción.

El autor me encarga que os recuerde ante todo que él, cuando escribe puede utilizar tan sólo aquellas experiencias que ya ha vivido: y no aquellas que está viviendo o vivirá.

Espera, es cierto, que su pasado no sea tan remoto, y que –en las experiencias de un pasado aún reciente– estén comprendidas las experiencias aún por vivir, aunque sólo sea como premisas o posibilidades²⁶⁴.

Una vez recuperado de la enfermedad, Pasolini llegó a afirmar en una entrevista: “por primera vez me he sentido viejo”²⁶⁵. Este sentimiento de cansancio y decepción marcó su creación teatral y el resto de su producción siguiente. El optimismo y la esperanza que con anterioridad había expresado en *El Evangelio según Mateo* fueron sustituidos por un humor amargo, por una angustiada utopía y por una actitud contemplativa sobre la “cara sombreada de la realidad”,²⁶⁶ en ocasiones lúdica (La “trilogía de la vida”),²⁶⁷ en otras, más crítica hacia el consumo cultural de masas²⁶⁸. Vinculada al contexto socio-cultural de los años sesenta, su obra dramática abandona la dimensión espectacular, propia del teatro, y se erige en rito cultural²⁶⁹ que debate ideas y plantea problemas de la realidad contemporánea, pero sin proponer soluciones concretas –como el extrañamiento o distanciamiento descrito por Brecht-²⁷⁰. El Episodio XV de

²⁶⁴ Pasolini, P.P.: *Calderón*; pág. 17.

²⁶⁵ Pasolini, P.P.: “L’arrabiato sono io”, *Il Giorno*, 19 de junio de 1966 (entrevista con Giorgio Bocca).

²⁶⁶ Dufлот, J. : Op. cit., pág. 61.

²⁶⁷ *Decamerón, Los cuentos de Canterbury, Las mil y una noches.*

²⁶⁸ Dufлот, J. : Op. cit., pág. 62.

²⁶⁹ Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (Epílogo), en *Orgía*; pág. 34.

²⁷⁰ Brecht, B.: *Escritos sobre teatro* (trad. Nélica Mendilaharsu de Machain); Nueva Visión, Buenos Aires, 1983, págs. 168-175.

Calderón, por ejemplo, confirma la disolución de los objetivos revolucionarios proletarios y la transformación de la contestación estudiantil del 68 por efecto del poder mutable y omnívoro de la burguesía neo-capitalista:

*Como siempre, al final del ciclo, se obtiene la codificación:
las cosas ahora ya están simplemente así:
el Poder se ha servido de quien lo ha criticado
para comprenderse dudosamente, antes. Luego
se ha servido de quien se le ha rebelado
de un modo extremo, para tener extrema
consciencia de sí mismo.
Su cambio de naturaleza
ha nacido de la propia naturaleza: el Poder, que siempre
se había recreado
igual a sí mismo,
esta vez se ha recreado diferente a sí mismo.
Y quien debía sustituirlo
con un Poder nacido en otra parte,
es decir, en la conciencia del pueblo,
ha seguido el destino de sus objetivos:
la disolución. Es cierto. Los niños
que hace poco jugaban en las calles,
tienen ahora veinte años: y yo, Padre, me he servido
de ellos para liberarme de mis formas últimas y antiguas.
Les he enseñado la lengua
de la revuelta y de revolución²⁷¹ .*

Ante el inevitable triunfo de una “Nueva Prehistoria”, cuyo desarrollo tecnológico genera la homologación cultural y antropológica, el único mensaje de esperanza en la libertad y de fe en los supuestos

²⁷¹ Pasolini, P.P.: *Calderón*; págs. 153 y 154.

libertadores –movimientos estudiantiles del 68, considerados por el poeta como la necesaria renovación del alma capitalista- que Pasolini podría haber abordado se condensaría en el último verso de *Calderón* (Episodio XVI):

*es un sueño, nada más que un sueño*²⁷² .

Tras publicar *Poesía en forma de rosa* en 1964, hasta la fecha último poemario, Pasolini reanudó, en cierto modo, su relación con la poesía literaria al enfocar la creación teatral como una nueva forma de expresión poética, que apelaba al mundo de las ideas y trataba de trascender los límites simbólicos de la escritura para restablecer la dimensión oral de la poesía; en su opinión, perdida desde hacía siglos incluso en el teatro²⁷³ . A diferencia de lo que sucede en el “cine de poesía”, estos dramas teatrales tienen su origen en la palabra; regla superior sobre cuya pronunciación y entonaciones –posibilidades de expansión del lenguaje humano, como indicara Antonin Artaud en el manifiesto del *Teatro de la crueldad*-²⁷⁴ se articulan las dimensiones de espacio y de tiempo.

En un intento por renovar el lenguaje y el compromiso ideológico²⁷⁵ del género teatral, estas tragedias en verso proponen una nueva relación

²⁷² Ibid., pág. 158.

²⁷³ Pasolini, P.P.: “Il cinema e la lingua orale”, en *Empirismo eretico*; pág. 268.

²⁷⁴ Artaud, A.: *El teatro y su doble* (trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda); Edhasa, Barcelona, 2001, págs. 101 y 102.

²⁷⁵ Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (puntos 15 y 16), en Op. cit. págs. 22 y 23. Pasolini describió su “teatro de Palabra” como una “noción tradicional e ineliminable de la ideología marxista”.

entre autor y espectador²⁷⁶ . Según apunta Pasolini en el Epílogo de su *Manifiesto para un nuevo teatro*, dejan de ser escenificadas sobre un espacio teatral concreto para ser representadas técnicamente, de manera frontal y directa, en las cabezas de los espectadores:

“textos y actores ante el público”²⁷⁷ .

Asimismo, como sucede con el cine “de élite”, el “teatro de Palabra” está destinado a un público concreto: los grupos culturales avanzados²⁷⁸ . Por otra parte, al tratar núcleos temáticos universales, los conflictos de estas tragedias se desarrollan en el presente real, aunque no el histórico –como explicó en un artículo anterior publicado en *Vie Nuove* (1965)-;²⁷⁹ es decir, en un tiempo teatral marcado por la sucesión de expresiones verbales que provocan el cambio de personajes-idea y de sus actitudes.

Debido a la primacía de la oralidad sobre otras formas de expresión (acción, gestos, gritos, objetos, luces, sonidos, vestuario), estas tragedias autobiográficas post-modernas se cimientan de modo manifiesto en el teatro griego. Según Massimo Fusillo,²⁸⁰ éste fue para Pasolini un modelo idóneo de representación de la realidad, que desvelaba los estratos más arcaicos de la cultura occidental y las formas emotivas de la comunicación no verbal, a la vez que ponía en sincronía la racionalidad con los profundos rincones de

²⁷⁶ Ibid. (punto 15), pág. 21.

²⁷⁷ Ibid. (Epílogo), pág. 33.

²⁷⁸ Ibid. (punto 15), pág. 22.

²⁷⁹ Pasolini, P.P.: “El italiano ‘oral’ y los actores”, en *Las bellas banderas* (trad. Valentí Gómez Olivé); Planeta, Barcelona, 1982, págs. 251-253.

la psique (la fuerza de las pulsiones básicas). Es decir, un teatro del *lógos* en su doble acepción: “razón” y “palabra”. Pero al margen del empleo de diálogos –realmente, monólogos del propio autor-,²⁸¹ el teatro pasoliniano presenta una serie de características que lo aproximan aún más al modelo teatral griego: división de la estructura dramática en episodios –en lugar de adoptar las unidades de actos o de escenas-, escasez escenográfica, concepción de ritual²⁸² y presencia de la colisión trágica entre instancias opuestas y legítimas, así como continuas referencias a obras clásicas (*La Orestiada*, en *Pilade*; *Las Traquinias*, en *Fabulación*), al misterio del hombre, a las pulsiones básicas (*Eros/Thanatos*), a la soledad de los diferentes, al destino y a lo sagrado. En suma, una conjunción de aspectos formales y de contenidos que afirman su distanciamiento con respecto al academicismo moderno (Chejov, Ibsen, Strindberg, Albee) y a las vanguardias contemporáneas (Brecht, Meyerhold, Artaud, Living Theatre, Grotowsky).

Sobre la preeminencia de la palabra hablada en sus creaciones teatrales, Pasolini advierte, en el punto ocho del *Manifiesto para un nuevo teatro*, que el público debe presenciar las representaciones:

²⁸⁰ Fusillo, M.: *La Grecia secondo Pasolini*; La Nuova Italia, Firenze, 1998, pág. 26.

²⁸¹ Según explicó Pasolini en una entrevista con Sergio Arecco (Arecco, S.: *Pier Paolo Pasolini*; Partisan, Roma, 1972, pág. 68).

²⁸² Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (punto 23), en Op. cit., págs. 26 y 27: “La sacralidad del teatro se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, cumplido como un rito propiciatorio, o mejor orgiástico”.

“con la idea más de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y *por tanto las ideas, que son los personajes reales de este teatro*)”²⁸³ .

Esta función central de la oralidad es anunciada también por uno de sus personajes-idea, la Sombra de Sófocles, cuando aparece en el VI Episodio de *Fabulación* (1969):

*En el teatro la palabra vive una doble gloria,
jamás llega a ser tan glorificada. ¿Y por qué?
Porque es, al tiempo, escrita y pronunciada.
Es escrita, como la palabra de Homero,
pero también es pronunciada como las palabras
que intercambian dos hombres trabajando,
o una pandilla de chicos, o las chicas en el lavadero,
o las mujeres en el mercado –como las pobres palabras en fin
que se dicen cada día, y se vuelan con la vida;
no hay nada más hermoso que las palabras no escritas.
Ahora bien, en el teatro se habla como en la vida.
¿Ves? Tú ahora te lamentas, dices: aaah, aaaaah,
y en el teatro el sonido es el mismo: aaaah,
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaah...²⁸⁴*

Asimismo, en el punto siete del citado corpus teórico,²⁸⁵ el poeta definió su modelo dramático como “teatro de Palabra”, empleando la mayúscula para destacar tanto su proximidad al mencionado arquetipo griego como las diferencias e incompatibilidades con los modelos contemporáneos: académico o tradicional (de Charla) y contestatario o de vanguardia (del Gesto y del Grito). Según Pasolini, pese a sus notables

²⁸³ Ibid. (punto 8), pág. 17.

²⁸⁴ Pasolini, P.P.: *Fabulación*; págs. 105 y 106.

²⁸⁵ Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (punto 7), en Op. cit., pág. 17.

diferencias, ambos son producto de una misma civilización burguesa y tienen en común su desprecio hacia la palabra como vehículo de transmisión del pensamiento²⁸⁶. Pero, mientras el primero representa de manera naturalista un ambiente idealizado donde la palabra es sustituida por la simple charla, el segundo, en cambio, destruye la supuesta pureza de dichas estructuras y desacraliza la palabra en favor de la presencia física²⁸⁷.

En otro apartado de su Manifiesto señaló también la existencia de semejanzas semiológicas entre el teatro y el cine. Así, en el punto veintiseis declara:

“el teatro es un sistema de signos cuyos signos no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo, un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción”²⁸⁸.

La discusión teórica sobre la eventual supremacía del cuerpo como forma significativa que revela la realidad del hombre, y sobre la capacidad del género teatral para manifestarla con la palabra (hablada-escrita) se traslada incluso a su obra dramática. Así, en el III Episodio de *Orgía*, el personaje-idea Mujer afirma:

*Nuestra realidad no es entonces la que
hemos expresado con nuestras palabras.
¡sino la que hemos expresado
mediante nosotros mismos, utilizando nuestros cuerpos*

²⁸⁶ Ibid. (punto 11), pág. 19.

²⁸⁷ Ibid. (punto 10), pág. 18.

²⁸⁸ Ibid. (punto 26), pág. 29.

*como figuras!*²⁸⁹

En cambio, tan firme y decidido razonamiento será enmendado a continuación por el personaje-idea Hombre –aparición simbólica antagónica:

*Nuestra realidad –ahora ya lo sabemos- somos nosotros mismos.
y a través de nosotros mismos la expresamos.
Cada vida nuestra no es sino un ejemplo, que habla:
mientras que las palabras –esto también sabemos-
son nosotros mismos sólo por su sonido
y por una parte, inefable, de su sentido.
Al no ser nosotros mismos, no son la realidad:
las palabras de la lengua no son entonces
más que instrumentos del sueño: de manera que el mal
es la realidad, el sueño el bien*²⁹⁰.

Pese a reconocer la existencia efectiva de afinidades icónicas entre teatro y cine –puesto que desde el punto de vista semiológico ambos son sistemas de signos que coinciden con el sistema de signos de la realidad, aunque empleen técnicas distintas-,²⁹¹ Pasolini introdujo en su descripción un sutil matiz semántico (representación) que distingue la función estética de ambas lenguas en el modo de aproximarse a la realidad y por su capacidad para registrarla mediante sus lenguajes –la distinción pasoliniana de lengua y lenguaje²⁹² plantea, a su vez, la divergencia entre mundo real y

²⁸⁹ Pasolini, P.P.: *Orgía*; pág. 74.

²⁹⁰ *Ibid.*, pág. 75.

²⁹¹ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 134.

²⁹² Pasolini, P.P.: “La Lingua scritta della realtà”, en *Empirismo eretico*; págs. 198-226.

“mundo del texto” que destaca González-²⁹³ . En este sentido, el poeta concluye, al igual que Artaud,²⁹⁴ que la obra de teatro, como medio de expresión artística, es un espectáculo que devuelve a la mirada de los espectadores la simple proyección de una apariencia: imitación o doble que no contiene las cualidades intrínsecas del referente.

De acuerdo con lo que había manifestado anteriormente en “La fine dell’avanguardia” (1966) –breve ensayo sobre literatura-, las imágenes cinematográficas, a diferencia de otros signos, mantienen con la realidad una relación de analogía, ya que el cine, como lengua de comunicación, es un espejo mecánico que emplea la técnica audiovisual para reproducir exactamente los rasgos formales del mundo visible (formas significantes); es decir, recrea la realidad –del hombre, por ejemplo- con la realidad misma –el reflejo de su cuerpo-, mientras que otros medios de expresión artística sólo evocan, copian o imitan ciertas cualidades distintivas:

“El cine no evoca la realidad, como la lengua literaria; no copia la realidad, como la pintura; no imita la realidad con gestos, como el teatro. El cine reproduce la realidad: ¡imagen y sonido!”²⁹⁵ .

En los distintos ensayos y artículos sobre teoría del cine que escribió entre 1966 y 1971 –compilados en *Empirismo eretico* (1972)-,²⁹⁶ Pasolini sostiene que el código de la obra cinematográfica también reproduce la realidad por medio de signos escritos y orales, pero que éstos –en clara

²⁹³ González, F.: Op. cit., pág.102.

²⁹⁴ Artaud, A.: Op. cit., págs. 95-99.

²⁹⁵ Pasolini, P.P.: “La fine dell’avanguardia”, en *Empirismo eretico*; pág. 135.

referencia a su “cine de poesía”-, al igual que sucede en el “Código de la Realidad”,²⁹⁷ se encuentran subordinados al lenguaje primordial de la acción y de las formas significantes del mundo físico (cuerpos, objetos, colores, gestos). Por el contrario, en su “teatro de Palabra”, la acción del hombre (el lenguaje vivo de la realidad)²⁹⁸ y los signos de la comunicación visiva, aunque presentes, no constituyen el eje central de la expresión escénica; pero entre sí forman un soporte que emplea la palabra hablada para completar su representación de fugaces evocaciones de la realidad –como declara en *Fabulación* la Sombra de Sófocles-:

*¡Si hubiese sido sólo un poeta,
te lo explicaría con palabras!
Pero soy más que un poeta, y
las palabras no me bastan; es preciso que,
a tu hijo, lo veas como en el teatro; es preciso que completes
la evocación con su presencia,
en carne y hueso, tal vez mientras desnudo hace el amor
-o alguien a él análogo, e igualmente
también en carne y hueso- con sus miembros descubiertos.
Debes verlo, no sólo oírlo;
no sólo leer el texto que lo evoca,
sino tenerlo a él mismo ante tus ojos. El teatro
no evoca la realidad de los cuerpos sólo con las palabras
sino también con esos propios cuerpos...
(...)
El hombre ha percibido la realidad
sólo cuando la ha representado.
Y nada mejor que el teatro ha podido nunca representarla²⁹⁹.*

²⁹⁶ Pasolini, P.P.: Op. cit., págs. 167-297.

²⁹⁷ Pasolini, P.P.: “Il Codici dei codici”, en Ibid., págs. 277-284.

²⁹⁸ Pasolini, P.P.: “Battute sul cinema”, en Ibid., págs. 227-236.

En el “teatro de Palabra”, donde la ausencia de acción escénica implica la reducción, casi al mínimo, de luces, escenografía y vestuario,³⁰⁰ los protagonistas convencionales se transforman en personajes-idea que cumplen con un rito cultural: sin impulsar el “culto de la razón”,³⁰¹ ponen de relieve la importancia del lenguaje hablado como instrumento privilegiado para la expresión del pensamiento³⁰². En contra de lo que sucede en el “cine de poesía”, los actores del teatro pasoliniano no son interpretes, en cuanto portadores de un mensaje,³⁰³ ni simples cuerpos, sino apariencias simbólicas antagónicas que al relacionarse entre sí ponen en juego conflictos psicológicos y morales fundamentales: el constante debate entre la realidad y el sueño, la colisión de las utopías con el autoritarismo de la cultura de masas, el eterno enfrentamiento entre padres e hijos y entre las pulsiones básicas (*Eros/Thanatos*). En este sentido, la temática del “teatro de Palabra” muestra distintas formas de la dialéctica universal de los contrarios, instancias opuestas y legítimas que se enfrentan: *Orgía*, Hombre/Mujer; *Calderón*, realidad/sueño, “normales”/excluidos; *Pilade*, Pasado/Futuro; *Fabulación* y *Pocilga*, Padres/Hijos.

Mientras rodaba *Accattone*, Pasolini barajó la posibilidad de realizar una versión cinematográfica del drama de Edipo; aunque, por entonces, no tuvo una idea precisa sobre cómo enfocar el argumento trágico que Sófocles expresó: la fragilidad del hombre frente a las experiencias absolutas del

²⁹⁹ Pasolini, P.P.: *Fabulación*; págs. 106 y 107.

³⁰⁰ Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (punto 10), en Op. cit., pág. 19.

³⁰¹ Pasolini, P.P.: *Fabulación*; pág. 103.

³⁰² Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro” (punto 31), en Op. cit., pág. 33.

dolor y de la soledad impulsa la conciencia de conocer el misterio de su existencia individual y le conduce hacia el inevitable cumplimiento del destino. Fue a raíz del tratamiento que aplicó en la novela *Teorema* –según apuntaba el poeta-³⁰⁴ como tomó forma su exploración del triángulo edípico: los sentimientos de hostilidad entre padre e hijo (parricidio) y de amor entre madre e hijo (incesto). Esta interpretación, en clave freudiana, del conflicto trágico de Edipo surgió de una singular revisión de la relación que había mantenido con su padre –como reveló a Dufлот-:

“Últimamente, al escribir *Fabulación*, una obra de teatro que trata, como *Teorema* o *Edipo*, de las relaciones entre padres e hijos (en este caso, de una relación ‘particular’ entre un padre y su hijo), he comprendido que toda esa vida emocional y erótica que yo hacía depender de mi odio podría explicarse muy bien, ante todo, por el amor hacia mi padre”³⁰⁵.

Asimismo, en estas conversaciones Pasolini declaró que el mundo se le presentaba como un conjunto de padres y de madres hacia los que sentía una profunda veneración, la cual, a su vez, paradójicamente, necesitaba transgredir violentamente³⁰⁶. De ahí que en el “teatro de Palabra” su fantasía recreara a ambas figuras por medio de personajes-idea contaminados; es decir, arquetipos que mezclan e invierten sus roles para revelar la precariedad de la supuesta pureza absoluta que se les atribuye y distingue. En el caso de *Fabulación*, la presencia simbólica del Padre responde a unos rasgos externos que, sin embargo, no coincidirán en un

³⁰³ Ibid. (punto 24), pág. 28.

³⁰⁴ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 155.

³⁰⁵ Dufлот, J. : Op. cit., pág. 15.

³⁰⁶ Ibid., pág. 154.

momento determinado de la acción trágica con su aparente sexualidad – como manifiesta el propio personaje-idea-:

*que el Padre es andrógino!*³⁰⁷ *¡Yo debía saber bien*

Con relación al enfrentamiento entre padres e hijos, Pasolini afirmó, en el Incipit de *Cartas luteranas*, que uno de los aspectos de la tragedia griega que le habían resultado más misteriosos era la predestinación de los hijos a pagar la culpa de los padres³⁰⁸. Este tema de la inocencia o culpabilidad fue tratado también por el poeta en *Fabulación*, uno de los dos dramas en verso directamente ligados al teatro y a la mitología griega en el que se aprecia, además, la influencia del psicoanálisis freudiano.

En el Apunte sesenta y siete de *Petróleo* (1992),³⁰⁹ novela póstuma e inacabada, Pasolini señala que el misterio inaprensible de la vida de los padres es su existencia: un conjunto de experiencias propias de la realidad que han sido vividas a través del cuerpo y que pueden ser reconstruidas, interpretadas e imaginadas por otros (hijos), pero que, en cambio, no volverán a ser experimentadas. De igual modo, la vida de los hijos se encuentra constituida por experiencias existenciales caducas análogas que otros (padres-hijos) tampoco podrán vivir. Así, en la dinámica de la historia

³⁰⁷ Pasolini, P.P.: *Fabulación*; pág. 97.

³⁰⁸ Pasolini, P.P.: *Cartas luteranas* (trad. Josep Torrell, Antonio Giménez y Juan R. Capella); Trotta, Madrid, 1997, pág. 11.

³⁰⁹ Pasolini, P.P.: *Petróleo* (trad. Atilio Pentimalli); Seix Barral, Barcelona, 1993, págs. 271-273.

surge de nuevo el misterio o se produce una continuidad interrumpida del mismo.

En *Fabulación*, el Padre, símbolo de autoridad y de poder, es un moderno Cronos que devora al Hijo en un doble sentido. Por una parte, éste se autoelimina voluntariamente al identificarse con la caducidad del pasado (el mundo del padre) y al renunciar, en cierto modo, a su propia existencia:

*he elegido ser un pequeño burgués
con sus problemas morales sin resolver,
su prosa, su nobleza
ridícula y sin cualidades*³¹⁰.

Mientras que, por otra, la relación amor-odio y la rivalidad existente entre ambos provocará su definitivo sacrificio físico –regicidio, como lo denominó Pasolini-:³¹¹

*los padres
desean que los hijos mueran (por eso los envían
a la guerra) mientras que los hijos desean matar a los padres*³¹².

La figura del Padre aparece también en *Fabulación* como una forma trastocada del mito de Edipo. De manera que su condición trágica será la de haber sido hijo (Edipo) y ser también padre (Layo) que vuelve a ser hijo:

yo también he tenido mi condición de hijo,

³¹⁰ Pasolini, P.P.: *Fabulación*; pág. 94.

³¹¹ *Ibid.*, págs. 139 y 140.

³¹² *Ibid.*, pág. 144.

*la juventud. Y haberla tenido es haberla perdido.
(...)*

*Así ante tu juventud,
llena de semen y de ganas de fecundar,
el padre eres tú.
Y yo soy el niño. Acabo de entenderlo³¹³ .*

Finalmente, el sueño es el espacio donde el misterio inaprensible de la existencia se revelará. A través de él, el Padre verá cumplidos sus deseos incestuosos con el Hijo y, al igual que Edipo, será el universo onírico el que le dé a conocer el filicidio –el cumplimiento, del mismo modo que en *Las Traquinias*, de los destinos diferenciados de dos figuras encadenadas (Padre-asesino, Hijo-muerte)-:

*He sido un regicida, querido amigo.
si quieres saberlo, así es como pasó.
cuando abrí la puerta y entré,
él empezó a gritar:
“¡Déjame, vete de aquí!” Y yo: “¡Nos iremos juntos!”
Y él: “Basta, aún puedo salvarme”. Entonces yo
empecé a chillar: “Aaaaaaaaaaaaaah,
cuándo despertaré del sueño...” Y él, finalmente:
“¿Por qué me ha sido arrancada la vida?” –caramba, casi
como en las *Traquinias*. Me incliné sobre su cuerpo,
aún caliente, y le abroché los pantalones:
no quería que lo encontrarán de esa guisa. Toqué,
así, la pequeña esfinge encerrada en ese regazo glorioso:
y comprendí que su misterio había quedado intacto³¹⁴ .*

³¹³ Ibid., pág. 95.

³¹⁴ Ibid., págs. 140 y 141.

La versión cinematográfica del mito de Edipo compartirá con *Fabulación* y con *Teorema* el tema del incesto; pero, a diferencia de éstas, será la obra más autobiográfica de toda la producción cinematográfica de Pasolini:

“En *Edipo rey* yo cuento la historia de *mi* complejo de Edipo; el niño del Prólogo soy yo; su padre es *mi* padre, un viejo oficial de infantería, y la madre, una institutriz, es *mi* madre”³¹⁵.

Edipo es un ser excepcional, un héroe que representa el poder del deseo y cuya condición trágica emerge –como señaló Pasolini– de la “ingenuidad, de la ignorancia total y de la obligación de conocer”³¹⁶ el misterio que turba su sueño; es decir, del cumplimiento del destino fatal que afirma su vitalismo trágico.

³¹⁵ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 160.

³¹⁶ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 112.

9. Una autobiografía edípica.

En los diálogos con Dufлот, Pasolini confesó que la palabra barbarie era la que más le gustaba porque representa al estado que precede a nuestra ambigua civilización del sentido común, previsor y de futuro:

“la barbarie primitiva tiene algo de puro, de bueno; la ferocidad sólo aparece en casos excepcionales”³¹⁷ .

A lo largo de su examen de la conciencia histórica y del patrimonio literario y espiritual de la cultura occidental, Pasolini recreó en su obra cinematográfica una Grecia bárbara que contrasta poderosamente con la concepción que el antiguo griego de la época clásica tuvo de su mundo – todo lo que no fuese griego era automáticamente bárbaro- y que, además, rechaza las imágenes de orden, medida y equilibrio racional con que la caracterizó el idealismo neoclásico de Winckelmann. Los substratos de la barbarie griega ya habían sido expresados y difundidos en la cultura occidental por Nietzsche: la arcaica inspiración mística, en cuyos ritos y cultos sagrados se daba rienda suelta a los deseos y a las pulsiones básicas (*Eros/Thanatos*). Sin embargo, según Fusillo,³¹⁸ no parece que en sus versiones cinematográficas de los mitos trágicos de Edipo y de Medea, Pasolini se inspirara directamente en la interpretación estética sobre la embriaguez, el delirio y el éxtasis dionisíaco, sino más bien en las concepciones de otros ámbitos de conocimiento que, por otra parte, podrían estar más o menos influidos por los planteamientos nietzscheanos: el

³¹⁷ Dufлот, J.: Op. cit. pág. 109.

³¹⁸ Fusillo, M.: Op. cit. pág. 14.

psicoanálisis freudiano y la antropología en *Edipo rey*, así como la historia de las religiones y la antropología en *Medea*.

Asimismo, como continúa señalando Fusillo,³¹⁹ existen ciertas diferencias entre la Grecia en que se inspiró Pasolini para crear su obra teatral –fijada sobre la palabra ideológica y racional- y la que recreó en su obra cinematográfica: un universo prerracional dominado por la acción del hombre en la realidad –primer lenguaje natural-. En el caso concreto de *Edipo rey* esta exaltación de la presencia corpórea es subrayada con el empleo poético de los gestos, del silencio sagrado y del rito; lenguajes no verbales que predominan, principalmente, en la parte autobiográfica, mientras que en la narración del mito y de la tragedia, e incluso en el epílogo autobiográfico, la palabra adquiere un mayor protagonismo.

A lo largo del siglo XX se realizaron numerosas interpretaciones y versiones del mito de Edipo y del drama de Sófocles³²⁰. Sin embargo, después de la *Interpretación de los sueños* (1900),³²¹ de Freud, el interés general dejó de centrarse en torno a la excelencia intelectual del héroe

³¹⁹ Ibid., pág. 24.

³²⁰ Ibid., pág. 36: *La machine infernale* (1932), de Jean Cocteau; la ópera *OEdipe* (1936), con música de George Enescu y libreto de Edmond Fleg; *OEdipe ou le Crépuscule des Dieux* (1938), de Henri Ghéon; *Edipo* (1942), de Roberto Zerboni; *L'Oedipus the King* (1967), de Philippe Saville; *Il dio Kurt* (1968), de Alberto Moravia; *Le gomme* (1959), de Alain Robbe-Grillet; *Greek* (1980), drama teatral de Steven Berkoff; las óperas *Oresteia* (1987), de Iannis Xenakis, y *Ödipus* (1987), de Wolfgang Rihm; *OEdipe sur la route* (1990), la novela de Henri Bauchau; *Edipo* (1991), drama teatral de Renzo Rosso y *Ödipus auf Haknääs* (1991), drama de Hubert Fichte.

³²¹ Freud, S.: “Material y fuentes de los sueños”, de *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas* – vol. I- (trad. L. López-Ballesteros y de Torres); Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, págs. 447-515.

tebano –la cual deriva del hecho de haber resuelto el enigma de la Esfinge, valor que destaca el relato de Sófocles- para dirigirse sobre la interpretación psicoanalítica acerca del alcance de las pulsiones inconscientes. De ahí que en su intento de dar a conocer la estructura antropológica universal, Pasolini centrara mayormente su atención sobre las teorías freudianas:

1. El autodescubrimiento del Yo particular, de los conflictos fundamentales (*Eros/Thanatos*) y deseos del inconsciente: el enfrentamiento padre/hijo (parricidio) y la relación madre-hijo (incesto).

2. La expresión estética de la organización psíquica (“Yo”, “Ello” y “SuperYo”). Según Freud, durante su desarrollo el niño adquiere una experiencia de la realidad que modifica una parte del “Ello” (el núcleo de la fuerza pulsional). El contenido del “Yo” –que extrae su energía del “Ello”- es el resultado de identificaciones con rasgos de otros individuos que tienen influencia en la vida del niño, principalmente los padres. Por otra parte, el “SuperYo”, es el censor que controla al “Ello” y al “Yo”: la conciencia moral, la formación de ideales, la autocrítica y análisis³²².

Por este motivo, Pasolini, que en *Pajaritos y pajarracos* había expresado la crisis radical de las ideologías y que en *El Evangelio según Mateo* se orientó hacia la lógica antirracionalista, no recreó a Edipo como un héroe intelectual, sino como un ser impulsivo e irreflexivo, salvaje e inocente, que experimenta la obligación de conocer:

“En Italia alguno me ha criticado por no hacer de Edipo un intelectual, porque aquí, entre nosotros, todos se lo imaginan así. Pero yo pienso que es un error, porque la vocación del intelectual es la de excavar y esclarecer las cosas; apenas ve cualquier cosa que no funciona, el intelectual, por su vocación, se pone a examinarla, a mirarla por dentro. Edipo, en cambio, es exactamente lo opuesto: es uno que no quiere mirar dentro de la cosa, como todos los ingenuos, los inocentes que viven su vida como presas de la vida y de las propias emociones”³²³ .

Además, el hecho de que recrease a Edipo como un ser ingenuo, aunque excepcional (heroico), que más tarde sentirá la necesidad de saber, favorecía la expresión de su particular vitalismo trágico (*disperata vitalità*): el firme compromiso individual con la vida, incluso en sus extremos más sombríos, que se opone a cualquier forma de distanciamiento o renuncia.

La leyenda de Edipo, más antigua que la tragedia de Sófocles, forma parte de un extenso ciclo mítico que narra la fundación de Tebas por parte de Cadmo y los diferentes conflictos de su estirpe. Aunque el canto épico *Edipodia*,³²⁴ que señala Pausanias,³²⁵ no se conserva, Homero ya hizo referencia, por boca de Ulises en su evocación del Hades, a la historia del rey tebano que mata a su padre y se casa con su madre (Epicasta); si bien,

³²² Freud, S.: “El ‘Yo’ y el ‘Ello’ ”, en *Obras Completas* (vol. III); Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, págs. 2.701-2.728.

³²³ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 112.

³²⁴ Cinetón (atrib.): *Edipodia*, en *Fragmentos de épica griega arcaica* (ed. y trad. Alberto Bernabé Pajares); Gredos, Madrid, 1979, págs. 40-55.

³²⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia* –vol. 3– (trad. María Cruz Herrero Ingelmo); Gredos, Madrid, 1994, (IX, 5,11), pág. 255. La *Edipodia* es un poema épico de finales del siglo VIII a. C. atribuido a Cinetón. Junto con la *Tebaida* y *Epígonos*, pertenece al ciclo tebano y se ocupa de la lucha de Edipo con la Esfinge, del parricidio cometido por éste, de su incesto con Yocasta y del suicidio de esta última.

finalmente, tras el suicidio de ésta, no se arranca los ojos ni es expulsado del poder ni de la ciudad, como sucede en *Edipo rey*, de Sófocles:

*Vino luego la madre de Edipo, la bella Epicasta,
que una gran impiedad cometió sin saberlo ella misma,
pues casó con Edipo, su hijo. Tomóla él de esposa
tras haber dado muerte a su padre y los dioses lo hicieron
a las gentes saber. Él en Tebas, rigiendo a los cadmios,
en dolores penó por infaustos designios divinos
y ella fuese a las casas de Hades de sólidos cierres,
que, rendida de angustia, se ahorcó suspendiendo una cuerda
de la más alta viga. Al morir le dejó nuevos duelos,
cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas*³²⁶ .

En su obra, el poeta trágico centró el interés en la firmeza intelectual con que el mítico héroe investiga el asesinato del anterior rey de Tebas – marido de Yocasta- y logra conocer la verdad para salvar a la ciudad de la desgracia que la amenaza –más que sobre el parricidio y el incesto, claves de la teoría freudiana que, aunque están presentes, son menos relevantes-. De manera que el texto trágico original muestra a Edipo como un ser inteligente, admirado por su poder y culpable de su fortuna, cuya acción trágica brota del contraste entre su inocencia –el desconocimiento de la verdad: haber matado a su padre y ser hijo y esposo de su madre, a la vez que padre y hermano de sus hijos-³²⁷ y el principio de realidad que lo aniquila –la voluntad de conocerla-.

³²⁶ Homero: *Odisea* (trad. J. M. Pabón); Gredos, Madrid, 1998 (XI, 271-280), págs. 272 y 273.

³²⁷ Sófocles: *Edipo rey*, en *Tragedias* (trad. A. Alamillo); Gredos, Madrid, 1992 (456-460), pág. 328.

En cambio, el epicentro de la versión cinematográfica de Pasolini, obra, por otra parte, de gran complejidad temática e intelectual, está ocupado por la valoración psíquica del cumplimiento de los deseos inconscientes. Edipo matará a Layo (parricidio) y se casará con Yocasta (incesto) con plena ignorancia de la trascendencia de sus actos; es decir, sin que en él intervenga la voluntad consciente que lo transformará tras conocer los designios que le revela la palabra oracular y que le animarán a huir de su destino –al cual, inevitablemente, se aproximará con mayor certeza-. Pero esta aparente inocencia primera no excluye la asunción de su culpabilidad freudiana inconsciente; punto de partida que Pasolini empleó para reflejar su sentido de culpa, burgués y católico –como apunta Giovanni Dall’Orto,³²⁸ así como para transformar la figura del héroe trágico y hacerla coincidir con la poética bárbara donde muestra su predilección por personajes inocentes: Accattone (*Accattone*), Ettore (*Mamma Roma*), Stracci (*La ricotta*), Cristo (*El Evangelio según Mateo*), Julián (*Porcile*). De ahí que Franco Citti,³²⁹ actor inevitablemente ligado a la tragedia subproletaria de *Accattone*, encarne un Edipo que los espectadores del momento reconocieron e identificaron como un héroe inocente y marginal.

Durante la entrevista con Halliday, Pasolini afirmó que en su adaptación cinematográfica se había propuesto lograr dos objetivos fundamentales: primero, hacer una especie de autobiografía metafórica y

³²⁸ Dall’Orto, G.: “Contro Pasolini”, artículo que forma parte de la obra de Stefano Casi: *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*; Sonda, Torino, 1990, págs. 149-182.

³²⁹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un’illusione*; pág. 161. En un principio, Pasolini pensó en la figura del torero Manuel Benítez (El Cordobés) para encarnar a Edipo.

mitificadora para expresar sus fantasías, impulsos y aspiraciones; segundo, re proyectar el psicoanálisis sobre el mito³³⁰. Para lograrlo realizó una labor distinta a la practicada anteriormente con otras obras literarias; de modo que su fidelidad al texto original no fue tan marcada como en el caso de *El Evangelio según Mateo* –donde, a pesar de la exacta transposición literal, había empleado el magma estilístico, añadido dos fragmentos de Isaías y alterado el orden cronológico por razones de lógica narrativa-. Por el contrario, además de introducir citas y de suprimir prácticamente los estásimos,³³¹ se dejó guiar, en esta ocasión, por sus deseos e imaginación para recrear la figura del héroe mítico y reconstruir con plena libertad los argumentos de dos tragedias de Sófocles (*Edipo rey* y *Edipo en Colono*). Al igual que sucediera más tarde con el texto de *Medea*, Pasolini incluyó los citados argumentos en una unidad espacio-temporal mayor que modifica y amplía la acción original. De manera que en el espejo de su obra cinematográfica contrapuso el mito y la barbarie arcaica a la realidad contemporánea (neo-primitivismo); mas no con la intención de hallar soluciones a los problemas fundamentales de la post-modernidad (falta de sentido de la realidad, reificación del individuo, unidimensionalidad cultural, etc.), sino para poner énfasis sobre la sacralidad del hombre y

³³⁰ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 110.

³³¹ González, F.: Op. cit. pág. 90. Pasolini realizó estas supresiones, fundamentalmente, en la última parte de la tragedia (canto del coro, lamentaciones de Edipo, diálogo con Creonte) para concentrar el diálogo; aunque conservó su sentido. Por otra parte, si bien las intervenciones del coro han desaparecido –en ocasiones han sido sustituidas por fundidos en negro-, en cambio, no ocurre lo mismo con sus representantes, cuyas figuras se manifiestan en los momentos en que son necesarias para el desarrollo de la acción: en la súplica del sacerdote (Pasolini) a Edipo y en el enfrentamiento verbal de éste con Creonte.

provocar la reflexión del espectador activo e informado que exige su “cine de poesía” del período “de élite” –como anteriormente se indicó-.

La descripción del mito arcaico y de la acción trágica de *Edipo rey*, partes que conforman el bloque central de la versión cinematográfica (episodios segundo y tercero), se encuadran entre un episodio primero o prólogo freudiano (antecedentes) y un episodio cuarto o epílogo marxista (consecuencias) que evocan experiencias trascendentales de la vida de Pasolini. Mientras el primero transcurre en los años veinte y recrea su drama infantil (ensoñación de recuerdos autobiográficos como expresión poética de un particular “complejo de Edipo”), el segundo, inspirado en *Edipo en Colono*, acontece en la contemporaneidad y representa su conflicto ideológico: el alejamiento del mundo burgués y la adopción del ideario marxista. En su recta final, la obra se cierra sobre sí misma, expresión simbólica de la circularidad del tiempo (nacimiento/muerte), con la repetición de imágenes trascendentales del prólogo; un retorno visual a los orígenes, al seno materno, que refuerza la intervención de la palabra:

“La vida acaba en el mismo sitio que empieza” –palabras que no pertenecen a los textos sofócleos.

Pero en el prólogo autobiográfico, Pasolini no se limitó a ofrecer simples datos del complejo edípico, según la interpretación psicoanalítica freudiana, sino que recreó, con la metáfora de la visión, el resentimiento histórico del padre hacia el hijo (el “complejo de Layo” que Fusillo propone

y desarrolla)³³² y la relación profundamente interior –metahistórica, como el propio autor la definió³³³ entre el hijo y la madre. Además, no hay que olvidar –como antes se ha señalado- que para Pasolini, Edipo es un héroe trágico, irracional e ingenuo, que tiene la obligación de conocer. De ahí que en su versión cinematográfica aparezca directamente vinculado con la visión: fuente primigenia de conocimiento donde lo humano inaccesible se manifiesta más adecuadamente –como expresó María Zambrano³³⁴ . Por este motivo, el primer conocimiento del mundo circundante que adquiere Edipo-Pier Paolo, al margen de ser fragmentario, se produce a través de la mirada:³³⁵ los edénicos paisajes soleados de Sacile (Friuli), reproducidos por analogía –la pradera verde y los álamos de Lodi (Baja Lombardía)- y mostrados al público con planos de gran profundidad de campo (cámara a ras de suelo con gran angular) y con una larga panorámica (acompañada por la música de Mozart y los sonidos de pájaros y de chicharras) que cierra la secuencia de su primera etapa infantil. Esta comparecencia incompleta de la misteriosa realidad vuelve a repetirse en el epílogo autobiográfico: la visión onírica (mirada subjetiva) de espacios simbólicos retenidos en la memoria retiniana de Edipo-Pier Paolo que, por otra parte, expresan la inmovilidad original del tiempo³³⁶ . **(ilustración 15)**

³³² Fusillo, M.: Op. cit. págs. 45-60.

³³³ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 110.

³³⁴ Zambrano, M.: *El hombre y lo divino*; FCE, Madrid, 1993, pág. 246.

³³⁵ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 353: “Es un corro, una carrera loca y leve, vista por él, el niño, que ve la realidad a trozos, brazos que le cogen, piernas que corren alrededor”.

³³⁶ Fieschi, J.A.: “Pier Paolo Pasolini. Edipo Re”, *Cahiers du Cinéma*, nº 195, nov. 1967, págs. 12-16.

Al recuerdo inconsciente del idílico paraíso originario, Pasolini enfrenta la mirada rencorosa y agresiva del padre (Layo-Carlo Alberto), oficial de infantería. Su resentimiento hacia el hijo es expresado con un primer plano del rostro y con la intervención de su voz interior (*voz en off*); mensaje que intensifica el poeta con el empleo de carteles –indicación retórica visual que remite al cine mudo-:

“Vienes aquí para usurpar mi puesto en el mundo, para reducirme a la nada y robarme cuanto yo tengo”.

“Y lo primero que me vas a robar es a ella, a la mujer que amo. ¡Lo peor es que ya me estás robando su amor!”³³⁷ .

En *Petróleo*, novela inacabada y publicada póstumamente en 1992, Pasolini describe el perfil psicológico y físico de su padre –protagonista desdoblado de la obra narrativa-:

“Mi padre era un oficial del ejército que vivió su madurez durante el período fascista, adhiriéndose al fascismo (aunque en la rivalidad que se había instaurado entre fascismo y ejército él estuviera del lado del ejército): su carácter, que estaba dispuesto a aceptar el fascismo (–porque de muchacho <...> había sido un tarambana y un chulo de familia noble- había sido por éste modificado): nada hay tan solidario como el desorden y el orden. Hay una foto de mi padre a los diecisiete años, poco antes de que partiera como voluntario a la guerra líbica: es un muchacho muy hermoso, fuerte como un toro, elegante, de una elegancia, precisamente, algo achulada, propia de un hijo de familia rica y decaída, rudo y viciado al mismo tiempo; en el cabello y en los ojos negros hay un algo (malvado): es su sensualidad, que se manifiesta violentísima y que lo vuelve demasiado serio y casi (torvo). La pureza de su mejilla juvenil, <...> la perfección de su cuerpo (sin embargo, era un muchacho de escasa estatura, un bajito) era la

³³⁷ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 356.

de quien posee una gran polla. Sin embargo todo ello, en su conjunto, expresaba una voluntad hostil, casi la excesiva defensa de quien, aún envaneciéndose de violentos derechos sobre el presente, prevé una futura tragedia que habría de transformar sus derechos en degradación <...> (Formó una familia y después la aterrorizó. Posteriormente se marchó a África para combatir su tercera guerra; estuvo prisionero unos años y regresó a Casarsa, el pueblo de mi madre, el ‘pueblo inferior’ que él siempre había despreciado, cobrándose con ello el amor no correspondido que sentía por mi madre, y empezó a emborracharse como hacen los hombres. Se ve que nunca había pensado en su destino, como nunca había pensado en la política)”³³⁸ .

Volviendo sobre el Prólogo autobiográfico de *Edipo rey*, la mirada reticente del padre es rechazada por el niño (Edipo-Pier Paolo), quien se cubre los ojos con la mano; gesto que volverá a repetir cuando contemple, desde el balcón, la escena de los padres bailando en una habitación cercana, aunque alejada. Incluso en el bloque central de la obra (episodios segundo y tercero), el mítico héroe ejecutará el gesto en momentos cruciales de su acción trágica: desde el encuentro con el Oráculo hasta la definitiva autoceguera. **(ilustraciones 16 y 17)**

Otra de las miradas significativas del prólogo autobiográfico pertenece a la madre (Yocasta-Susanna):³³⁹ el primer plano fijo, de gran extensión temporal, de un rostro radiante; una sensual, exótica y cruel dulzura arcaica³⁴⁰ –encarnada finalmente por Silvana Mangano-³⁴¹ que

³³⁸ Pasolini, P.P.: *Petróleo* (trad. Atilio Pentimalli); Seix Barral, Barcelona, 1993, (Apunte 4), págs. 31-33.

³³⁹ Dufлот, J.: Op. cit. pág. 144: “Lo que quizá no se sepa es que ya había pensado en la Callas para el papel de Yocasta en *Edipo re...* Es decir, que desde hacía tiempo encarnaba para mí un cierto número de personajes femeninos del repertorio trágico...”

³⁴⁰ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 354.

refleja el gozo maternal del momento, a la vez que su turbación por el presentimiento de la amenaza que se cierne sobre el hijo. Esta atmósfera de presagio adquiere mayor intensidad con el “Cuarteto de las disonancias”, de Mozart –fragmento musical que volverá a sonar en el bloque central, como magma estilístico, durante los encuentros trágicos de Edipo con Yocasta y con Tiresias-³⁴² . **(ilustración 18)**

La expresión estética de este primer plano del rostro de Yocasta-Susanna ha suscitado diversas interpretaciones. Según Fusillo,³⁴³ Pasolini logra visualizar en él ciertos aspectos de la leyenda que se relacionan con la descripción del “complejo de Edipo”, a propósito de la diferencia de edad de Yocasta con respecto a Edipo, que Freud apuntó en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901):

“La extraña circunstancia de que la leyenda no tenga en cuenta la ancianidad de la reina Yocasta me pareció confirmar la afirmación de que en el enamoramiento de la propia madre no se trata nunca de la persona actual, sino de su recuerdo juvenil, procedente de los años infantiles”³⁴⁴ .

³⁴¹ Ibid., pág. 320: “Y sí, Silvana Mangano tiene, ciertamente, el perfume primordial de mi madre joven”.

³⁴² En un principio, Pasolini pensó en Orson Welles para que diera vida al adivino-profeta.

³⁴³ Fusillo, M.: Op. cit. págs. 40 y 42.

³⁴⁴ Freud, S.: “Torpezas o actos de término erróneo”, de *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras Completas* –vol. I- (trad. L. López-Ballesteros y Torres); Alianza, Madrid, 1985, pág. 867.

Para Antonino Repetto,³⁴⁵ por su parte, la escena de la madre con el niño es un diálogo visual mudo que exprime los sentimientos que el poeta había expresado con anterioridad en los versos de “Súplica a mi madre”:

*Mis palabras de hijo dirán difícilmente
algo a un corazón de mí tan diferente.
Sólo tú en el mundo sabes de mi corazón
lo que siempre fue, antes de cualquier amor.*

*Por eso tengo que decirte lo que es horrible reconocer:
germina mi angustia en el seno de tu gracia.*

*Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me diste.*

*Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita
de amor, del amor de cuerpos sin alma.*

*Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:
esclava fue mi infancia de este sentimiento,
alto, irremediable, inmenso el compromiso.*

*Era la única manera de sentir la vida,
el único color, la única forma. Ahora se acabó.*

*Sobrevivimos. No es más que la confusión
de una vida recreada al margen de la razón.*

*Te lo suplico, ay, te lo suplico, no pretendas morir.
Estoy aquí, solo, contigo, en un futuro abril...³⁴⁶*

³⁴⁵ Repetto, A.: *Invito al cinema di Pasolini*; Mursia Editore, Milano, 1998, pág. 90.

³⁴⁶ Pasolini, P.P.: “Súplica a mi madre”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 31. V.O.: *È difficile dire con parole di figlio / ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio. / Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore, / ciò che è stato sempre, prima d’ogni altro amore. / Per questo devo dirti ciò ch’è orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia*

En el bloque central, tanto en la narración mítica (episodio segundo) como en la trágica (episodio tercero), también aparecen una serie de referencias, vinculadas a la metáfora de la visión, que anuncian la ceguera de Edipo. Estos indicios de su destino, que señala González,³⁴⁷ están directamente relacionados con la obligación de conocer: expresión simbólica de quien tras perder la vista será capaz de ver y conocer más allá –identificación del héroe Edipo con el adivino Tiresias-. Entre los mismos destacan el hecho de que Edipo no pueda recordar el sueño espantoso que le hizo dudar y temer a la oscuridad, motivo por el cual decide ir a Delfos para consultar a Apolo (origen del saber); el gesto de apartar con una mano el reflejo del sol en sus ojos mientras está ante el Oráculo y la pérdida parcial de visión tras las revelaciones de la Pitia; el hecho de cubrirse el rostro, de muy diversos modos, a lo largo del viaje desde Delfos hacia Tebas a fin de que sea el azar el que determine su camino (voluntad de no saber); el expresivo primerísimo primer plano de sus ojos;³⁴⁸ el apartar la vista de la mujer que se le ofrece desnuda en medio de un laberinto de piedra al que le han conducido unos seres misteriosos; el encuentro fortuito con Tiresias, donde el gesto de no querer ver –cerrar los ojos- se superpone a la atracción

*angoscia. / Sei insostituibile. Per questo è dannata / alla solitudine la vita che mi hai data. / Perch' l'anima è in te, sei tu, ma tu / sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù: / ho passato l'infanzia schiavo di questo senso / alto, irrimediabile, di un impegno immenso. / Era l'unico modo per sentire la vita, / l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita. / Sopravviviamo: ed è la confusione / di una vita rinata fuori dalla ragione. / Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire. / Sono qui, solo, con te, in un futuro aprile... (Pasolini, P.P.: "Supplica a mia madre", de *Poesia in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; págs. 640 y 641).*

³⁴⁷ González, F.: Op. cit. págs. 200-204.

³⁴⁸ Cuya expresión de angustia y duda intensifican un cartel y una voz interior (*voz en off*): “¿Dónde va mi juventud? ¿Dónde va mi vida?”.

inconsciente que siente hacia el poeta ciego;³⁴⁹ la determinación de no querer saber, por boca de la Esfinge, el enigma de su vida; la palabra oracular que porta Creonte;³⁵⁰ el enfrentamiento con Tiresias y, finalmente, el hecho de no poder soportar la visión de las desgracias que con su ignorancia ha sufrido y causado –suicidio de Yocasta–.

Asimismo, el Sol, una presencia cegadora que en la escena de la crucifixión de *El Evangelio según Mateo* se identifica con la figura de Cristo, también está presente en la versión pasoliniana de la tragedia de Edipo, aunque desempeña una función simbólica dual, más compleja. Por una parte, es un atributo que se relaciona con la visión del mítico héroe trágico (ofuscación de la razón), con su condición bárbara (inocencia) y, por consiguiente, con la obligación de conocer. Por otra, es la expresión simbólica de Apolo –el dios que ve y sabe todo–, cuya presencia se hace patente en la escena del Oráculo –impide al héroe distinguir con claridad la figura de la profetisa– y en las posteriores imágenes deformadas (subjetivas) del mítico héroe contaminado mientras se aleja del lugar sagrado. En

³⁴⁹ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 397: “Es por otros que canta, es de los otros de quienes canta, es por mí que canta, es de mí de quien canta. ¡Sabe de mí y se vuelve hacia mí! ¡Poeta! Canta, pero no canta sobre él. Alguno le ha dado el encargo de cantar, es ciego, es ciego, alguno le ha dado el encargo de ver, en estos días, en estas noches de su ciudad... Tú, poeta, con tu encargo de coger el dolor de los otros y de expresarlo como si fuese el mismo dolor, a ser expresado... El destino continúa más allá de aquello que el destino reserva. *Yo escucho aquello que está más allá de mi destino*”. Por medio del empleo retórico de rótulos y de una *voz en off* (voz interior de Edipo), Pasolini anuncia, de un modo más sintético, el deseo del héroe trágico que expresa en el guión: su voluntad de conocer (“¡Me gustaría ser como tú! Cantar como tú lo que está más allá del destino”).

³⁵⁰ *Ibid.*, pág. 409: “Lo que se quiere saber existe; lo que no se quiere saber no existe” (Sófocles: Op. cit. –110 y 111–, pág. 315: “Lo que es buscado puede ser cogido, pero se escapa lo que pasamos por alto”).

relación con esta función de la plenitud solar conviene recordar que para el universo simbólico griego Apolo era una deidad resplandeciente que encarnaba, entre otras atribuciones, la perfección juvenil –es el *kouros* divino, modelo y protector de los *kouroi* humanos- y el ideal de pureza³⁵¹. Entre sus varios epítetos destacan el de *Loxias* (“torcido”), por su saber profundo, ambiguo y suspicaz, y el de *Phoibos* (Febo, “brillante”); este último, un carácter solar, luminoso y purificador, que implica clarividencia y trascendencia³⁵². Pero en la obra de Pasolini, el Sol también se identifica con Edipo en el momento de su máxima actividad heroica. Sin embargo, la sublime presencia frontal del astro durante la matanza de Layo y de su escolta actúa, a su vez, a modo de filtro estético que tamiza y suaviza la cruel violencia que destila la acción.

Pasolini declaró que en su obra cinematográfica había querido narrar su propio “complejo de Edipo”;³⁵³ pero también, subrayó, las diferencias entre su experiencia personal y el planteamiento psicoanalítico freudiano. Al respecto, en el artículo “Perchè quella di Edipo è una storia” (1967),³⁵⁴ afirma que jamás había soñado hacer el amor con su madre, sino, más bien, con su padre, e incluso creía que, tal vez, con su hermano, así como con

³⁵¹ Bonnefoy, I.: *Diccionario de las mitologías* –vol. II- (trad. Maite Solana); Destino, Barcelona, 1996, págs. 245-255.

³⁵² García Gual, C.: *Introducción a la mitología griega*; Alianza, Madrid, 1993, págs. 130-135.

³⁵³ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 160.

³⁵⁴ Pasolini, P.P.: “Perchè quella di Edipo è una storia”, en *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 315-324.

muchas mujeres de piedra³⁵⁵ . En la posterior entrevista con Halliday manifestó:

“El resentimiento del padre hacia el hijo era algo que he sentido muy distintamente, no así la relación entre el hijo y la madre, porque tal relación entre el hijo y la madre no es una relación histórica, es una relación puramente interior, privada, que está fuera de la historia, mejor dicho, metahistórica, y, por consiguiente, ideológicamente improductiva, mientras que aquello que produce historia es la relación de odio-amor entre el padre y el hijo. Lo que, por consiguiente, me interesaba más que aquello entre el hijo y la madre. He sentido mucho, muy profundamente, el amor por mi madre, y todo mi trabajo no ha estado influido por ello, pero sí he tratado una influencia cuyo origen está en lo más profundo de mi ser y, como he dicho, más bien fuera de la historia; mientras que todo lo ideológico, voluntario, activo y práctico que se encuentra en mis obras de escritor depende del conflicto con mi padre. Por eso introduje en Edipo cuestiones que no estaban en Sófocles, pero que creo que no están del todo fuera del psicoanálisis”³⁵⁶ .

Además, en una de las secuencias del prólogo autobiográfico, Pasolini quiso recrear el dormitorio conyugal de sus progenitores a semejanza de los recuerdos que recogió en los *Cuadernos rojos* (1946):

“Recuerdo el dormitorio de mis padres, yo dormía en una camita a los pies de su gran lecho nupcial”³⁵⁷ .

Mientras la pareja (Layo-Carlo Alberto, Yocasta-Sussana) libera sus impulsos sexuales, Edipo-Pier Paolo los contempla angustiado y piensa que se trata de un acto de violencia del padre a la madre –expresión poética de la

³⁵⁵ Ibid., pág. 320.

³⁵⁶ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; págs. 110 y 111.

³⁵⁷ Naldini, N.: Op. cit., pág. 9.

teoría sexual infantil de Freud³⁵⁸. Pero al margen de sentirse desposeído del privilegio de gozar exclusivamente del amor de su madre, el inconsciente de Edipo-Pier Paolo experimenta, en principio de un modo elemental, el conflicto trágico: la supuesta agresividad del padre sobre la madre y su incapacidad para evitarla. Esta dimensión trágica culmina con una singular interpretación de la acción de Layo, quien traspasa los pies de Edipo (Οιδιπουξ: “pies hinchados”)³⁵⁹ antes de enviarlo a morir. El enfrentamiento padre-hijo es resuelto por Pasolini con un gesto de agresión (castración) propio del simbolismo freudiano, como reveló en sus conversaciones con Dufлот:

“El primer episodio presenta un niño actual, entre su padre y su madre, cristalizando lo que comúnmente se llama ‘el complejo de Edipo’. A una edad en que todavía no es consciente, sufre la primera experiencia de celos. Y su padre, para castigarle, le cuelga de los pies –realizando a través del ‘símbolo’ del sexo (los pies) una especie de castración-”³⁶⁰.

En consonancia con este prólogo autobiográfico, *Fabulación*, drama en verso influido también por el psicoanálisis freudiano, presenta al Padre en su incapacidad para recordar con exactitud el sueño trascendental en que le ha sido revelada la realidad de su existencia. En el I Episodio, este personaje-idea se encuentra con un muchacho al que llama “¡padre mío!”, y luego exclama:

³⁵⁸ Freud, S.: “La sexualidad infantil”, en *Obras Completas* –vol. II- (trad. L. López-Ballesteros y de Torres); Biblioteca Nueva, Madrid, 1973; pág. 1.208. Según Freud, el niño de temprana edad que contempla directamente la relación sexual de sus progenitores interpreta el hecho como un acto de violencia sádica del padre hacia la madre.

³⁵⁹ Sófocles: *Edipo rey*, en *Tragedias*; (1.030-1.036), págs. 350. Referencia a los “tobillos perforados” de Edipo.

*tengo aquí los pies, piecitos de un niño de tres años*³⁶¹ .

En esta referencia al mito edípico reside la esencia de su condición trágica. Pero, a diferencia de Layo-Carlo Alberto, el Padre, símbolo también de autoridad y de poder, es un moderno Cronos que igualmente devora al Hijo; aunque, a su vez, es el complejo personaje-idea de un hijo (Edipo) que tras ser padre (Layo) vuelve a ser hijo (Edipo) –símbolo de la continuidad del eterno conflicto generacional, especie de culpa heredada, que en *Edipo, el hijo de la fortuna* no parece repetirse-:

*¡Comprendo, es en mi hijo donde el sueño continúa!*³⁶²

En el episodio segundo (antecedentes míticos) y en el epílogo autobiográfico de *Edipo rey*, aparecen una serie de elementos narrativos que Pasolini emplea para desarrollar una versión onírico-estetizante del mito trágico de Edipo³⁶³ que Fusillo cataloga de homosexual³⁶⁴ . Pero, aunque la homosexualidad pueda estar presente, no es el eje central de la obra, ni el tema autobiográfico dominante. Al respecto, en el viaje de Edipo desde Delfos hasta Tebas, Fusillo distingue un indicio clave: el rechazo del misterioso y joven cuerpo femenino desnudo que se le ofrece en el interior del laberinto de piedra. Pero el ejemplo más explícito que fundamenta su propuesta se halla en el epílogo, inspirado en *Edipo en Colono*, donde

³⁶⁰ Dufлот, J.: Op.cit. pág. 126.

³⁶¹ Pasolini, P. P.: *Fabulación*; pág. 47.

³⁶² Ibid., pág. 54.

³⁶³ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 111.

³⁶⁴ Fusillo, M.: Op. cit. págs. 67 y 68.

Pasolini sustituye la figura de Antígona por la de Ángel (Ninetto Davoli),³⁶⁵ el Mensajero³⁶⁶ en los antecedentes míticos y en el desarrollo de la tragedia, y actor-fetiché pasoliniano –con el que mantuvo una relación amorosa- que encarna el arquetipo de los jóvenes de los suburbios –fuente de inspiración de sus primeras obras-:

*Ninetto es un mensajero,
y venciendo (con un arroz de azúcar
que le resplandece sobre todo el ser,
como un musulmán o un hindú)
la timidez,
se presenta en un aerópago
a hablar de los Persas³⁶⁷.*

Esta posible interpretación que plantea Fusillo tiene sus raíces en las declaraciones que Pasolini hiciera a Duflot en relación con la existencia de una homosexualidad, típica de las clases populares y de los estratos más profundos de las sociedades arcaicas, que desvela cierto sentido sagrado del origen de la vida:

“En Roma, en Sicilia, y, más en general, en el interior de la cuenca del Mediterráneo, la homosexualidad está arraigada sobre relaciones

³⁶⁵ Ibid., pág. 64. En toda la obra cinematográfica de Pasolini, Ninetto Davoli representa la alegría, inocente y melancólica, del bárbaro; de manera que Davoli se identifica siempre con el papel de Mensajero alegre e inocente.

³⁶⁶ Corominas, J. y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. I); pág. 214. “Ángel” proviene del latín *angelus*, que, a su vez, deriva del griego *ἄγγελος* (*ánghelos*): nuncio, mensajero.

³⁶⁷ Pasolini, P.P.: “Avvertenza”, en *Bestemmia* (vol. IV); págs. 652 y 653: *Ninetto è un messaggero, / e vincendo (con un riso di zucchero / che gli sfolgora da tutto l'essere, / come in un musulmano o un indù) / la timidezza, / si presenta come in un aeropago / a parlare dei Persiani.*

sociales particulares. En las sociedades de esta civilización, en la que todavía aflora el substrato arcaico, la ‘libertad homosexual’ está en vías de extinción. Pero tiene profundas raíces históricas. Esta tradición se ha constituido a partir de una realidad socio-cultural bien precisa. Desde el principio siempre ha existido la hegemonía social del hombre, que el paleocristianismo y, después, el catolicismo romano se han limitado a fundar *in iure*. Pero tal hegemonía no explica por sí misma la libertad de la práctica homosexual en la Grecia antigua y en el conjunto de la sociedad greco-latina. Es cierto que la sociedad esclavista era una sociedad de hombres y de segregación de sexos, sobre todo a nivel de ciertas clases plebeyas, donde la mujer era un bien inaccesible, un lujo. En fin, englobando todo bajo un conjunto, está el enorme poder oculto de la madre, su arcaísmo, su soberanía subterránea, propio de Deméter...³⁶⁸ En todos los países en los que la homosexualidad es poderosamente endémica o públicamente reconocida, la relación con la madre, con el significante materno, determina una inversión fundamental de las relaciones con las mujeres. Tal vez los homosexuales posean un sentido del origen sagrado de la vida, mayor que el que estrechamente quieren los heterosexuales. El respeto de la santidad de la madre predispone a una particular identificación con ella; es más, se diría que en el fondo del homosexual se encuentra, en cierto modo, inconsciente la reivindicación de la castidad: el deseo de la angelización. En un modo igualmente oscuro, el homosexual busca lo mismo en lo otro (lo otro-lo mismo), un compañero con el que no peligre, en caso de reproducirse, ante el terrible poder del padre, el profanador. Diría que el homosexual tiende a preservar la vida, sin acelerar el ciclo procreación-destrucción, pero sustituyendo a la perennidad de la especie la coherencia de una cultura, la continuidad de un conocimiento”³⁶⁹.

Por tanto, *Edipo rey* es una obra que oscila entre la autobiografía y el mito, entre la historia (personal) y la metahistoria (universal); de manera

³⁶⁸ García Gual, C.: Op. cit. págs. 152-155. Démeter, deidad griega que se identifica con la tierra fecunda y maternal. Asimismo, representa al vientre que concibe y que da la vida – “nutricia de muchos” (Hesíodo: *Teogonía* –trad. Aurelio Pérez Jiménez-; Gredos, Madrid, 1990, –912- pág. 110)-, además de estar vinculada con la esperanza sobre el destino tras la muerte (el resurgir primaveral, ciclo vegetativo, que representa su hija Perséfone, la cual pasa un tercio del año en el sombrío Hades).

³⁶⁹ Pasolini, P.P.: *Il sogno del centauro*; Editori Riuniti, Roma, 1983, págs. 163 y 164.

que la homosexualidad de Pasolini, aunque está presente, no es lo esencial del epílogo, ni tan siquiera de esta compleja y polisémica versión autobiográfica del mito trágico. En este sentido, lo verdaderamente relevante es la transformación de la acción de *Edipo en Colono* que Pasolini realiza para crear una estructura simbólica que retome la clave autobiográfica del prólogo con el objeto de expresar, de un modo sintético y bipartito, su idea del destino –presencia constante en sus obras-;³⁷⁰ en este caso, como poeta ingenuo, diverso, marginal y transgresor: el rechazo de la burguesía neocapitalista –decadentismo de la civilización condensado en las imágenes de Bolonia que acompaña la música mozartiana, tocada con flauta-³⁷¹ y la adopción del ideario marxista –expresado con imágenes de la periferia industrial de Milán y con notas de *El acorazado Potemkin*, tocadas también con flauta-³⁷² . Al respecto, el propio Pasolini afirmó con posterioridad:

“(he rodado) el desenlace, o más bien el retorno de Edipo poeta, en Bolonia, donde comencé a escribir poesía: es la ciudad donde yo me encontré naturalmente integrado en la sociedad burguesa; yo creía entonces que era un poeta de ese mundo, como si ese mundo hubiese sido absoluto, único, como si las divisiones de clases no hubiesen existido jamás. Yo creía en lo absoluto del mundo burgués. Con el desencanto, Edipo abandona el mundo de la burguesía y se introduce progresivamente en el mundo popular, de los trabajadores. Ya no cantará para la burguesía, sino para la clase de los explotados. De ahí ese largo camino hacia las fábricas. Donde, indudablemente, le espera otro desencanto...”³⁷³

³⁷⁰ González, F.: Op. cit. págs. 182 y 183.

³⁷¹ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 445 y 446.

³⁷² *Ibid.*, pág. 447.

³⁷³ Duflot, J.: Op. cit. págs. 126 y 127.

Por otra parte, el hecho de que el mítico héroe trágico, una vez ciego, se transforme en poeta diverso y marginal, como el propio Pasolini, y que, de este modo, se identifique, además, con el adivino Tiresias –un profeta, semejante al Cristo de *El Evangelio según Mateo*–, representa la exaltación de la sacralidad laica de su figura –y, por extensión, del hombre–:

“Es el momento de la sublimación, como lo llama Freud. La variante con respecto al mito es que Edipo se reencuentra en el mismo punto que Tiresias: en cierta manera, se ha sublimado como lo hace el poeta, el profeta, el hombre excepcional. Al convertirse en ciego, a través del autocastigo, a través por tanto de una cierta forma de purificación, accede al terreno del heroísmo, o de la poesía”³⁷⁴ .

Finalmente, Pasolini interpreta el mito de Edipo como un modelo de mundo basado en el ciclo del eterno retorno, donde está implícito el pensamiento nietzscheano: expresión de la vida y de la muerte, otra constante en la obra de Pasolini. En *Edipo en Colono* la muerte del mítico héroe trágico, omnipresente culminación del destino humano, se produce entre los misteriosos límites del sagrado bosque de las Euménides³⁷⁵ –“La señal de mi destino”, dice Edipo-³⁷⁶ . Por el contrario, en su versión cinematográfica Pasolini interpreta, con el *principio de individuación* trágica, su propia muerte –y, por extensión, la del hombre– como una vuelta al lugar de nacimiento. De ahí que los álamos y la pradera verde que recrean los edénicos paisajes soleados de Sacile (Friuli) simbolizen el retorno al

³⁷⁴ Ibid., pág. 126.

³⁷⁵ Bonnefoy, I.: Op. cit. (vol. II); pág. 102. Euménides o Erinias, potencias divinas primitivas, hijas de la Tierra, nacidas de las gotas de sangre de la mutilación genital que Cronos infirió a Urano, las cuales representan el castigo y la venganza de los crímenes cometidos contra los padres.

seno materno: una meta existencial prefijada. De este modo, al igual que en *El Evangelio según Mateo*, Pasolini expresa nuevamente su visión religiosa de la vida³⁷⁷ y se acerca al misterio de la naturaleza humana, reconociendo los límites de su identidad en el dolor y en la muerte.

³⁷⁶ Sófocles: *Edipo en Colono*, en Op. cit.; (47), pág. 513.

³⁷⁷ Pasolini, P.P.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*; pág. 77: “la tendencia a ver siempre y en todas las cosas, incluso en los objetos y eventos más banales, repetitivos, simples, algo de sagrado, mítico, épico”.

10. Expresión del universo trágico.

La versión cinematográfica del drama de Edipo fue el primer largometraje que Pasolini rodó con película de color³⁷⁸ –al parecer, por imposición de la producción-;³⁷⁹ aunque esta técnica filmográfica ya la hubo empleado anteriormente en *La ricotta* y en el cortometraje *La terra vista dalla luna*. Como apunta González, el color se encuentra perfectamente integrado en esta autobiografía edípica. Además, debido a la formación pictórica de Pasolini, tiene, en general, una función simbólica –como puede ser la adopción, por parte de Edipo, del color negro característico de Layo- que permite identificar y distinguir los distintos elementos del encuadre:

“El verde, por ejemplo, ausente de todas las ropas y de todos los adornos, permanece sujeto al elemento vegetal, que se asocia, en sus triunfos como fondo, a la madre, al descanso –la única imagen de Edipo dormido, en la travesía del desierto, en un campo de cereal en primavera-; a la primera e impresionante aparición de Tiresias, el profeta, al borde de un maizal; al retorno al paisaje de la infancia y a la muerte. El blanco y el azul son los atributos de Yocasta, pero el blanco es preferente para la madre, también para la madre adoptiva: azul es sin embargo la ropa de Yocasta antes del amor y es, cuando muere, la que su hijo le arranca, mostrándola por primera vez desnuda, sólo mujer, y muerta.

El trabajo sobre los colores cálidos y fríos permite recibir en una sola ojeada el tono afectivo de cada escena: verde intenso de la hierba y los árboles, blanco de la ropa y rosa del cielo, frente a los marrones y la oscuridad de los interiores en la primera parte; predominio de colores cálidos: rojos y anaranjados en la corte de Pólipo y Mérope; azul, blanco,

³⁷⁸ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 161. Película Kodak Eastmancolor (revelado en Technicolor), formato 35 mm. (1:1.85), impresionada con cámara Arriflex. Duración: 104 min. (2.861 m.).

³⁷⁹ González, F.: Op. cit. pág. 147.

dorado desvaído y negro, para la corte de Edipo en Tebas, negros, pardos y a veces azul oscuro para las túnicas pobres del pueblo.

Edipo pasa del vestido anaranjado que lleva en la corte de Pólipo al blanco del viaje: se enfrenta con el rey Layo, que viste de negro, y tras la boda con Yocasta adopta el negro como color de su traje”³⁸⁰.

Estos niveles cromáticos contribuyen también, junto con la narrativa visual y el espacio musical, a crear una unidad estilística contrapuntista entre el mundo contemporáneo y el arcaico:

1. Las tonalidades verdes del edénico, fresco y soleado Prólogo autobiográfico (rodado en Lodi, Baja Lombardía) se enfrentan a los amarillos ocres del pétreo, inclemente y caluroso desierto mítico (rodado en It’ben addu, Marruecos).

2. La panorámica sacral (de derecha a izquierda) sobre los álamos y la pradera lombarda, que recuerdan a los campos del Friuli, se contraponen a la realizada (de izquierda a derecha) sobre el rocoso y yermo paisaje del norte de África, que evoca el mítico monte Citerón del relato trágico.

3. El “Cuarteto de las disonancias” y la música antigua japonesa para flauta, acompañada de percusión, afirman las atmósferas sagrada del prólogo autobiográfico y épica del relato mítico subsiguiente.

Otro recurso expresivo que Pasolini había empleado con anterioridad en *El Evangelio según Mateo* y que volvió a utilizar en su versión del drama

³⁸⁰ Ibid., pág. 148.

de Edipo –como expresión simbólica de la trascendencia del tiempo cíclico-, es, según indica González,³⁸¹ la repetición de espacios visuales análogos. La relevancia del tiempo cíclico se completa con la comparecencia de componentes, cuerpos, movimientos y elementos significantes. Es decir, con aquellas unidades mínimas de diferenciación del mundo físico que organizan el espacio plástico del plano de encuadre y que, de algún modo, participan en la acción:

1. La manera de encuadrar el dormitorio de los padres (prólogo autobiográfico) es la misma que emplea para la estancia conyugal de Edipo y Yocasta: cámara baja, ángulo focal corto, semi-oscuridad y protagonismo absoluto del lecho.

2. La identificación del mítico Edipo con la figura del padre: adopción de una barba ritual –como la de Pólipo-, así como del color negro y de la alta y dorada corona de Layo.

3. El gesto de morderse el dorso de la mano que ejecuta Edipo, al igual que Yocasta, en los momentos de duda angustiada.

4. La ceguera, la flauta y el lazarillo-mensajero –atributos propios de Tiresias- que acompañan a Edipo en el epílogo autobiográfico contemporáneo.

³⁸¹ Ibid., págs. 197-200.

De igual modo, el espacio sonoro de la obra presenta redundancias musicales simbólicas que tanto Fusillo como González convienen en vincular, a lo largo de sus ensayos, con una triada temática:

1. “Tema del padre”: marcha militar que acompaña los títulos de crédito de inicio y que, a su vez, cierra la obra.

2. “Tema de la madre”: cuarteto mozartiano de las disonancias –versiones para cuerda o flauta-, que acompaña las imágenes del prólogo, del bloque central (encuentros de Edipo con Yocasta y con Tiresias) y del epílogo.

3. “Tema del destino de Edipo”: melodía antigua japonesa para flauta, acompañada de percusión, presente, principalmente, como elemento estético de transición espacio-temporal entre el prólogo autobiográfico (contemporáneo) y el episodio mítico (arcaico), y presente también durante el viaje de Edipo a Tebas, tras la revelación del Oráculo.

Pero esta repetición de motivos musicales de diferentes ámbitos culturales, así como su vinculación con distintas situaciones relevantes, no responde a la actitud de reforzamiento propia del *leitmotiv*: asociación de determinadas imágenes a una melodía concreta, o viceversa. Es decir, al principio de composición del cine comercial, por medio del cual se crean esquemas emocionales sonoros que el espectador colectivo o individual aprecia, reconoce e identifica con personajes, imágenes, acciones y sentimientos predeterminados. En el cine de Pasolini, por el contrario, la

redundancia musical –como ya se expuso en el capítulo anterior- se encuentra determinada por una compleja función poética. En un nivel elemental opera a modo de sencillo acompañamiento sonoro de imágenes visuales –similar al esteticismo de la música en el cine mudo-;³⁸² mientras que en un nivel superior, esta mezcla de registros (contaminación lírica) transforma la asociación imagen-música en una experiencia estética simbólica que debe cumplir con una cuádruple finalidad:

1. Originar una relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular y la expresión épico-sagrada.
2. Afirmar la universalidad y la trascendencia de las acciones recreadas (trágicas).
3. Impedir el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta.
4. Crear una experiencia realista que rechaza el modelo mimético convencional.

Para lograr plenamente estos objetivos en *Edipo rey*, Pasolini volvió a emplear fragmentos de temas musicales ya consolidados: *Cuarteto en Do Mayor* K. 465, de Mozart (“Cuarteto de las disonancias”); *El canto de los mártires* (“El muerto exhorta”, 3ª parte de *El acorazado Potiemkin*), de Nicolai Kryukov y Edmund Meisel; canción eslava; motivos populares

³⁸² Dufloy, J.: Op.cit. pág. 138.

rumanos; arias de la Revolución Rusa y música antigua japonesa (de ediciones musicales Rete).

Asimismo, Pasolini extendió su característico estilo contaminador, incluso, a las imágenes visuales para poner de manifiesto la atemporalidad metahistórica y la diversidad antropológica del lenguaje primordial del mito. Además, con el empleo de esta técnica lograba crear un efecto de lejanía cronológica que le permitiría expresar una serie de obsesiones personales vinculadas a su idea del compromiso moral del arte con la realidad: la atracción por la barbarie arcaica, por la prehistoria cultural, por el mundo campesino –entorno que amó y mitificó- y por el Tercer Mundo. Apoyándose en los estudios de Eliade³⁸³ y de Frazer,³⁸⁴ observó que los citados universos colectivos tenían en común la concepción cíclica y circular del tiempo universal (eterno retorno); un aspecto que el mundo campesino, en concreto, había conseguido asimilar a lo largo de dos milenios³⁸⁵. En su adaptación del drama de Edipo, esta proyección de la sucesión periódica y repetitiva del espacio temporal de la existencia se manifiesta tanto en la estructura de la obra como en la cita final del epílogo:

“Ya he llegado. La vida acaba en el mismo sitio que empieza”³⁸⁶.

³⁸³ Eliade, M.: Op. cit.

³⁸⁴ Frazer, J. G.: *La rama dorada* (trad. E. y T. I. Campuzano), FCE, México D.F., 1993.

³⁸⁵ Pasolini, P.P.: “Nuevas perspectivas históricas: la Iglesia le es inútil al poder”, en *Escritos corsarios*; pág. 95.

³⁸⁶ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 449.

En definitiva, Pasolini quería dejar impresionado sobre la película cinematográfica su deseo de volver, de algún modo, al nivel más oculto de la historia del hombre; es decir, a:

“las raíces de la viviente vida”³⁸⁷ .

Conviene recordar que antes de su crisis ideológica se había sentido fuertemente atraído por la realidad del mundo subproletario –otro ámbito social que mitificó por ser una extensión, moderna y desarraigada, del universo cultural campesino. Mas, decepcionado por las respuestas de este sector urbano marginal y por el rápido avance del modelo cultural de la “Nueva Prehistoria”, decidió emprender una trayectoria estético-cinematográfica más personal. En ésta, como ya se ha dicho en páginas anteriores, trató de recrear, al margen de otras cuestiones, la realidad universal del hombre mezclando comportamientos y elementos heterogéneos que reflejaban las semejanzas de la diversidad cultural: costumbres, ritos funerarios, ceremonias matrimoniales, danzas y fiestas que contrastan con los motivos musicales que acompañan a las imágenes.

Esta intención creativa que, en cierto modo, comenzó a poner de manifiesto en *El Evangelio según Mateo*, se hizo claramente visible en la elección de las distintas localizaciones espacio-temporales, ignotas y conocidas, de su versión del drama de Edipo; en la cual, el hecho de trasladar el universo trágico griego a otro ámbito cultural hacía innecesaria –

a diferencia de su reconstrucción de la vida de Cristo- la exactitud y fidelidad a los modelos figurativos occidentales. De ahí que los relatos mítico y trágico del bloque central, filmados en emplazamientos del sur de Marruecos (It'ben addu, Ouarzazate y Zagora), se distancien, cronológica y manifiestamente, de la tradición griega; aunque ésta, en cambio, no deja de estar presente en la obra a través de las escenas del lanzamiento de disco y del tejido de coronas de mirto o de laurel florido para el vencedor, de ciertos detalles del vestuario (el *pétaso* y el *pilos*, sombreros que portan Edipo, el criado de Layo y el Mensajero) y de otros complementos (la rama de laurel –árbol de Apolo, al igual que el mirto- que porta Creonte en su sombrero, la máscara de teatro que cuelga en el pecho del Mensajero, la flauta de Tiresias). Sin embargo, los espacios abiertos del norte de África son auténticos escenarios míticos que exudan la remota e incierta atmósfera de la barbarie arcaica –lugares en los que aún no existía la huella de la industrialización-. Al respecto, en una entrevista con Alberto Arbasino (1966), Pasolini declaró:

“Un *Edipo* que rodaré en el fondo de Marruecos (en una arquitectura arcaica y maravillosa, sin postes de luz y por tanto sin todos los esfuerzos de *El Evangelio* rodado en Italia). Hay ciertos rosas y verdes maravillosos; bereberes casi blancos, pero ‘ajenos’, remotos, como debía ser el mito de Edipo para los griegos: no contemporáneo, fantástico...”³⁸⁸

³⁸⁷ Pasolini, P.P.: “Guinea”, en *Poesía en forma de rosa*; pág. 13 (Pasolini, P.P.: “La Guinea”, de *Poesía in forma di rosa*, en *Bestemmia* –vol. II-; pág. 621).

³⁸⁸ Pasolini, P.P.: “Un solo nemico mi fa paura: il sole”; *Il Giorno* (entrevista con A. Arbasino), Milán, 11 noviembre 1966 (ver también en Arbasino, A.: *Sessanta posizioni*; Feltrinelli, Milán, 1971, págs. 357-359; y en Naldini, N.: *Pier Paolo Pasolini*; págs. 282 y 283).

Por el contrario, los enclaves del prólogo y del epílogo se identifican de modo manifiesto con unos marcos geográficos y cronológicos concretos (autobiográficos): Véneto (río Livenzo), Baja Lombardía: alrededores de Lodi, S. Angelo Lodigiano (prólogo); periferia industrial de Milán, alquería La Moncuca (alrededores de S. Angelo Lodigiano), Emilia-Romaña: Bolonia (epílogo)³⁸⁹.

Para crear el vestuario y los elementos complementarios restantes – componentes onírico-simbólicos accesorios que reforzaban su afirmación de la atemporalidad metahistórica y de la diversidad antropológica del mito-Pasolini sugirió a Danilo Donati³⁹⁰ la necesidad de tomar como modelos de inspiración el arte antiguo y africano. De ahí, por tanto –siguiendo la clasificación que hace González,³⁹¹ los ropajes de lana que evocan las confecciones sumerias; los pectorales geométricos, los sombreros con grandes plumas y los cascos de penacho corto próximos al arte azteca o inca; las altas coronas y las barbas rituales semejantes a las asirias o egipcias; el tocado de la Pitia y la figura de la Esfinge que imitan máscaras africanas; los óvalos de paja trenzada con flores y los collares de conchas marinas del sacerdote y de los suplicantes que se asemejan a ciertos adornos Masai.

³⁸⁹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 161.

³⁹⁰ Bertini, Antonio: *Teoria e tecnica del film in Pasolini*; Bulzoni, Roma, 1974, pág. 196.

³⁹¹ González, F.: Op. cit. pág. 122.

Al igual que en *El Evangelio según Mateo*, la figuración –que Pasolini denominó Coro-³⁹² está compuesta por campesinos que habitaban en las zonas de rodaje y que, en este caso específico, vistieron sus túnicas bereberes; personaje colectivo de la vida cotidiana de un marco geográfico concreto (sur de Marruecos) que con su presencia contribuyó a acentuar la atemporalidad metahistórica e intercultural del mito trágico (episodios segundo y tercero). Por otra parte, además de la singular presencia del propio Pasolini (Gran Sacerdote) –con cuya intervención³⁹³ finaliza la parte mítica y comienza el relato trágico de Sófocles-,³⁹⁴ entre los actores principales y secundarios se distinguen dos grupos: los profesionales – Silvana Mangano (Yocasta), Alida Valli (Mérope), Julian Beck (actor del Living Theatre, en el papel de Tiresias), Admed Belhachmi (Pólipo), Luciano Bartoli (Layo)- y los no profesionales –intelectuales, como Francesco Leonetti (criado de Layo) o Carmelo Bene (Creonte), y amigos, como Franco Citti (Edipo), Ninetto Davoli (Mensajero-Ángel), Giandomenico Davoli (pastor de Pólipo).

En cuanto a la expresión del universo trágico, los episodios segundo y tercero de *Edipo rey* se muestran como espejos que devuelven la imagen universal del hombre: el reflejo de los conflictos que tienen lugar entre las paradójicas dimensiones que cercan su existencia (soledad, tiempo y destino), así como de los sentimientos, contradicciones y escisiones que lo

³⁹² Hitchens, G.: “Pier Paolo Pasolini and the art of Directing”, *Film Comment*, Nueva York, 1965 (otoño), págs. 25-32.

³⁹³ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; págs. 406 y 407.

³⁹⁴ Sófocles: *Edipo rey*, en Op. cit. (15-57), págs. 312 y 313.

desgarran con respecto a sí mismo y a la naturaleza (sufrimiento/gozo, dolor/placer, angustia/felicidad).

La estructura antropológica universal que encarna la mítica figura de Edipo, según la imaginación creadora de Pasolini, pone de manifiesto los rasgos fundamentales del universo trágico: acción, desmesura, sublimidad, temporalidad, elección, dubitación y trascendencia. De manera que la singular acción que Edipo lleva a cabo –desmesurada y sublime-, afecta a su vida y marca su destino trascendental.

En principio, Edipo está turbado por un sueño espantoso que no puede recordar: duda y, finalmente, decide partir hacia Delfos para consultar al Oráculo. Tras conocer, por boca de la Pitia, los designios de Apolo, trata de escapar: está atormentado y, sin ser consciente de ello, se adentra en el cumplimiento de la profecía. En su huída, se enfrenta a Layo, el padre a quien no conoce, y lo mata (afirmación del *Thanatos*): sin saberlo, comete el primer error (*hamartía*) que activa su conflicto trágico. Una vez cumplida parte de la profecía revelada por Apolo (parricidio), Edipo, de nuevo movido por su desconocimiento, lleva a efecto el segundo error que consume su destino trágico: el enlace incestuoso (afirmación del *Eros*) con Yocasta.

Tebas es víctima de una maldición: el poder del *Thanatos* se cierne sobre la ciudad. Está contaminada, y el Oráculo anuncia la necesidad de castigar al asesino de Layo. El rey Edipo convoca a Tiresias, el adivino

ciego, para que desvele la verdad, produciéndose el enfrentamiento dialéctico entre ambas potencias activas contrapuestas: Tiresias señala la culpabilidad de Edipo, mientras que éste acusa a Tiresias y a Creonte.

Tras reincidir en el enlace incestuoso con Yocasta, madre-esposa, el rey Edipo, hijo-esposo, se enfrenta dialécticamente con Creonte –nuevo conflicto entre dos potencias activas contrapuestas-, a quien responsabiliza de urdir una trama para arrebatarle el poder.

Edipo y Yocasta inician su búsqueda conjunta de la verdad. Yocasta trata de tranquilizarlo en relación con el asesinato de Layo, dándole a conocer la profecía de éste: que sería asesinado por su hijo; por lo cual, Layo ordenó matarlo siendo aún un bebé. Sin embargo, fue una banda de ladrones la que le quitó su vida en una encrucijada –según relató el criado superviviente-. Estas palabras causan espanto y angustia en Edipo.

Edipo pregunta a Yocasta para conocer más detalles sobre Layo y su asesinato. Atormentado por la idea de ser el amante de su madre, acaba relatándole su historia y haciéndola partícipe de sus dudas y sospechas.

Movido por la obligación de conocer, el rey Edipo decide interrogar al antiguo criado de Layo: este imperioso deber le conduce al descubrimiento de la verdad sobre su identidad.

Finalmente, el destino implacable cumple su trágica voluntad: afirmación del *Thanatos* como límite cierto que resuelve la vida del hombre y trasciende su ser. Yocasta, la madre-esposa, se suicida ahorcándose; Edipo, el hijo-esposo, no puede soportar la imagen del cuerpo inerte y desnudo de Yocasta. En un arrebato de locura, golpea sus ojos con la aguja de la fíbula que pertenecía a Yocasta: la autoceguera que se infringe es una acción sublime catártica –intento de purificar su contaminación-. De este modo, como héroe trágico, Edipo se reafirma en su *anagnórisis*: acepta y cumple con el destino trascendental que le anunció la Pitia y que le confirmó Tiresias.

Según la tradición clásica, perder la vista representaba la muerte (estar sumergido en el mundo de las sombras); mientras que vivir significaba conocer y ver la luz. Para Pasolini, en cambio, la autoceguera de Edipo está vinculada a la obligación de conocer. De modo que su acción es una expresión simbólica de la posibilidad de ver y conocer más allá – identificación de la ceguera de Edipo con la sabiduría de Tiresias-.

11. Conclusiones.

Antecedentes. Después de la corta etapa de transición que siguió a *El Evangelio según Mateo* –marcada por la creación de las tragicomedias cinematográficas del ciclo Totò-Ninetto y por las seis tragedias en verso libre que conforman el “teatro de Palabra”-, Pasolini abandonó definitivamente la expresión estética del ideal “nacional-popular” gramsciano –el reflejo de la problemática social más alienada que había recreado en *Accattone*, *Mamma Roma* y *La ricotta*- para continuar con el examen del patrimonio literario y espiritual de su conciencia cultural – espejo donde el hombre occidental puede mirarse detenidamente y reconocer la esencia de su realidad- como expresión de una singular crítica contra el progreso de la Modernidad burguesa.

Este giro estético del “cine de poesía” estuvo originado por una crisis personal desencadenada a raíz de su visión realista sobre cuanto había acontecido en Italia desde la postguerra hasta el crecimiento industrial y económico de la segunda mitad de los 60. Debido al desinterés mostrado hacia la cultura de “progreso” por el subproletariado y por los jóvenes de los suburbios –grupos marginales seducidos por la aparente liberación de la cultura del “desarrollo”-, a la ausencia de compromiso social en la expresión artística contemporánea –que desvanecía, según Pasolini, toda referencia a la realidad en favor de un efecto novedoso y puramente esteticista- y al rápido avance del modelo cultural de la “Nueva Prehistoria” –producción seriada de mercancía de consumo superfluo-, decidió emplear un lenguaje

más hermético y crear una obra cinematográfica más personal; un tipo de cine que no podría ser consumido por las masas, pero que no abandonaba las fronteras del proyecto utópico-didáctico “expansivo” gramsciano. Ante la amenaza de ver reducidas sus obras, tanto literarias como cinematográficas, a simples productos de consumo de la creciente industria cultural, reaccionó creando productos artísticos –ya que todo acababa por ser consumido- que, al mismo tiempo, no fueran aptos para el consumo. En la acción estética de su período cinematográfico “de élite”, interpretará la huidiza realidad desde el vitalismo trágico y propondrá el escándalo, no el deleite ni el consuelo, como objetivo fundamental de un arte comprometido, no ensimismado, que aspira a alcanzar su singular ideal social de “progreso”.

En el intento por reproducir la realidad, Pasolini abandonó la idea del cine como imagen pura –modelo que había aplicado en *El Evangelio según Mateo*-, y configuró su nueva obra cinematográfica según la función estética del lenguaje y de la narrativa audiovisual: una singular amalgama de imágenes, palabras, sonidos, silencios, formas musicales, gestos y movimientos corporales, tipología de planos, movimientos focales y de cámara que expresarían su antinaturalismo.

Aspectos argumentales. Continuando con el interés por afirmar la estructura antropológica universal mediante la recreación del tiempo primitivo, bárbaro y heroico del sueño sagrado –experiencia colectiva que precede a nuestra ambigua civilización del sentido común y donde la

ferocidad sólo aparece en casos excepcionales-, Pasolini emprendió la versión cinematográfica del drama de Edipo: expresión simbólica, en clave psicoanalítica freudiana, de su singular proceso de autodescubrimiento (parricidio e incesto), de los conflictos fundamentales del inconsciente (*Eros/Thanatos*) y de la organización psíquica del hombre (“Yo”, “Ello” y “SuperYo”).

A diferencia de Sófocles, no recreó a Edipo como un héroe intelectual, sino como un ser impulsivo e irreflexivo, salvaje e inocente, aunque excepcional (heroico), que, vinculado a la metáfora de la visión –la mirada como raíz cognitiva-, experimenta más tarde, tras haber mostrado en distintas ocasiones su intención de no querer saber, la obligación de conocer. Este hecho favorecerá la expresión del particular vitalismo trágico pasoliniano (*disperata vitalità*): el firme compromiso individual con la vida, incluso en sus extremos más sombríos, que se opone a cualquier forma de distanciamiento o renuncia.

El epicentro de *Edipo rey*, de Pasolini, está ocupado por el cumplimiento de los deseos inconscientes vinculados a *Thanatos* y a *Eros*: Edipo mata a Layo (parricidio) y se casa con Yocasta (incesto) con plena ignorancia de la trascendencia de sus actos; es decir, sin que en él intervenga la voluntad consciente que lo transformará, una vez conocidos los designios del Oráculo que le animan a tratar de huir de su destino. Sin embargo, esta aparente inocencia primera no excluye la asunción de su culpabilidad inconsciente; punto de partida que Pasolini empleó para reflejar

su propio sentido de culpa, así como para transformar la figura del héroe trágico y hacerla coincidir con la poética bárbara donde muestra su característica predilección por personajes inocentes: Accattone, Ettore, Stracci, Cristo, Julián.

En esta hermética versión del drama edípico, se propuso lograr dos objetivos fundamentales:

1. Hacer una especie de autobiografía metafórica y mitificadora para expresar sus fantasías, impulsos y aspiraciones.
2. Reproyectar el psicoanálisis sobre el mito.

Para conseguirlos realizó una labor distinta a la practicada anteriormente con *El Evangelio según Mateo*, de modo que su fidelidad al texto original no fue tan marcada. Además de introducir citas y de suprimir prácticamente los estásimos, se dejó guiar por sus deseos e imaginación con el fin de recrear la figura del mítico héroe y de reconstruir, con plena libertad, dos tragedias de Sófocles: *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, cuyos argumentos incluyó en una unidad espacio-temporal mayor que modifica y amplía las acciones originales. De este modo, contrapuso el mito y la barbarie arcaica a la realidad contemporánea (neo-primitivismo), a la vez que autodescubría su Yo y trataba de provocar la reflexión del espectador, activo e informado, sobre la herencia que la Postmodernidad había recibido:

falta de sentido de la realidad, reificación del individuo, unidimensionalidad cultural, etc.

La descripción del mito arcaico y de la acción trágica de *Edipo rey* (episodios segundo y tercero de la versión cinematográfica), forman un bloque central, encuadrado entre un episodio primero (prólogo) y un episodio cuarto (epílogo) que evocan experiencias trascendentales de la vida de Pasolini. Mientras el primero –expresión estética del “Yo” freudiano– transcurre en los años veinte y recrea su drama infantil (ensoñación autobiográfica del “complejo de Edipo”), el segundo –expresión estética del “SuperYo”–, inspirado en *Edipo en Colono*, acontece en los años sesenta y representa su conflicto ideológico (alejamiento del mundo burgués y adopción del marxismo).

En el prólogo autobiográfico Pasolini no se limitó a ofrecer simples datos del complejo edípico, sino que recreó, con la metáfora de la visión, el resentimiento histórico del padre hacia el hijo y la relación profundamente interior entre el hijo y la madre. No hay que olvidar que para Pasolini – como se ha señalado en páginas anteriores–, Edipo es un héroe trágico, irracional e ingenuo, que tiene la obligación de conocer –aunque muestre en varios momentos su intención de no querer saber– y que aparece directamente vinculado con la visión: fuente primigenia de conocimiento. Por este motivo, el primer conocimiento del mundo circundante que un simbólico Edipo –trasunto parcial de Pasolini– adquiere en su infancia, al margen de ser fragmentario, se produce a través de la mirada: los edénicos

paisajes soleados de Sacile (Friuli), reproducidos por analogía –la pradera verde y los álamos de Lodi (Baja Lombardía). Esta comparencia incompleta de la misteriosa realidad vuelve a repetirse en el epílogo, también autobiográfico: la visión onírica de espacios relevantes retenidos en la memoria retiniana del *alter ego* ciego –poeta ingenuo, diverso, marginal y transgresor- que, por otra parte, cierran la obra sobre sí misma y expresan la inmovilidad del tiempo (nacimiento/muerte).

En el bloque central, tanto en la narración mítica (episodio segundo) como en la trágica (episodio tercero), también aparecen una serie de referencias, vinculadas a la metáfora de la visión, que anuncian la ceguera de Edipo. Estos indicios de su destino trágico están directamente relacionados con la obligación de conocer: expresión simbólica de quien tras perder la vista será capaz de ver y conocer más allá –identificación del héroe Edipo con el adivino Tiresias-.

Asimismo, el Sol es una presencia cegadora que desempeña una compleja función simbólica: es un atributo que se relaciona con la visión del mítico héroe trágico (ofuscación de la razón), con su condición bárbara (inocencia) y, por consiguiente, con la obligación de conocer. Por otra parte, también está vinculado a Apolo –el dios que ve y sabe todo-, presencia que se hace patente en la escena del Oráculo. Pero, al mismo tiempo, se identifica con Edipo en el momento de su máxima actividad heroica: durante la matanza de Layo y de su escolta, donde la sublime presencia

frontal del astro actúa, a su vez, a modo de filtro estético que tamiza y suaviza la cruel violencia que la acción destila.

En el Episodio segundo –recreación de los antecedentes míticos de *Edipo rey*-, Pasolini da expresión estética al “Ello” freudiano y a los conflictos fundamentales del inconsciente (parricidio e incesto). El mítico Edipo, según Pasolini, es un ser dominado por la impulsividad anímica. De manera que el comportamiento salvaje que muestra lo aleja por completo del héroe intelectual de Sófocles.

El episodio tercero, por otra parte, recrea el relato trágico de Sófocles. De nuevo, Pasolini presenta un Edipo que manifiesta un comportamiento irreflexivo, el cual aflora en los sucesivos enfrentamientos dialécticos con Tiresias y con Creonte que desembocarán en el final trágico: suicidio de Yocasta, la madre-esposa, y autoceguera de Edipo, el hijo-esposo.

Como consecuencia del efecto trágico, *Edipo rey*, de Pasolini, se presenta como un espejo que devuelve la imagen universal del hombre: el reflejo de los conflictos que tienen lugar entre las paradójicas dimensiones que cercan su existencia; y de los sentimientos, contradicciones y escisiones que lo desgarran con respecto a sí mismo y a la naturaleza.

La estructura antropológica universal que encarna la mítica figura de Edipo pone de manifiesto, según la interpretación de Pasolini, los rasgos

fundamentales del universo trágico: acción, desmesura, sublimidad, temporalidad, elección, dubitación y trascendencia. De manera que la singular acción que lleva a cabo –desmesurada y sublime-, afecta a su vida y marca su destino trascendental: la automutilación de Edipo, tras conocer la verdad sobre su identidad, es una acción catártica que reafirma su figura heroica en la *anagnórisis* (aceptación y cumplimiento del destino trascendental que le anunció la Pitia y que le confirmó Tiresias).

Al hilo de la expresión trágica y de las interpretaciones psicoanalíticas de Freud es una voluntad libre, determinada por la disponibilidad anímica más que por la potencia autónoma de la razón. Un individuo inocente e ingenuo que experimenta –a semejanza del Cristo pasoliniano- una crisis de conciencia, a la vez que reproduce el compromiso y la responsabilidad del hombre frente a su existencia. Esta presencia simbólica sufre la colisión entre su Yo –el deseo de vivir- y la realidad del destino trascendental que ha de cumplir: el parricidio y el incesto que lo conducirán, finalmente, a la autoceguera. En su interior mora, por tanto, el conflicto trágico: la aceptación del instinto de vida (*Eros*) y el reconocimiento de los límites ciertos de la existencia en el momento crucial que define y hace trascender su ser (*Thanatos*).

En principio, Edipo es una subjetividad ajena a la culpa trágica que le imputa el Oráculo. En su soledad siente miedo ante el posible cumplimiento de los designios: el sufrimiento extremo que experimenta forma parte de su acción –experiencias que son propias del héroe trágico-.

Es, por tanto, una presencia en cuya acción última se reafirma como héroe trágico que cumple con un destino trascendental.

Esta versión del drama de Edipo es, igual que en *El Evangelio según Mateo*, una singular experiencia estético-cinematográfica que, desde el punto de vista del protagonista (héroe que representa simbólicamente al hombre), pone al descubierto las características fundamentales de las obras trágicas:

1. Imita acciones reales, extremas y trascendentales, que implican una elección.
2. Mantiene colisiones con potencias adversas que conllevan riesgo profundo para la vida.
3. Estas situaciones tienen como resultado dolor y sufrimiento, e incluso la muerte; sentimientos profundos y experiencia límite, que despiertan emociones (efecto catártico).
4. Esta recreación de conflictos tiene por objeto expresar la condición sagrada del hombre.

Lenguaje y narrativa audiovisual. Para ilustrar y organizar su experiencia estética, Pasolini volvió a emplear la “escritura magmática” que

mezcla diversos lenguajes, formas de expresión, fuentes estéticas y elementos culturales.

De este modo, expresó nuevamente el deseo de volver al nivel más oculto de la historia del hombre: recrear su realidad universal mediante la combinación de comportamientos y de elementos heterogéneos capaces de reflejar las semejanzas de la diversidad antropológica y cultural (costumbres, ritos, ceremonias, danzas, fiestas, motivos musicales, etc.). Esta intención creativa se manifiesta también en la elección de las distintas localizaciones espacio-temporales, ignotas o conocidas:

1. Los enclaves del prólogo y del epílogo se identifican con unos marcos geográficos y cronológicos concretos: Italia, años veinte y sesenta.
2. Los escenarios del sur de Marruecos (episodios segundo y tercero) exudan la remota e incierta atmósfera de la barbarie arcaica.

El hecho de trasladar el universo trágico griego a otro ámbito cultural hacía innecesaria la exactitud y fidelidad a los modelos figurativos occidentales. Sin embargo, la tradición griega comparece, en los relatos mítico (episodio segundo) y trágico (episodio tercero), a través de acciones, detalles del vestuario y complementos. Por medio de esta miscelánea de lenguajes, localizaciones, costumbres y elementos, Pasolini creó una atmósfera onírico-estetizante que reforzaba la universalidad y atemporalidad del mito trágico de Edipo.

Edipo rey fue el primer largometraje que Pasolini rodó con película de color (Eastmancolor) en exteriores (con luz natural) y en decorados (estudio). Una vez más empleó, en ciertos momentos, el estilo documentalista para penetrar en los ambientes e intimidades, y así participar en los cambios históricos protagonizados por el hombre –como sucede con la recreación de la infancia de Edipo-Pasolini (prólogo autobiográfico). Su cámara-ojo registró las acciones con primeros planos (que expresan la profundidad psicológica de los personajes) y planos generales (que describen los ambientes), principalmente. Asimismo, presentó angulaciones frontales, picadas, contrapicadas y oblicuas (recursos expresivos con valor dramático), cambió bruscamente de emplazamientos y reencuadró las escenas con rapidez para hacer notar el artificio cinematográfico como señal del rechazo hacia el naturalismo.

Esta ruptura se aprecia también en el empleo de la cámara. Aunque está fija, en ocasiones gira en todas direcciones: rotaciones sobre el eje (panorámicas), desplazamientos respecto al eje (*travellings*) y movimientos focales (*zoom*). Igual que en *El Evangelio según Mateo*, determinadas panorámicas o *travellings* son ejecutados con lentitud para afirmar la naturaleza sagrada de las acciones recreadas, como sucede con la evocación de la mirada que Edipo-Pasolini guardará en su memoria retiniana (imagen que se repite en el epílogo).

También utilizó objetivos de distancia focal corta, los cuales ofrecen una gran profundidad de campo –con independencia del tipo de plano

empleado-, engloban con detalle y nitidez los ambientes, deforman los objetos (abultamiento de la imagen) y mantienen enfocado el espacio encuadrado que se encuentra detrás y a ambos lados –dado el caso, los enfrentamientos de Edipo con Tiresias y Creonte. Aplicados, por ejemplo, sobre un rostro cercano provocan un doble fenómeno perceptivo de efectos estéticos: aumentan la sensación de proximidad y de alejamiento respecto a los referentes naturalistas.

De igual modo, es relevante el uso de movimientos focales –*zoom* de aproximación, fundamentalmente- con objetivos de corta distancia. Este procedimiento técnico anula la profundidad de campo, aplasta los objetos que componen la imagen y deforma la dimensión temporal de la acción; sobre todo cuando el personaje se mueve en primer plano, lo que obliga a un rápido reencuadre (imágenes iniciales del prólogo autobiográfico). Sin embargo, el fondo sobre el que se desarrolla la acción también puede ser registrado con teleobjetivo: un plano rodado con distancia focal larga es sucedido por otro semejante tomado con distancia focal corta –cambio de tamaño del encuadre sobre el mismo eje, como sucede en la huida de Edipo del Santuario de Apolo.

Los personajes principales de esta versión cinematográfica del drama de Edipo son sometidos a una continua alternancia de focales cortas sobre el rostro, recurso estilístico que, en muchas ocasiones, evoca la mirada o punto de vista subjetivo de un actante opuesto (enfrentamientos de Edipo con Tiresias y Creonte, diálogos entre Edipo y Yocasta, interrogatorio de Edipo

al criado de Layo). Este modo de filmar acentúa una percepción onírico-simbólica que afirma la universalidad y trascendencia épico-sagrada de la acción (trágica) recreada. En ocasiones, Pasolini volvió a emplear el recurso estético del contraluz para reforzar la atmósfera onírica (tormento de Edipo al conocer su destino por boca de la Pitia) o, incluso, para suavizar la violencia de la acción (asesinato de Layo y su escolta).

A diferencia de otras obras anteriores, puso al descubierto el carácter colectivo de la figuración o Coro –como fue denominada por Pasolini-. De ahí que sean muy escasas las individualizaciones de los rostros populares. Éstas se concentran en las narraciones mítica y trágica.

En estos episodios (segundo y tercero), la figuración estuvo compuesta, igual que en *El Evangelio según Mateo*, por campesinos que habitaban en las zonas de rodaje: personaje colectivo de la vida cotidiana de un marco geográfico concreto (sur de Marruecos) que con su presencia contribuyó a acentuar la atemporalidad metahistórica e intercultural del mito trágico de Edipo. Por otra parte, además de la singular presencia del propio Pasolini, entre los actores principales y secundarios se distinguen dos grupos: los profesionales (Silvana Mangano, Alida Valli, Julian Beck, Admed Belhachmi, Luciano Bartola) y los no profesionales (intelectuales, como Francesco Leonetti o Carmelo Bene, y amigos, como Franco Citti, Ninetto Davoli, Giandomenico Davoli).

La unidad visual de las secuencias se encuentra fragmentada en numerosos planos de diverso tamaño (primer plano, plano general, plano detalle, plano medio, primerísimo primer plano): los rostros, las figuras, los grupos o los detalles aparecen casi siempre ante fondos reconocibles – expresión estética de la acción del hombre en la realidad-. Los planos que se alternan vuelven a ser frontales y simétricos; las figuras humanas (de frente o de espaldas) se sitúan en el centro de los encuadres, siendo muy limitados los planos en que se presentan de perfil (las sombras de los padres de Edipo-Pier Paolo mientras bailan, reafirmación del *Eros* físico entre Edipo y Yocasta antes del enfrentamiento con Creonte).

Los cambios de escenarios (saltos espacio-temporales) son solucionados, generalmente, con cortes directos, e incluso con hiatos y elipsis visuales (fundidos en negro) que dan unidad narrativa a la obra. En ocasiones, los diversos fragmentos de la acción (planos y escenas) se unen entre sí por efecto de la música, cuya presencia extradiegética anuncia y anticipa la escena siguiente –como la melodía antigua japonesa para flauta de la secuencia final del prólogo, que continúa sonando durante los antecedentes míticos-, o unifica y prolonga la acción –cantos populares que apoyan los ritos funerarios de incineración-.

En general, Pasolini elude mostrar acciones simultáneas, aunque en ocasiones emplea ciertos paralelismos narrativos (los breves primeros planos de Yocasta que aparecen mientras Edipo proclama su sentencia contra el asesino de Layo). También es anecdótica la existencia de planos en

que dos personajes mantienen un diálogo. De producirse, los sujetos nunca se miran cara a cara durante el encuentro que mantienen. Normalmente, mientras uno dirige su mirada a la cámara-ojo, el otro está de espaldas y mira al fondo o al fuera de campo (escenas de amor, enfrentamientos físicos y verbales). Cuando se producen los encuentros son solucionados con el procedimiento retórico del plano-contraplano: técnica narrativa que expresa la individuación, soledad y aislamiento de los personajes –expresiones simbólicas del hombre-. Otra de las características formales es la repetición de espacios visuales análogos (pradera, dormitorio): expresión simbólica de la trascendencia del tiempo cíclico que se completa con la comparecencia de componentes, cuerpos, movimientos y elementos significantes (barba ritual, túnica negra, corona alta y dorada, gesto de morder el dorso de la mano, ceguera, flauta y lazarillo-mensajero).

El valor poético de *Edipo rey* descansa sobre una singular y amplia concepción de la función estética del lenguaje y de la narrativa audiovisual: amalgama de imágenes visuales, tipología de planos, procedimientos retóricos, movimientos focales y de cámara; palabras, gestos y movimientos corporales; sonidos, silencios e imágenes musicales.

La palabra es el recurso expresivo que revela el contenido trágico de la acción. Su dominio es absoluto en el episodio tercero, a partir del encuentro de Edipo con Creonte –cuando éste regresa del Santuario de Apolo-; aunque también se manifiesta a lo largo del episodio segundo y en la última escena del epílogo. En cambio, tiene una presencia escasa y

superficial en el prólogo, donde la experiencia imaginaria de Pasolini es recreada con la intervención simultánea de movimientos corporales, gestos, silencios, sonidos y música. En ocasiones, recurre también a la fuerza expresiva de los rótulos (procedimiento retórico del cine mudo) y a la *voz en off* (expresión del inconsciente).

Asimismo, determinados sonidos, como el monótono canto de las chicharras que anuncia la presencia de un calor sofocante, contribuyen a reafirmar la atmósfera trágica que exudan los diferentes escenarios.

Por último, Pasolini también extendió su estilo contaminador al espacio sonoro: presencia y repetición extradiegética de imágenes musicales de diferentes ámbitos culturales. La vinculación de estos motivos musicales ya consolidados con distintas situaciones relevantes está determinada por una compleja función poética. En un nivel elemental, opera a modo de sencillo acompañamiento sonoro de imágenes visuales; mientras que en un nivel superior, esta mezcla transforma, una vez más, la asociación imagen-música en una experiencia estética simbólica que afirma la dimensión trágica de la acción, crea una relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular y la expresión épico-sagrada, impide el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta y da lugar a una experiencia realista que rechaza el modelo mimético convencional.

Para lograr estos objetivos, empleó fragmentos de las siguientes obras y motivos musicales: *Cuarteto en Do Mayor* K. 465, de Mozart

(“Cuarteto de las disonancias”); *El canto de los mártires* (“El muerto exhorta”, 3ª parte de *El acorazado Potiemkin*), canción eslava; música popular rumana; arias de la Revolución Rusa y música antigua japonesa.

En definitiva, Pasolini vuelve a poner de manifiesto sus constantes temáticas (destino, sacrificio y muerte) en una obra que parte de los planteamientos del psicoanálisis freudiano para oscilar entre la historia (personal) y la metahistoria (universal).

En *Edipo rey*, el mítico héroe trágico, una vez ciego, se transforma en poeta diverso y marginal –como el propio autor-, al tiempo que se identifica con el adivino Tiresias: acciones ambas que tratan de representar la sublimación de la sacralidad laica del hombre, como señal del mundo, en la limitación trágica –la belleza de la vida en el momento mismo en que se vive-.

En esta singular versión del drama de Edipo, la temática sofoclea de la búsqueda de la verdad mediante el intelecto es relevada por la exaltación de los deseos y pulsiones inconscientes. A partir de la fuerza liberadora dionisíaca –antídoto nietzscheano contra la opresión del poder racionalista-, Pasolini abordó una interpretación de la vida del hombre como retorno a la mítica totalidad originaria del seno materno: la tierra.

IV BARBARIE Y CIVILIZACIÓN: SINCRONÍA Y ENFRENTAMIENTO.

“Y quizá la verdadera tragedia de todo poeta sea que sólo puede alcanzar el mundo metafóricamente, según las reglas de una magia limitada, en definitiva, en su apropiación del mundo”.

Duflot, J.: *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*; pág. 20.

12. Las múltiples identidades del Centauro.

Después de realizar *Pocilga*, Pasolini inició, entre mayo y agosto de 1969, el rodaje de *Medea*, su singular transposición cinematográfica del drama homónimo de Eurípides, cuya trama central –como señala Naldini– está ocupada por:

“El choque entre un viejo mundo religioso y un nuevo mundo laico mezclado con la historia de amor y de venganza de la hija del rey de la Cólquide con Jasón”³⁹⁵.

Laura Betti y Michele Gulinucci, editores de *Le regole di un'illusione* (1991),³⁹⁶ apuntan que los antecedentes de esta versión cinematográfica se vislumbran en el largo monólogo que el personaje-idea

³⁹⁵ Naldini, N.: Op. cit., pág. 307.

³⁹⁶ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 227.

Mujer –especie de Medea contemporánea- sostiene al final del IV Episodio del drama teatral *Orgía*:

*Hay un río, que fluye en un valle, cerca de aquí.
La primavera vuelve sus aguas turbias y casi amarillas
(mientras que en los períodos de escasez es azul, de marfil
entre la ceniza y el cobrizo de las ramas secas).
Iré a la ribera de ese río –con la luz
que dibuja la inmensidad... de las vidas que pasan en el día...*

*Me quedaré un momento en esa orilla de primeros de junio;
Después desapareceré, en el agua, que se volverá, así, trágica
(pero pronto atenta sólo a alejarse corriendo).*

*Antes, habré atravesado toda la gran ciudad.
Y ese poco de campo que queda entre ella y el río:
atravesaré, es decir, mi presente y mi pasado.*

*Pero no estaré sola, porque –incluso antes-
aquí, en esta casa –en el silencio
de los primeros sueños –habré alcanzado el cuarto de los niños.
Ellos estarán pues conmigo, haciéndome compañía.*

*No serán dos compañeros vivos, sin embargo, sino dos compañeros
muertos.*

*En efecto, antes de alcanzar su cuartito,
iré a buscar un cuchillo, a la cocina, por aquí.
Y es lo que, dando unos pasos, me dispongo a hacer.*

*¡Eso es todo!
Dirán: murió por un hálito de aire³⁹⁷.*

Con la realización de *Medea*, Pasolini concluyó la trayectoria poética –insertada en el período cinematográfico “de élite”- donde había recreado su

nostalgia épico-sagrada y el elogio de la barbarie primitiva; niveles de un pensamiento vital, precedente al ambiguo estado de civilización, que –en opinión del poeta-cineasta- el desarrollo racionalista burgués destruía y que, por el contrario –como destaca Fusillo-,³⁹⁸ él trató de preservar fusionando la estética cinematográfica (medios técnicos, estructura y cualidades onírico-visionarias: montaje, movimientos de cámara, distancias focales, tipología de planos, procedimientos retóricos y expresivos)³⁹⁹ con la sacralidad perdida del mito:

“¿Tendré que dar cuenta en el valle de Josafat del repliegue de mi conciencia ante las abstracciones, que por otra parte se identifican, de la técnica y del mito?”⁴⁰⁰

Los antecedentes míticos de *Medea*, tragedia que Eurípides presentó en el año 431 a.C., afloran a partir de diversos datos y fragmentos aislados que fueron recogidos por distintos poetas de los ciclos épicos,⁴⁰¹ los cuales hicieron referencia a la compleja tradición legendaria sobre la expedición de Jasón y los Argonautas a la Cólquide: el reino del más allá, de Helios y de Hécate, separado por las Simplégades –barreras infranqueables que desaparecen tras ser superadas por primera vez-. Los versos homéricos de la

³⁹⁷ Pasolini, P.P.: *Orgía*; págs. 93 y 94.

³⁹⁸ Fusillo, M.: Op. cit., págs. 127 y 128.

³⁹⁹ Pasolini, P.P.: “La sceneggiatura come ‘struttura che vuol essere altra struttura’ ”, en *Empirismo eretico*; págs. 188-197.

⁴⁰⁰ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 165.

⁴⁰¹ *Corintíacas*, de Eumelo; *Naupactias* o *Naupácticas*, atribuido a Cárcino (*Fragmentos de épica griega arcaica*; págs. 249-253; 265-268); los 6.500 versos de Epiménides de Creta sobre la “construcción de la nave Argo y la expedición de Jasón a Colco”, en Diógenes Laercio: *Los diez libros sobre vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* – tomo I- (trad. Josef Ortíz y Sanz); Imprenta Real, Madrid, 1792 (I, 4), pág.70.

Odisea, por su parte, sólo mencionan a Pelias,⁴⁰² Esón⁴⁰³ y Jasón;⁴⁰⁴ mientras que en la *Teogonía* ya aparece documentado el nombre de Medea, hija de Eetes –quien, a su vez, era hijo de Helios- y de Idía –hija de Océano-⁴⁰⁵. Según Hesíodo, quien describe la leyenda argonáutica de un modo esquemático, Pelias impuso a Jasón unas pruebas difíciles de superar. Tras culminarlas con éxito, se llevó a Medea del palacio de Eetes, se casaron y tuvieron un hijo, Medeo, que fue educado por el centauro Quirón⁴⁰⁶.

Durante la época helenística, la búsqueda del vellocino de oro fue narrada por Apolonio de Rodas;⁴⁰⁷ y Píndaro, en la *Pítica IV*,⁴⁰⁸ describe con detalle las aventuras de Jasón y los Argonautas: desde el encuentro con Pelias –del que surge la exigencia de recuperar el vellocino- y la ayuda prestada por Medea, hija menor de Eetes, para superar las pruebas impuestas, hasta el viaje a la isla de Lemnos acompañados por ésta.

Según los antecedentes míticos –que en la versión de Pasolini son narrados por el Centauro-, Atamante, hijo de Eolo y rey de Beocia, tuvo dos hijos, Friso y Hele, de su primera esposa, Néfele, a quien repudió en favor de Ino, que a su vez quiso eliminar a los hijos del anterior matrimonio. Sin embargo, ambos lograron salvarse por intervención de Zeus y huyeron

⁴⁰² Homero: Op. cit. (XI, 255), pág. 272.

⁴⁰³ Ibid. (XI, 259), pág. 272.

⁴⁰⁴ Ibid. (XII, 72), pág. 287.

⁴⁰⁵ Hesíodo: Op. cit. (957-962), pág. 111.

⁴⁰⁶ Ibid. (992-1.002), págs. 112 y 113.

⁴⁰⁷ Apolonio de Rodas: *Argonáuticas* (trad. Mariano Valverde Sánchez); Gredos, Madrid, 1996.

⁴⁰⁸ Píndaro: *Pítica IV* (IV, 70 a XI, 254), en *Obra completa* (trad. Emilio Suárez de la Torre); Cátedra, Madrid, 1988, págs. 177-189.

volando a lomos de un mágico carnero dorado. Durante el viaje, Hele cayó al mar –en un lugar que luego se llamó Helesponto-; pero Frixo consiguió llegar a la Cólquide, donde sacrificó el carnero a Zeus y entregó su vellón de oro al rey Eetes –hermano de la maga Circe-, quien, a cambio, le ofreció a su hija Calcíope como esposa⁴⁰⁹ .

En *Los mitos griegos* (1981),⁴¹⁰ Robert Graves aborda con detalle los posteriores acontecimientos legendarios –cuya primera parte es narrada también, en la versión de Pasolini, por el Centauro. En principio, Pelias –hijo de Poseidón- había usurpado el reino de Yolco (Tesalia) al heredero legítimo, su hermanastro Esón –hijo de Creteo, un Eólida-. Por temor al oráculo que presagiaba su muerte a manos de un descendiente de Eolo, Pelias trató de matar al hijo de Esón; pero Polimela, su madre, logró sacarlo a escondidas de la ciudad y lo llevó al monte Pelión, donde fue criado por Quirón.

Un segundo oráculo advirtió a Pelias sobre la necesidad de cuidarse de un hombre con una sola sandalia. Tiempo más tarde, Jasón –quien había perdido uno de sus calzados en el río Anauro al transportar a Hera sobre las espaldas- se presentó para recuperar el trono de Yolco. En un intento de prevenir el cumplimiento del destino, Pelias aceptó la reivindicación de su sobrino; pero antes éste debía recuperar el espíritu de Frixo y el vellocino de

⁴⁰⁹ Bonnefoy, I.: *Diccionario de las mitologías* (vol. II); págs. 323-329.

⁴¹⁰ Graves, R.: *Los mitos griegos* (trad. Lucía Graves); Ariel, Barcelona, 1991, págs. 225-249.

oro custodiado por un dragón insomne en la arboleda de Ares, en la Cólquide.

A bordo de la nave Argo –que Atenea ayudó a construir-, y tras múltiples peripecias, Jasón y sus compañeros de viaje, los Argonautas, llegaron a Ea, donde gobernaba Eetes. Reticente en un principio, el rey de la Cólquide accedió finalmente a entregarles el vellocino de oro si Jasón era capaz de superar una serie de pruebas: poner el yugo a dos toros de Hefestos que echaban fuego por la boca, labrar con ellos el campo de Ares hasta formar cuatro surcos, sembrarlo con los dientes de serpiente que le sobraron a Cadmo –los cuales había recibido de Atenea- y matar a los guerreros que nacieran de esa simiente. Sin que su padre lo supiera, Medea –que previamente había sido atravesada por una flecha de Eros para despertar su repentina pasión por Jasón- se ofreció a ayudarle si la tomaba como esposa. Jasón aceptó, jurándole fidelidad eterna, y ésta le entregó un frasco de zumo de azafrán que le protegería del ardiente aliento de los toros.

Una vez cumplidas las pruebas exigidas, Eetes se negó a devolverle el vellocino de oro, y amenazó con incendiar la nave Argo y matar a su tripulación. Sin embargo, Medea convenció a su hermanastro, Apsirto, para que la ayudara a robar el vellocino. Luego, condujo a Jasón, junto a un grupo de argonautas, hasta la arboleda de Ares, y adormeció al dragón con sus sortilegios. De este modo, consiguieron apoderarse del objeto sagrado y escapar hasta la nave que estaba lista para zarpar. Mas en su huida fueron

perseguidos por Eetes. Para contenerle, Medea asesinó a Apsirto. Tras el fratricidio, descuartizó el cuerpo y esparció los trozos por el camino.

Después de múltiples sucesos la expedición arribó finalmente a Yolco. Al enterarse del suicidio de Esón, por instigación de Pelias, Jasón decidió atacar la ciudad para vengar la muerte de su padre. Pero debido a las pocas fuerzas con que contaba para romper la poderosa fortificación, Medea se comprometió a ayudarlo con su astucia y hechizos. Logró entrar en Yolco, disfrazada de sacerdotisa de Ártemis, con el encargo de rejuvenecer al rey para que engendrara herederos y se hiciera con el reino de Acasto. En principio, Pelias desconfió de sus palabras, pero las astutas habilidades mágicas que demostró lograron convencerle finalmente, y accedió a que le durmiera mediante un hechizo. Asimismo, Medea persuadió a Evadne y a Anfínome, hijas de Pelias, para que descuartizaran el cuerpo de su padre e hirvieran los pedazos en un caldero, asegurándoles que de este modo recobraría la juventud.

Tras conocer la muerte de Pelias, Jasón y los Argonautas entraron libremente en Yolco. Sin embargo, el Consejo de la ciudad le obligó a renunciar al trono y se exilió junto con Medea. Ambos se dirigieron a Corinto, donde ésta reclamó sus derechos hereditarios porque Helios –su abuelo- había otorgado a su hijo Eetes este reino. En Corinto, lugar donde la tradición sitúa las venganzas de Medea (ignición de Glauce, suicidio de Creonte y doble infanticidio), compartieron el trono durante diez años, tras los cuales Jasón se divorció para contraer matrimonio con Glauce, hija del

rey Creonte. Estos últimos hechos inspiran el argumento trágico de Eurípides, quien describe las consecuencias letales de la traición, profundiza en el alma humana y muestra la debilidad de la razón al enfrentarse contra una pasión desmesurada.

La moderna literatura occidental, por su parte, ha abordado diferentes interpretaciones del mito trágico de Medea. En general, la figura de la hechicera y sacerdotisa de Hécate se manifestó como paradigma del poder destructor de *Eros* y se ligó íntimamente a la marginación social; aspectos que, a la vez, han implicado un reconocimiento de su dimensión humana. A lo largo del siglo XX, la tendencia dominante –en la que se inscribe la obra de Pasolini- fue la adaptación del conflicto trágico en clave de colisión cultural; en ocasiones, como señala Fusillo,⁴¹¹ con implicaciones racistas.

En su versión cinematográfica, Pasolini no fue del todo fiel al texto euripídeo, cuya acción se desarrolla en el día que Creonte concede a Medea para preparar su exilio. En este sentido, incluyó el argumento trágico original en una unidad espacio-temporal que dividió en tres episodios:

1. El prólogo (educación de Jasón por parte del Centauro) desvela por medio de la palabra los antecedentes míticos –según la narración de

⁴¹¹ Fusillo, M.: Op. cit., pág. 133. Las versiones, en prosa (1924) y en verso (1926), del poeta expresionista Hans Henny Jahn, *Medea: Tragoedie; The Wingless Victory* (1936), de Maxwell Anderson; *Medea* (1946), de Robinson Jeffers; *La lunga notte di Medea* (1949), de Corrado Alvaro.

Apolonio de Rodas- e incluye una cita textual de Eliade,⁴¹² además de una referencia nietszscheana –la consumación de la muerte de Dios-:

“Por cierto, no hay ningún Dios”⁴¹³ .

2. El episodio primero recrea los antecedentes sagrados y legendarios por medio del silencio y de la acción –según la narración de Apolonio de Rodas-, y añade ceremonias rituales de otras culturas –descritas por Frazer⁴¹⁴ y Eliade-⁴¹⁵ .

3. El episodio segundo recrea la tragedia euripídea por medio de la palabra y de la acción; aunque elimina, casi por completo, las actuaciones originales del Coro –a excepción de la intervención de la Nodriz, quien hace la función del Corifeo euripídeo-⁴¹⁶ e introduce otras nuevas –como el diálogo de Medea con una esclava-.

Asimismo, Medea, según Pasolini, es una misteriosa presencia vinculada directamente a la visión –igual que Edipo-. De ahí que su versión se diferencie del resto por la función poética (amalgama de lenguajes que expresa su singular antinaturalismo: palabra, gestos, música, imagen,

⁴¹² Eliade, M.: Op. cit., pág. 512.

⁴¹³ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 546.

⁴¹⁴ Frazer, J.G.: *La rama dorada* (trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano); FCE, México, 1993, págs. 494-498.

⁴¹⁵ Eliade, M.: Op. cit., págs. 491-493.

⁴¹⁶ Eurípides: *Medea*, en *Tragedias* –vol. I- (trad. Alberto Medina González y Juan Antonio López Ferez); Gredos, Madrid, 1991 (811-818), págs. 243 y 244.

silencios, tipología de planos, movimientos focales y de cámara) y por introducir la representación de visiones inconscientes, ensoñaciones y estados extáticos (mirada subjetiva) que presagian sucesos trascendentales, a la vez que revelan otras dimensiones de la incompleta realidad. Estas referencias a la imaginación y a la experiencia onírica como fuentes de conocimiento de la mentalidad mágica –acompañadas, en general, por la música ritual tibetana, recurso estético extradiegético que desplaza a la palabra para crear la atmósfera dramática y sagrada precisa-, subrayan la condición sobrenatural de la heroína trágica:

1. Episodio primero: recreación de los antecedentes sagrados y legendarios (exteriores rodados en Turquía y Siria). Los soleados, pétreos y terrosos paisajes de Capadocia y Anatolia (Turquía) contribuyen a evocar el tiempo de la barbarie y de las culturas agrícolas primitivas. La acción, desarrollada en la mítica Cólquide, muestra, en principio, escenas cotidianas de la vida campesina arcaica (sucesión de planos generales fijos). Las mujeres realizan diversas tareas (siembran, limpian el huerto, hilan y tejen lana) mientras suenan cantos que hacen referencia implícita a la llegada de Jasón y anticipan los inevitables hechos trágicos; el “héroe fabuloso, bellísimo, moreno” –como apuntó Pasolini en el guión-⁴¹⁷ que desencadenará destrucción y muerte:

“Nuestro Reino tenía por confín el cielo
pero él vendrá y agujereará el cielo

⁴¹⁷ Pasolini, P.P.: “Visioni della Medea ” (Trattamento), en *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 491.

y así nuestro Reino acabará.
Él reirá mientras nosotros lloremos
porque tiene en la boca el nombre de blasfemia
y por donde él pase todo será árido.
Él traerá el fin de nuestro Reino
y la sangre esparcida por su causa
cancelará para siempre la sangre sagrada para Dios.

Nosotros conocemos los campos de vides pero no el mar
nosotros conocemos los campos de ajo y guisantes y no el mar.
Y él viene del mar, y él viene del mar.
El sol se volverá negro como un saco de crines
y hasta la luna se retirará a la sombra
y el viento soplará sin hacer ruido.
Caeremos como muertos por tierra
y cuando volvamos a abrir los ojos
veremos las cosas abandonadas para siempre de Dios.
Mientras estemos orando
caeremos por tierra como epilépticos
y cuando nos levantemos ya no conoceremos a Dios.

Él no sabrá que los muertos retornan
con el rostro cubierto de máscaras
como los ratones de sus madrigueras.

Pero será bello y seguro de sí
y gustará a las muchachas como un Dios⁴¹⁸ .

Las escenas anteriores alternan con primeros planos del rostro de Medea, quien parece escuchar atentamente los cantos extradiegéticos. Luego, anuncia a sus criadas (plano medio con cámara contrapicada) la decisión de ir a orar al templo (posiblemente el vestíbulo de la Tokali Kilise,

⁴¹⁸ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit. págs. 547 y 548.

en Gorëme, Turquía),⁴¹⁹ lugar sagrado donde experimentará la primera visión inconsciente: la aparición del cuerpo de Jasón. Esta imagen mental, presentimiento o anticipo visual de la pronta llegada del extranjero, la seducirá hasta el paroxismo (*Eros* físico), de tal modo que busca la ayuda de Apsirto para robar el vellocino de oro, preciado símbolo sagrado y de poder que más tarde ofrecerá al extranjero.

2. Episodio segundo: recreación de la tragedia euripídea (exteriores de Pisa y Marechiano di Anzio, Italia; interiores en Alepo, Siria). La representación de la segunda visión inconsciente de Medea es más compleja en cuanto a contenido, estructura y técnica de expresión. La acción está compuesta por una serie de escenas que hacen referencia a la exclusión que experimenta la heroína trágica, así como a la angustia y deseo de venganza que siente (afirmación inconsciente del *Thanatos*). En la entrevista con Duflot, Pasolini destacó ciertos aspectos de la marginalidad de Medea que afirman su conflicto trágico:

“(Medea) se excluye de sí misma, lleva en sí su propia tragedia. No olvidemos que Medea ha llegado al máximo de la integración: ¿cuál es, pues, la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. Imagínese que en el momento en que cayó del caballo san Pablo hubiese sido creyente, y que el traumatismo le hiciese perder la fe. Medea es víctima de la misma ‘fulguración’. No es que Jasón la haya convencido para seguirle, ella lo hace sin que intervenga un razonamiento lógico. En cierto momento tiene una visión de Jasón y se desencadena lo irreparable.

En plena maravillosa historia de amor con Jasón, Medea tiene un sueño, un sueño regresivo que la devuelve a sus orígenes. Y este sueño es lo

⁴¹⁹ González, Fdo.: Op. cit., pág. 126.

que le dará valor para matar a sus hijos. En este sueño ha vuelto a los 'arquetipos' de su vida. Ve los sacrificios humanos que se hacían en la época, y esta visión la estimula (cuando Pasolini afirmó esto, aún estaba montando la película; después, la escena a la que aludía fue suprimida). Pero yo le hago soñar el delito tal como está representado en Eurípides"⁴²⁰.

Después de diez años, Medea vive marginada en la periferia de Corinto (Alepo), acompañada por sus hijos y por un grupo de esclavas, donde sufre el rechazo de Jasón, quien secretamente tiene proyectado casarse con Glauce. Tras haber presenciado la danza de éste con algunos jóvenes de Corinto –recreada en la Piazza del Miracoli, de Pisa- y de mantener un breve diálogo con una de sus esclavas, se retira a sus aposentos. Humillada e infeliz, Medea es plenamente consciente del error trágico (*hamartía*) que ha originado su “conversión al revés”, crisis que comenzó a presentir tras llegar a la costa de Yolco: el abandono de unas creencias en las que aún cree, la traición al mundo arcaico del que proviene y la renuncia a la relación sagrada con la realidad. Ahora, en su dormitorio (decorado de Cinecittà), vuelve a experimentar una visión inconsciente; recreada, en principio, con la técnica de la sobreimpresión y acompañada por la música extradiegética tibetana: un primer plano de su rostro lloroso se superpone a un plano general del paisaje rocoso y soleado de la Cólquide. Desde el punto de vista metafórico, este recurso expresivo antinaturalista (sobreimpresión) identifica la naturaleza de la heroína trágica con el mundo mágico y sagrado del universo arcaico. A continuación, Medea experimenta un estado extático: mantiene un breve diálogo con el Sol –el padre de su padre-, quien le infunde valor (contraposición de primeros planos). En la

⁴²⁰ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 131.

obra de Pasolini, el Sol es una presencia sagrada que tiene una doble función simbólica: de una parte, es un atributo que se relaciona con la visión de Medea (su capacidad de ver más allá); de otra, con su condición bárbara.

Una segunda sobreimpresión y la música tibetana, advierten que la visión inconsciente continúa: el primer plano del rostro lloroso se superpone ahora al plano general del entorno femenino en que la heroína vive marginada, casi recluida (decorado de Cinecittà). Medea aparece ahora ante la puerta de su dormitorio (plano general con angulación contrapicada) y pronuncia en italiano los versos 764 y 765 de Eurípides –la triple invocación a Zeus, a Dike y a Helios que, según el guión original,⁴²¹ debía ser proferida en griego antiguo y traducida con subtítulos- que son libremente interpretados como “¡Oh, Dios! ¡Oh, justicia querida de Dios! ¡Oh, luz del Sol!”⁴²² y que repiten con insistencia el Coro de mujeres mientras camina de modo frenético por el limitado espacio de la sala.

Esta escena del Coro termina con el encargo a la Nodriza, por parte de Medea, de ir a buscar a Jasón: recreación inconsciente de la aceptación y cumplimiento de su destino trascendental (*anagnórisis*). Luego, la heroína retorna por un momento a su diálogo con el Sol, quien le insta a adoptar su antiguo aspecto de maga. Un fuego simbólico, atributo sagrado y catártico que aparece en distintas ocasiones a lo largo de la obra, surge del interior del arcón que contiene el vestido, los adornos y la diadema que regalará a Glauce.

⁴²¹ Pasolini, P.P.: “Visioni della Medea ” (Trattamento), en Op. cit., pág. 518.

En esta segunda y extensa visión inconsciente, Medea también presagia, con detalle, su proceso de desagravio: la fingida reconciliación con Jasón, la entrega de los mortíferos dones a los niños y el cumplimiento de la venganza contra Glauce (afirmación inconsciente del *Thanatos*).

El primer plano de Medea llorando sola en su habitación –una vuelta al inicio de la visión- y la siguiente escena de Glauce con vida confirman que la serie narrativa anterior no es real, sino imágenes del inconsciente que fueron producidas por el estado de angustia que experimenta.

Pasolini tan sólo empleó determinadas escenas y diálogos de la tragedia homónima de Eurípides. Al igual que hiciera en su versión del drama de Edipo, aplicó –como indica Fusillo-⁴²³ la técnica de la extensión: ampliación analítica que rescata los antecedentes míticos de la acción trágica (relato de Apolonio de Rodas) para incluirla en una unidad espacio-temporal mayor que revela su universalidad y atemporalidad. Sin embargo, y a pesar de conservar un elevado grado de literalidad, modificó, por necesidades narrativas, el orden de los fragmentos euripídeos, cuyos contenidos, además, redujo, e incluso cambió, pero sin alterar profundamente el sentido original de éstos:

1. Las lamentaciones de Medea sobre la débil condición de la mujer y la afirmación de su odio hacia Jasón, cambiaron de orden y experimentaron ciertas modificaciones. El monólogo original que presidía el encuentro con

⁴²² Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 552.

Creonte (versos 215 a 266 del Episodio 1º)⁴²⁴ fue sustituido por el angustioso diálogo de Medea con una esclava, componente del Coro, antes de experimentar su segunda visión. En el mismo, recreado en primeros planos con el procedimiento retórico del plano-contra plano, la heroína trágica es plenamente consciente de su error trágico (*hamartía*), acepta su culpa (*anagnósis*), reconoce la transformación de la realidad, y duda sobre su identidad y sabiduría:

“Estoy lejos de mi país desde hace más de diez años (...) Ahora soy otra criatura. He olvidado todo. Lo que era realidad, ahora no lo es (...) Quizá tengas razón. Sigo siendo lo que era. Un vaso lleno de sabiduría que no me pertenece”⁴²⁵.

2. El encuentro con Egeo –rey de Atenas- (versos 663 a 755 del Episodio 3º)⁴²⁶ fue suprimido, y el posterior monólogo donde Medea expone su proyecto de venganza (versos 764 a 823 del Episodio 3º)⁴²⁷ se amplió y transformó también en un diálogo, ahora onírico, con la Nodriza; recreado con la contraposición de primeros planos y *travellings* de acompañamiento:

Medea: “¡Oh, Dios! ¡Oh, justicia querida de Dios! ¡Oh, luz del Sol!
La victoria sobre mis enemigos será espléndida. Me encamino directamente a mi objetivo y, al fin, me vengaré como debo. ¡Oh, Dios! ¡Oh, justicia querida de Dios! ¡Oh, luz del Sol!
¡Escuchad, por tanto, mis proyectos! Mandaré a una de mis mujeres a buscar a Jasón para decirle que venga. Seré con él muy dulce y le diré: ‘¡Es

⁴²³ Fusillo, M.: Op. cit., pág. 137.

⁴²⁴ Eurípides: Op. cit., págs. 221 y 222.

⁴²⁵ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 552.

⁴²⁶ Eurípides: Op. cit., págs. 237-241.

⁴²⁷ Ibid., págs. 241-243.

justo que te cases con la hija del rey!’ Le diré: ‘¡Este matrimonio será muy útil para nuestros hijos!’

¡Oh, Dios! ¡Oh, justicia querida de Dios! ¡Oh, luz del Sol!”

Nodriza: “Ya que has revelado tus intenciones, quisiéramos serte útil... aconsejarte que recuerdes las santas leyes humanas”.

Medea: “Ya no puedo actuar de otro modo. Vosotras no podéis aprobarme, tan sólo porque no habéis sufrido todos los males que yo he sufrido”.

Nodriza: “Pero, ¿quién te dará el valor para hacer lo que tienes en mente? ¿Quién te dará ese valor?”

Medea: “Encontraré ese valor: pensando que él será infeliz”.

Nodriza: “Pero tú no lo serás menos, pobre mujer desesperada”.

Medea: “¡Basta! Nodriza, ¡basta!: es tiempo de actuar. Esta charla es totalmente inútil. Tú, nodriza, busca a Jasón y tráelo aquí. Pero, te lo ruego, no le cuentes nuestros planes. Tú me quieres y eres mujer”⁴²⁸ .

3. Esta segunda ensoñación y estado extático de Medea que desemboca en el conflicto trágico original –fingida reconciliación con Jasón (versos 866 a 976 del Episodio 4º),⁴²⁹ entrega de los de mortíferos dones a los niños y cumplimiento de la venganza contra Glauce (versos 1.117 a 1.220 del Episodio 5º)-,⁴³⁰ antecede a la recreación efectiva de su primer enfrentamiento verbal con Jasón (versos 446 a 626 del Episodio 2º)⁴³¹ y del relato completo de su proceso de desagravio.

⁴²⁸ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., págs. 552 y 553.

⁴²⁹ Eurípides: Op. cit., págs. 244-248.

⁴³⁰ Ibid., págs. 252-256.

4. En el diálogo que Medea mantiene con Creonte (versos 270 a 357 del Episodio 1º)⁴³² –su vuelta al mundo real desde el universo onírico-, Pasolini acentuó la posición de poder de éste y la marginación de aquélla (contraposición de primeros planos con cámara contrapicada y picada). Asimismo, destacó el proteccionismo de Creonte hacia Glauce, su hija, y añadió nuevas razones de sus temores. Mientras que en el drama original tan sólo desconfía de los poderes mágicos y del rencor femenino de Medea (versos 283 a 357), en la versión pasoliniana, en cambio, el desasosiego que experimenta es causado tanto por la condición bárbara y extranjera de ésta, como por las imprevisibles reacciones que el sentimiento de culpabilidad pudiera provocar en Glauce:

“Porque me das miedo. Me das miedo –te lo digo abiertamente- por mi hija.

Todos saben en esta ciudad que como bárbara, venida de tierra extranjera, eres experta en maleficios. Eres distinta: por eso no te queremos entre nosotros (...)

Desgraciadamente, mi voluntad no es la de un tirano despiadado, y mi naturaleza, con frecuencia, me ha resultado perjudicial, lo sé y siento equivocarme. Pero quiero concederte lo que me pides... Y decirte la verdad: no es por odio hacia ti, ni por sospecha de tu diversidad de bárbara, llegada a nuestra ciudad con rasgos de otra raza, que tengo miedo... Es por temor a lo que pueda hacer mi hija: que ante ti se siente culpable y que, conociendo tu dolor, experimenta otro que no la deja en paz. Tanto, que para ella esta boda con Jasón es motivo de infelicidad.

Y para que tú, sin culpa, no la oprimas con tu presencia, es por lo quiero echarte injustamente de mi tierra”⁴³³.

⁴³¹ Ibid., págs. 229-236.

⁴³² Ibid., págs. 223-226.

⁴³³ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’”, en Op. cit., págs. 555 y 556.

5. El primer enfrentamiento verbal entre Medea y Jasón (versos 446 a 626 del Episodio 2º)⁴³⁴ –uno de los momentos cruciales del conflicto trágico pasoliniano-, también experimentó omisiones, alteraciones e inclusiones. De nuevo, Pasolini acentuó la posición de poder de uno y la marginación de otra con la alternancia de primeros planos contrapicados y picados (mirada objetiva). Además, en su esbozo argumental redujo, e incluso modificó, el diálogo original, y concluyó la acción con una escena de amor inexistente en el texto de Eurípides:

CASA DE MEDEA EN CORINTO
Exterior. Día.

Medea lo está esperando ante la puerta.

Sigue la primera parte del diálogo, sucinto, del segundo episodio de la tragedia de Eurípides. Pero, a la mitad de este diálogo, deciden, sin expresarlo verbalmente – tan sólo por medio de la mirada, mágicamente significativa, y por una especie de cálculo conjunto que cada uno hace en su interior-, entrar en la casa e ir a hacer – ciertamente por última vez- el amor. Entran así en la habitación de Medea⁴³⁵.

Medea: “¡Ah, mi derecha, tantas veces apretada por tus manos! Mis rodillas, abrazadas tantas veces, inútilmente, por este hombre miserable que me lo debe todo y en el que he perdido toda esperanza”.

Jasón: “¿De qué te lamentas? Es hora de que al fin te convenzas que sólo a mí debo el éxito de mis empresas.

Aún no quieres reconocer que si has hecho algo por mí ha sido por amor a mi cuerpo.

Reprochas mi ingratitud. Pero yo, tal vez sin mucho esfuerzo e incluso, lo admito, sin quererlo, te he dado, finalmente, mucho más de lo que he recibido”.

⁴³⁴ Eurípides: Op. cit., págs. 229-236.

⁴³⁵ Pasolini, P.P.: “Visioni della Medea ” (Trattamento), en Op. cit., pág. 523.

Medea: “No te jactes de eso”.

Jasón: “Me has mandado llamar. Bien. Aquí estoy. Te escucharé de buen grado, aunque sé que ahora ya me odias. Escuchemos, ¿qué novedades hay?”

Medea: “No, ninguna novedad. Tan solo quería que me perdonaras. Sé que me espera un exilio sin amigos, y ya todo es inútil. He sido injusta y has hecho bien en comportarte así”.

Jasón: “¿Perdonarte? Sí, te perdono”.

Medea: “Es lo único que te pido antes de marcharme. Te lo agradezco. Adiós”.

Jasón: “Adiós”.

Medea: “Adiós”⁴³⁶.

Tras la despedida (contraposición de primeros planos), ambos personajes guardan silencio y se miran. Finalmente, deciden entrar en la casa para ceder al impulso vital antes de que se desencadene el inevitable desenlace trágico –igual que hicieron Edipo y Yocasta tras intuir su relación consanguínea-. Una vez satisfecha su necesidad vital de *Eros* físico, Medea contempla el cuerpo de Jasón (mirada objetiva), que reposa sosegadamente sobre el lecho (lenta panorámica ascendente, de derecha a izquierda, en primer plano). Ella se incorpora, se asoma a la ventana para llamar a sus hijos y, mientras Jasón se levanta y calza, extrae de un arcón el vestido, los adornos y la diadema –mortíferos dones- que regalará a Glauce en señal de un fingido afecto y deseo de felicidad.

⁴³⁶ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., págs. 556 y 557.

Después de este añadido, Pasolini retoma el orden original del texto euripídeo para narrar el desenlace de la venganza de Medea (afirmación consciente del *Thanatos*: muertes de Glauce y Creonte, infanticidio) y su último encuentro con Jasón. Sin embargo:

1. Abrevió el diálogo de ciertas escenas: versos 866 a 976 del Episodio 4º (la fingida y trascendental reconciliación de Medea), representados con anterioridad en la segunda visión y estado extático de la heroína.
2. Recreó acciones implícitas narradas por el Coro⁴³⁷ (llegada de Jasón y los niños a la corte de Corinto, recepción de los regalos por parte de Glauce) o anunciadas por Medea⁴³⁸ y transmitidas por el Corifeo⁴³⁹ (infanticidio).
3. Cambió la resolución de acciones trascendentales descritas por el Mensajero: muertes de Glauce y Creonte⁴⁴⁰.

La repetición, o nueva versión efectiva, de la aparente reconciliación de Medea con Jasón, transformada en realidad narrativa (mirada objetiva), presenta, a su vez, variantes estilísticas y figurativas respecto a la anterior representación onírica. A modo de ejemplo: la cámara permanece casi siempre fija, en primer plano frontal, sobre el rostro de Medea –cuyo

⁴³⁷ Eurípides: Op. cit. (977-995), pág. 248.

⁴³⁸ Ibid. (1.237-1.250), págs. 256 y 257.

⁴³⁹ Ibid. (1.272-1.281), pág. 258.

protagonismo es absoluto- y los niños no aparecen tocados con las coronas festivas de flores que el Pedagogo trenzó y les colocó.

Asimismo, mientras que en la representación de la visión de Medea (mirada subjetiva), Pasolini recreó las muertes de Glauce y Creonte conforme a lo descrito en el Episodio 5° del texto original de Eurípides⁴⁴¹ – abrasados por el fuego-, en esta ocasión, por el contrario, ambos personajes se suicidan lanzándose al vacío desde las murallas de la evocada Corinto (Alepo).

Por otra parte, la desmesurada reacción de Medea, el infanticidio, es recreada como una ceremonia ritual, similar, en estructura, al sacrificio humano que como sacerdotisa oficia en los antecedentes míticos. En ambos casos, así como en el fratricidio de Apsirto, la violencia que exuda de las imágenes está implícita –igual que sucediera en el momento de máxima actividad heroica de Edipo-. En cambio, las inmolaciones de las distintas víctimas (el “meriah”,⁴⁴² Apsirto, Mérmero y Feres) fueron registradas por Pasolini con distancias técnicas cada vez más progresivas:

1. Al formar parte del ámbito de la sacralidad popular, el sacrificio humano de la Cólquide, inspirado en las ceremonias tribales de los

⁴⁴⁰ Ibid. (1.136-1.220), págs. 253-256.

⁴⁴¹ Ibid. (1.185-1.220), págs. 255-256.

⁴⁴² Víctima destinada al sacrificio en los rituales Khonds.

Khonds⁴⁴³ –descritas por Frazer y Eliade-, fue recreado de modo directo, al estilo documentalista.

2. En cambio, el fratricidio y descuartizamiento de Apsirto con el hacha ritual fueron evocados con mayor distancia: oculta en el carro, Medea, que experimenta un estado de delirio, lleva a cabo un improvisado ritual de sacrificio –recreado con un largo plano general de conjunto-.

3. Por último, el infanticidio cometido por Medea fue simplemente insinuado. En principio, y con expresión serena, recoge al menor de sus hijos para ir a dormir. Tras darle un baño, lo viste con una túnica blanca y lo acuna tiernamente entre sus brazos. Esta escena, recreada con seis planos generales (cámara frontal y picada), se yuxtapone al primer plano de un cuchillo; imagen figurativa aislada que adquiere un profundo valor expresivo por medio del montaje: alusión al asesinato –no recreado- que se producirá. Con el segundo hijo, Medea repite el ritual; pero, en esta ocasión, el cuchillo aparece manchado de sangre.

6. Finalmente, la versión pasoliniana concluye, al igual que la obra original –aunque bruscamente-, con el último encuentro de Jasón y Medea (versos

⁴⁴³ Tribu dravídica de Bengala que practicó sacrificios humanos, hasta mediados del siglo XIX, en ofrenda a Tari Pennu o Bera Penu –diosa de la tierra- para la fertilidad de las cosechas.

1.319 a 1.404 del Éxodo)⁴⁴⁴ . Mientras que en la tragedia de Eurípides la heroína trágica aparece montada sobre un carro alado que le había entregado Helios –suspendida como un *deus ex machina*- y Jasón (versos 1.314 a 1.316)⁴⁴⁵ trata en vano de abrir la puerta de la casa para sepultar a los niños, en la obra de Pasolini, por el contrario, Medea está subida al tejado de su casa (Marechiano di Anzio), rodeada por una sagrada, catártica e infranqueable barrera de fuego que no puede ser traspasada –añadido simbólico que sustituye a la puerta-. Por otra parte, el diálogo, aunque modificado y resumido, fue extraído de la tragedia euripídea:

Medea: “¿Por qué intentas pasar a través del fuego? No podrás hacerlo. Es inútil intentarlo. Si quieres hablarme, puedes hacerlo, pero sin acercarte ni tocarme”.

Jasón: “¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho? Ahora, ¿no sufres tú igual que yo?”

Medea: “Quiero sufrir para que no rías”.

Jasón: “Tu mismo Dios te condenará. ¡Basta!”

Medea: “Sí, basta. ¿Qué quieres de mí?”

Jasón: “Déjame sepultar y llorar a mis hijos”.

Medea: “¿Tú? Vuelve, más bien, a sepultar a tu esposa”.

Jasón: “Sí, iré pero sin mis dos hijos”.

Medea: “Ahora ya tu llanto no es nada: ¡te darás cuenta en tu vejez!”

⁴⁴⁴ Eurípides: Op. cit., págs. 260-263.

⁴⁴⁵ Ibid., págs. 259 y 260.

Jasón: “¡Por tu amado Dios!, te lo ruego. Déjame acariciar, de nuevo, esos pobres cuerpos inocentes”.

Medea: “No, no insistas más. ¡Es inútil! ¡Ya todo es inútil!”⁴⁴⁶

La escena fue recreada con el procedimiento retórico del plano-contra plano (contraposición de primeros planos con cámara contrapicada y picada), tal como los encuentros de Medea con Creonte y con Jasón. Pero, en esta ocasión, las posiciones de los personajes se han invertido: Medea, en lo alto, aparece fortalecida, mientras que Jasón, abajo, comparece debilitado –la acción se encuentra acompañada por la música ritual tibetana-.

A diferencia de *El Evangelio según Mateo*, de *Edipo rey* y de la “trilogía de la vida” –de la cual abjuró tiempo más tarde-⁴⁴⁷, esta adaptación del drama de Medea manifiesta con una expresión metafórica –“¡Ya todo es inútil!”- lo que poco tiempo después Pasolini definió ante Dufloy como “final de un mundo”, reflejo desesperanzado de su *disperata vitalità*:

“Marxistas o no, todos estamos implicados en ese fin del mundo. Ni la Sociedad ni Edipo han resuelto el misterio de su existencia. Yo contemplo la cara sombreada de la realidad, pues la otra todavía no existe. Hace algunos años yo pensaba que los valores nuevos surgirían de la lucha de clases, que la clase obrera llevaría a cabo la revolución, y que esta revolución engendraría valores luminosos, la justicia, la felicidad, la libertad... Pero las revoluciones rusa y china, y posteriormente la cubana, me devolvieron a la realidad. Todo optimismo beato, incondicional, me fue prohibido a partir de entonces. Además, en la hora actual, el neocapitalismo parece seguir un camino que coincide con las aspiraciones de las ‘masas’.

⁴⁴⁶ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., págs. 559 y 560.

⁴⁴⁷ Pasolini, P.P.: “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, en *Cartas luteranas*; págs. 61-64.

Hasta tal punto que desaparece la última esperanza de una revolución de valores a través de la revolución comunista. Esta esperanza, al menos para mí, se ha convertido en utopía. Acaso sea distinto para los jóvenes, quizás los jóvenes hayan redescubierto la esperanza”⁴⁴⁸ .

Brusco final trágico de *Medea* que sintetiza la singular interpretación apocalíptica pasoliniana sobre los efectos de la Modernidad en el hombre contemporáneo: su reificación y pérdida de la dimensión sagrada a causa de los excesos materialistas y pragmáticos del desarrollo. Una especie de retroceso histórico (neo-primitivismo) de la utopía social que, a modo de sueño o pesadilla alucinante, recreó extensamente en *Pocilga* y en *Saló o los 120 días de Sodoma*: el espantoso semblante de la civilización de aparente progreso. La mezcla, según Pasolini, de brutalidad, perversión, monstruosidad y sadismo de una homogeneización antropológica universal controlada por el *hic et nunc*: modernas sociedades culturalmente indiferenciadas, privadas de futuro y protegidas contra la historia.

Preguntado, en sendas entrevistas fechadas el veintinueve de enero de 1970, sobre el sentido social del “cine de élite”, su destinatario colectivo –los “grupos culturales avanzados”,⁴⁴⁹ tal como las obras del “teatro de Palabra”- y la capacidad de éste para comprender el contenido de *Medea*, Pasolini afirmó:

1ª Pasolini: “He hecho películas de élite y por lo tanto aparentemente antidemocráticas, aristocráticas, mientras en realidad, siendo películas producidas en polémica contra la cultura de masas, que es tiránica,

⁴⁴⁸ Dufлот, J.: Op. cit., págs. 61 y 62.

⁴⁴⁹ Pasolini, P.P.: “Manifiesto para un nuevo teatro”, en Op. cit (punto 15), pág.22.

que es antidemocrática por excelencia, en realidad, en mi opinión, son un acto, aun cuando quizá, inútil, aun cuando idealista, de democracia⁴⁵⁰.

2ª Entrevistador: “Pero, ¿piensa que *Medea* puede ser entendida por esa élite de la que hablaba?”

Pasolini: “Ciertamente, con dificultad, porque yo pido al espectador tanta atención cuanta ha sido mi fatiga para hacer la película. O sea, no quiero presuponer un espectador distraído. Si está distraído, peor para él”⁴⁵¹.

Durante las conversaciones mantenidas con Dufлот, afirmó que en *Medea* había vuelto a expresar, con otras formas, sus constantes temáticas: destino, sacrificio y muerte⁴⁵². Asimismo, con la realización de esta obra Pasolini dio también por concluida la tetralogía trágica –si se incluye el documental-proyecto *Apuntes para una Orestiada africana*– inspirada en ciertos mitos de la tradición espiritual y literaria occidental. En esta ocasión no introdujo referencias autobiográficas, aunque se identificó con la marginación de Medea⁴⁵³. Tan sólo interpretó los antecedentes míticos y la tragedia euripídea desde una perspectiva metahistórica antropológica,⁴⁵⁴ influida por los estudios de Lévy-Bruhl (representaciones de la individualidad primitiva) y por las historias de las religiones de Frazer y de

⁴⁵⁰ Vice: “Il braccio di ferro di Pasolini”, en *Avanti!*, 29 de enero de 1970.

⁴⁵¹ Pasolini, P.P.: Entrevista para TV, sobre *Medea*, publicada por *Paese Sera*, 29 de enero de 1970.

⁴⁵² Dufлот, J.: Op. cit., pág. 130.

⁴⁵³ Ibid., págs. 133 y 134: “La mayor parte de mis problemas, la mayor parte del odio que suscito, procede de que soy diferente. Yo siento que este odio, es ‘racial’. Es el racismo que se ejerce contra todas las minorías (...) Digamos que yo veo a la mujer también como... una excluida”.

Eliade (ritos populares de las culturas agrícolas arcaicas). En este sentido, el Centauro⁴⁵⁵ pronuncia una cita literal extraída del capítulo IX de la obra de Eliade:

“Lo que el hombre vio en los cereales, lo que aprendió en el trato con ellos, lo que le enseñó el ejemplo de las semillas que pierden su forma bajo la tierra, ésa ha sido la lección definitiva”⁴⁵⁶.

El tema principal de esta versión del drama de Medea se desarrolla por medio del mecanismo dialéctico tesis/antítesis⁴⁵⁷ (oposición barbarie/civilización); figura retórica, típicamente pasoliniana, que crea una compleja acción y pone al descubierto distintos errores trágicos (*hamartía*):

1. El conflicto entre el pueblo primitivo de la Cólquide y la civilización moderna de Corinto. Historia de la especie: la experiencia del mismo tiempo físico desde distintos tiempos históricos (nivel antropológico).

En este sentido, *Medea* expresa la tragedia experimentada por algunas sociedades históricas: la pérdida inexorable de su dimensión

⁴⁵⁴ En *El Evangelio según Mateo*, el punto de vista fue esencialmente metafísico-ético; en *Edipo, el hijo de la fortuna*, psicoanalítico-freudiano y en los *Apuntes para una Orestíada africana*, ético-político.

⁴⁵⁵ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’”, en Op. cit., págs. 545 y 546.

⁴⁵⁶ Eliade, M.: Op. cit., pág. 512.

⁴⁵⁷ En la entrevista con Sergio Arecco (*Pier Paolo Pasolini*; Partisan, Roma, 1972, pág. 69), Pasolini manifestó su desconfianza respecto a la síntesis hegeliana y su inclinación hacia la polaridad binaria –propia del estructuralismo. Sin embargo, la bipolaridad pasoliniana (tesis/antítesis) se diferencia de la estructuralista por su matiz existencial: la expresión de cierta desesperación como consecuencia de la crisis de los credos (católico y marxista). En *Medea*, la tesis estaría representada por el mundo bárbaro mítico-realista (Medea); mientras que la antítesis sería el mundo moderno laico-manierista (Jasón).

sagrada debido a la interrupción profana de la Modernidad pragmática. Por ejemplo, el asalto de los Argonautas a la Cólquide, escena filmada en Geboul (Siria), representa la invasión colonialista moderna y la violencia histórica de la razón contra el mundo mágico primitivo (nivel ético-político): la bipolaridad Occidente/Tercer Mundo.

Igual que el hombre bárbaro y de las sociedades agrícolas arcaicas, Pasolini imaginó que la naturaleza no era natural, sino sagrada. Por el contrario, el hombre civilizado y moderno, según Pasolini, contemplaba la realidad con una óptica espacio-temporal naturalista y creadora de ilusiones que origina la alienación antropológica: en principio, campesina; luego, pequeño-burguesa⁴⁵⁸. Movido por el interés de aprehender la realidad metafísica del hombre, se dispuso, una vez más, a expresar su singular relación “hierofánica”; es decir, su idea sobre la mitificación de la vida como aproximación a la realidad⁴⁵⁹. En un artículo publicado en *Tempo*, el doce de abril de 1969, poco tiempo antes de iniciar el rodaje de *Medea*, había afirmado:

“El futuro se presenta como futuro no religioso, privado de promesas y de ‘mañana’, vivido totalmente ‘aquí y ahora’ por un hombre en tanto que *mens momentanea*, inmunizado contra la angustia de la historia, de la caída de todas las formas que hasta ahora han protegido la historia y la tradición: un poder internacional como es el nuevo poder industrial tiene derecho por sí mismo a una historia global, sintética, capaz de interpretarse científicamente, sin la menor participación sentimental (participación sentimental inflexible y chantajeadoramente perdida hasta hoy por los

⁴⁵⁸ Pasolini, P.P.: “Tabella”, en *Empirismo eretico*; pág. 297.

⁴⁵⁹ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 77.

poderes particulares vigentes: estatal, militar, eclesiástico, etc.); el hombre de la industrialización absoluta se realiza en la tierra y sustituye a todos los viejos paradigmas míticos con nuevos mitos (al parecer, carente de arquetipos) nacidos de una nueva calidad de vida”⁴⁶⁰ .

En *Medea*, su concepción “hierofánica” y su interpretación sobre la pérdida de la dimensión sagrada de la realidad, son expresadas por el Centauro, que declarará frente la laguna de Grado:

“Todo es santo, todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza, hijo mío, métetelo bien en la cabeza. Cuando la naturaleza te parezca natural todo habrá acabado, y comenzará otra cosa. ¡Adiós cielo, adiós mar!”⁴⁶¹ .

Como apunta Giacomo Gambetti –en “Introduzione a *Medea*”-,⁴⁶² Pasolini restableció su relación estética con el mundo antiguo porque en él volvió a encontrar los referentes necesarios para desplegar el discurso crítico sobre la realidad de su tiempo: la adaptación e inadaptación de las sociedades tradicionales y campesinas a la aparente civilización moderna, así como los desarrollos de la brutalidad, del vacío espiritual y de los mitos falsos y verdaderos del neo-primitivismo burgués –el consumo (rito) y la mercancía (fetiche)-.

En este sentido, *Medea* y *Jasón* son arquetipos de los diferentes desarrollos de la cultura occidental que inevitablemente tienden al encuentro y enfrentamiento trágico. Mientras la primera representa el tiempo cíclico

⁴⁶⁰ Pasolini, P.P.: “Los problemas de la Iglesia”, en *El Caos*; pág. 163.

⁴⁶¹ Pasolini, P.P.: Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 544.

⁴⁶² Ibid., pág. 460.

(una realidad invariable) y la descripción de su vida en la Cólquide, por parte de Pasolini, es documentalista; el segundo se corresponde con un tiempo lineal (una realidad en continua transformación) y su vida es presentada fragmentariamente en ascendencia. El ofrecimiento del vellocino de oro, generará el acercamiento de ambos mundos y desencadenará, a su vez, el error trágico (*hamartía*) a nivel antropológico: la incompatibilidad entre el sentido sagrado del universo cultural campesino y el racionalismo pragmático burgués –idea ya desarrollada en *Teorema*–.

Tal como hizo en obras precedentes, Pasolini no se limitó a restaurar el supuesto orden de una época pretérita para contrastarlo con el presente (un retorno al mundo de la barbarie en oposición al capitalismo tecnológico), sino que, desde su concepción historicista,⁴⁶³ recreó un tiempo pasado para destacar sus semejanzas con el actual: la coexistencia de características similares; analogía que, en cierto modo, halló en el Tercer Mundo. En su encuentro con Dufлот, al hablar sobre el argumento de *Medea*, declaró:

“Si se quiere podría ser también la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que conocería la misma catástrofe por el contacto con la civilización occidental materialista. Por otra parte, la irreligión de Jasón, la ausencia de toda metafísica, ha alcanzado tal grado que él es la relación con nuestra historia moderna”⁴⁶⁴.

⁴⁶³ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 93.

⁴⁶⁴ Ibid., pág. 132.

2. De este conflicto antropológico deriva la colisión trágica entre el conocimiento mágico primitivo y el conocimiento racional moderno (nivel epistemológico). De nuevo, en la entrevista con Dufлот, Pasolini clarificó:

“*Medea* es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la *mens momentanea*) que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de este tipo. Es el ‘técnico’ abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente hacia el éxito (...) Confrontado a la otra civilización, a la raza del ‘espíritu’, desencadena una tragedia espantosa. Todo el drama está basado en esta oposición de dos ‘culturas’, en la irreductibilidad de dos civilizaciones entre sí. Naturalmente, como es una obra bastante estratificada, se encuentran otras ‘significaciones’, por ejemplo, una historia de amor... Sin embargo, debo decir que al elegir esta tragedia de la ‘barbarie’, donde se ve a una madre asesinar a sus hijos por amor a un hombre, lo que más me ha fascinado es la desmesura de este amor”⁴⁶⁵.

Desde el punto de vista del conocimiento de la realidad, el drama pasoliniano esboza el error trágico (*hamartía*) que experimenta la moderna sociedad racionalista. En la última fase de su educación (prólogo), el Centauro advierte a Jasón sobre la existencia de mundos en los que dominan otras formas de conocimiento más realistas, y le advierte anticipadamente de los posibles errores a que puede conducirle el simple uso de su razón:

“irás a un país lejano al otro lado del mar.
Conocerás un mundo que está muy lejos del empleo de nuestra razón, su vida es muy realista, como comprobarás, porque sólo quien es mítico es realista y sólo el que es realista es mítico.

⁴⁶⁵ Ibid., págs. 130 y 131.

Esto, al menos, es lo que prevé nuestra divina religión, aquello que ésta no puede prever, por desgracia, son los errores a que te conducirá y, quién sabe, cuántos serán”⁴⁶⁶ .

3. Otro modo de expresar el conflicto antropológico es mediante la bipolaridad racionalidad/irracionalidad (nivel psicoanalítico). En este sentido, Medea y Jasón, a la vez que son instancias legítimas con motivaciones y valores morales distintivos (“SuperYo”) que entran en colisión trágica, son presencias simbólicas del conflicto interiorizado entre consciente (“Yo”) e inconsciente (“Ello”). Sin embargo, el principal introductor de estos procesos psíquicos opuestos –así como de las contraposiciones culturales, político-éticas y epistemológicas- es el Centauro, figura central a la que Pasolini también confiere bivalencia simbólica:

“Al principio, cuando Jasón era niño, veía en el centauro un animal fabuloso, lleno de poesía, luego poco a poco, con los años, el centauro se ha hecho razonador y prudente, y ha acabado por convertirse en un hombre como Jasón. Al final, la superposición de ambos centauros no los suprime. Se han yuxtapuesto. La superación es una ilusión. Nada se pierde”⁴⁶⁷ .

El Centauro, educador de Jasón durante su infancia, pubertad y juventud, en el entorno mítico de la laguna de Grado, se contrapondrá a sí mismo (expresión simbólica de la existencia de distintos tiempos psíquicos en el mismo tiempo cronológico) cuando, finalmente, revele a su discípulo, ya adulto (episodio segundo), la existencia de dos naturalezas diferenciadas

⁴⁶⁶ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 545.

⁴⁶⁷ Dufлот, J.: Op. cit., pág. 132.

en un mismo individuo: racional e irracional. Según Pasolini, esta figura es una imagen onírica que pertenece a la simbología freudiana:

“el símbolo del bloque familiar, del padre y de la madre. El caballo representa tanto al padre como a la madre. Es el símbolo del andrógino: de la fuerza paterna y de la maternidad (en el sentido en que se entiende la pareja madre-hijo, ya que la madre antigua lleva al hijo sobre la espalda)”⁴⁶⁸.

Pero el Centauro que recrea Pasolini es también una compleja presencia simbólica del hombre (sagrada/desconsagrada) en la que, además de sus naturalezas diferenciadas (racional/irracional), confluyen, coexisten, se superponen y enfrentan sus edades (infancia/madurez), polaridades psíquicas (consciente/inconsciente) y temporalidades histórico-culturales (arcaica/moderna). La existencia simultánea de estas múltiples identidades se manifiesta en el diálogo que mantiene con Jasón; es decir, cuando, con el paso del tiempo, vuelvan a encontrarse en Corinto (Pisa) y, tras haberse abrazado, éste, turbado e incrédulo por creer hallarse ante una visión, pregunte para inquirir y tratar de comprender que la realidad, por ser plural, se manifiesta de diferentes modos y es interpretada con distintos criterios:

Jasón: “Pero, ¿cómo que estás aquí? ¿Cómo que estás aquí?”

Centauro: “Mejor debes decir, ¿cómo que estáis aquí?”

Jasón: “¿Es una visión?”

⁴⁶⁸ Ibid., págs. 132 y 133.

Centauro: “Si así fuera, eres tú el que la produce. Nosotros dos, en realidad, estamos dentro de ti”.

Jasón: “Pero yo he conocido un único Centauro”.

Centauro: “¡No! Conociste dos: uno sagrado, cuando eras niño, y otro desconsagrado, cuando te hiciste adulto. Pero lo sagrado permanece junto a su nueva forma desconsagrada. Y aquí estamos, uno al lado del otro”.

Jasón: “Pero, ¿cuál es la misión del viejo Centauro, aquél que conocí de niño y que tú, Centauro nuevo, si bien he comprendido, has sustituido, sin hacerlo desaparecer?”

Centauro: “Él no habla, naturalmente, porque su lógica es tan distinta de la nuestra, que no se podría entender... Pero yo puedo hablar por él. Bajo su signo, tú –al margen de tus cálculos e interpretaciones-, en realidad, amas a Medea”.

Esta afirmación desconcierta al héroe (primer plano que se introduce en el personaje y evidencia su turbación), quien pregunta incrédulo:

Jasón: “¿Yo amo a Medea?”

Centauro: “Sí. Y no tienes piedad de ella, ni comprendes su catástrofe espiritual, su desconcierto de mujer antigua en un mundo que ignora aquello que ella siempre ha creído... la pobre ha sufrido una conversión al revés, y no se ha recuperado...”⁴⁶⁹

La toma de conciencia de esta “conversión al revés” o “fulguración negativa” de Medea –*una Saula que cae del caballo y ya no cree*, como revela el verso de “Endoxa”-⁴⁷⁰ comienza a desencadenarse tras su llegada a

⁴⁶⁹ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., págs. 550 y 551.

⁴⁷⁰ Pasolini, P.P.: “Endoxa”, en *Bestemmia* (vol.IV); pág. 728.

la costa de Yolco (probablemente Grado), cuando la heroína presiente la imposibilidad de restablecer la relación sagrada con la realidad (intensificada por el modo de encuadrar la escena, por el paisaje desértico, por sus palabras y gestos de desesperación, por el profundo silencio que la rodea), los valores distintivos de su “SuperYo” que recuperará en la catarsis final, adquiere conciencia de la culpa y error trágicos (traición al padre, robo del vellocino, asesinato de Apsirto...) a lo que le ha conducido el *Eros* físico –la irrefrenable atracción sentida por el cuerpo de Jasón que consume reiteradamente-:

“¡Aaah! ¡Háblame, tierra, déjame oír tu voz!
¡Ya no recuerdo tu voz!
¡Háblame sol!
¿Dónde está el punto sobre el que puedo escuchar vuestra voz? Háblame, tierra, háblame, sol.
¿Quizá os estéis perdiendo para no volver más?
¡Ya no oigo lo que decís!
¡Hierba, háblame! ¡Piedra, háblame! ¿Dónde está tu sentido, tierra? ¿Dónde te encuentro? ¿Dónde está el vínculo que te ataba al sol?
¡Toco la tierra con los pies y no la reconozco!
¡Miro al sol con los ojos, y no lo reconozco!”⁴⁷¹

Por otra parte, el error trágico (*hamartía*) de Jasón emerge como consecuencia de remover el “Ello” de Medea y no ser capaz de reconocer su condición de mujer desarraigada de un contexto cultural donde prevalecen otros valores.

⁴⁷¹ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 549.

Luego, sobre un primer plano que continúa poniendo de manifiesto su confusión, Jasón pregunta al Centauro:

Jasón: “Y, ¿de qué me sirve a mí saber todo esto?”

Centauro: “De nada. Es la realidad”.

Jasón: “Y tú, ¿por qué razón me lo dices?”

El Centauro concluye su intervención con una declaración ideológica:

Centauro: “Porque nada podría impedir al viejo Centauro inspirar unos sentimientos y a mí, nuevo Centauro, expresarlos”⁴⁷² .

La secuencia se cierra sobre un primer plano de Jasón (leve movimiento panorámico que acompaña su movimiento), quien queda desconcertado: la angustia se ha instalado en su felicidad. Como Edipo, Jasón ejecuta el gesto de cubrirse el rostro con la mano para no ver la realidad.

⁴⁷² Ibid., pág. 551.

13. Repetición y contraste: expresión del universo trágico.

Pasolini decidió expresar su visión onírico-estetizante del universo trágico de *Medea* con el mecanismo dialéctico tesis/antítesis para interpretar el conflicto barbarie/civilización (sacralidad e idealismo/ pragmatismo y racionalismo) con duplicidades –mostradas en el apartado anterior-, repeticiones y contrastes; procedimientos retóricos que, afirmados sobre el principio estético antinaturalista, suprimen la verosimilitud psicológica y la linealidad cronológica de la estructura narrativa convencional del “cine de prosa”:

*Una obra redundante pero sin reposar en los endoxa;
redundante en sí, sin Funciones e Indicios,
catalítica, catalítica,
el suspense obtenido por medio de largos excursus
–una descripción de ritos
alternados con una educación religiosa al revés
en sus fenómenos (¡fenomenología sin objetivo!)
no funcionales ni indiciales, insisto,
sino imperturbablemente catalíticos, catalíticos
–luego una conversión al revés –o fulguración negativa-
una Saula creyente que cae del caballo y ya no cree
–por otro lado, la epifanía de la duplicidad que está en nosotros
(copresente)
de lo que fue (sacro) y lo que es (desconsagrado);
todas estas cosas, evidentemente redundantes;
pero: el MONTAJE ALTERNADO y el esquema preexistente en las
ENDOXA
(que incluyen, inocentes, también las estructuras)...
Dos momentos, de por sí catalíticos, alternados,
lanzan el uno sobre el otro funcionalidad e indicialidad.
Yo no soy ni Cristo ni Fleming,
cuál siempre el hombre en que pensamiento retoña*

*sobre pensamiento...*⁴⁷³

Del horizonte redundante que describió en los versos de “Endoxa”, habría que destacar las semejanzas temáticas y figurativas entre *Medea*⁴⁷⁴ y su anterior versión del drama de Edipo. En principio, según apunta Repetto,⁴⁷⁵ las analogías se aprecian claramente en las estructuras de las secuencias iniciales de ambas obras del período “de élite”. Mientras que en *Edipo rey* se asiste a la educación freudiana del trasunto parcial de Pasolini, en *Medea* se contempla, a través de Jasón y el Centauro, un resumen de la educación histórica de la humanidad: el mundo pragmático y desacralizado de la razón y la palabra (prólogo mítico y racional). Tras la referencia nietszscheana final que pronuncia el Centauro –la consumación de la muerte de Dios-, un suave corte directo (elípsis) conduce la mirada del espectador hasta el universo mágico-sagrado de la barbarie y de las culturas agrícolas arcaicas, donde gobierna la temporalidad cíclica (el proceso invariable de muerte y resurrección) y un profundo silencio, roto tan sólo por los sonidos

⁴⁷³ Pasolini, P.P.: “Endoxa”, en Op. cit., pág. 728. V.O.: *Un’opera ridondante ma non fondata sugli endoxa; / ridondante in sé: senza Funzioni e Indizi, / catalitica, catalitica, / la suspense ottenuta attraverso i lunghi excursus / -una descrizione di riti / alternati a un’educazione religiosa alla rovescia, / nei suoi fenomeni (fenomenologia senza scopo!) / non funzionali né indiziari, insisto, / ma imperturbabilmente catalici, catalici / -poi una conversione alla rovescia –o folgorazione negativa- / una Saula credente che cade da cavallo e non crede più / -inoltre l’epifania del doppione che è in noi (compresente) / di ciò che fu (sacro) e ciò che è (sconsacrato); / tutte queste cose, evidentemente ridondanti; / ma: il MONTAGGIO ALTERNATO e lo schema preesistente negli ENDOXA / (che includono, innocenti, anche le strutture)... / Due momenti, di per sé catalici, alternati, / gettano l’uno sull’altro funzionalità e indiziarità. / Io non sono né Cristo né Fleming, / ché sempre l’uomo in cui pensier rampolla / sopra pensier...*

⁴⁷⁴ Pasolini, P.P.: *Le regole di un’illusione*; pág. 239. Filmada también con película Kodak Eastmancolor (aunque revelada con el sistema Eastmancolor), formato 35 mm. (1:1.85), impresionada con cámara Arriflex. Duración: 110 min. y 28 seg. (3.022 m.).

⁴⁷⁵ Repetto, A.: *Invito al cinema di Pasolini*; pág. 115.

extradiagéticos de la música ritual tibetana y de la algazara, así como por la voz incidental de Medea, quien pronuncia las únicas palabras de este episodio primero cuando da por finalizado el rito de sacrificio humano que favorecerá la fertilidad de las cosechas:

“Da vida a la semilla y renace con la semilla”⁴⁷⁶.

La joven víctima, al igual que el “meriah” de las ceremonias Khonds –según los relatos de Frazer y Eliade, antes citados-, permanece en el templo custodiada por la sacerdotisa Medea. Luego, es conducida al lugar del sacrificio, donde es ungida con cúrcuma para consagrarla (música ritual tibetana). Tras ser atada a una especie de cruz, es estrangulada con una gran rama, descuartizada y decapitada (algazara). Su sangre es repartida entre la muchedumbre para ungir las plantas y cosechas, mientras que sus trozos y vísceras son enterrados en los campos (algazara y música ritual tibetana). Los restos son incinerados y las cenizas esparcidas sobre la muchedumbre orgiástica. En su éxtasis dionisiaco, ésta representa el destronamiento simbólico de la familia reinante: los reyes son escupidos en la cara, Apsirto es azotado con ramas y Medea crucificada como la víctima (algazara y sonido de tambores). Tras estas acciones vuelve un silencio profundo y se restablece finalmente el orden anterior: plano general frontal de la familia real tras columnas y bajo arcos (Iglesia de Santa Bárbara, en Göreme,

⁴⁷⁶ Pasolini, P.P.: “Dialoghi definitivi di ‘Medea’ ”, en Op. cit., pág. 546.

construcción excavada del siglo XI en la que destaca la decoración pictórica geométrica , de color ocre rojizo, y los símbolos cristianos)⁴⁷⁷ .

Las secuencias iniciales de *Medea* y *Edipo rey* presentan, además, contrastes cromáticos similares: los tonos verdes de la laguna de Grado (infancia y juventud de Jasón) recuerdan al edénico prólogo autobiográfico del drama edípico y se oponen a los ocres de Turquía (universo mágico y sagrado del que procede Medea) que son idénticos a los del mítico monte Citerón. (**ilustraciones 19, 20 y 21**)

Estas semejanzas estructurales y cromáticas se extienden y operan en el plano figurativo. En esta versión de la tragedia de *Medea* también se hace innecesaria la exactitud a la tradición griega y es escasa la fidelidad a los modelos occidentales. Sin embargo, Pasolini volvió sobre su vocación pictórica para configurar ciertas imágenes. Como destaca González,⁴⁷⁸ en el episodio primero son evidentes las referencias a la tradición plástica occidental: manierismo (pastores en la cima de una colina), escultura funeraria bajo-medieval y renacentista (familia real dormida), y mosaicos bizantinos (familia real tras columnas y bajo arcos). (**ilustraciones 22, 23 y 24**)

En cambio, ambas obras comparten el estilo común de la “escritura magmática”: combinación de elementos de diversas culturas (ceremonias, vestuario, máscaras y otros complementos) y de distintos entornos

⁴⁷⁷ González, Fdo.: Op. cit., pág. 126.

geográficos (localizaciones y decorados) para impedir el establecimiento de un marco cronológico concreto de la acción y poner de manifiesto la atemporalidad metahistórica e intercultural del mito trágico. Respecto a las influencias y al origen de los modelos empleados en *Medea*, así como sobre su relación de trabajo con Pasolini durante el rodaje, Piero Tosi declaró:

“En realidad, de lo poco que conseguí 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: Méjico, Perú y, por qué no, Turquía o Cerdeña. Por ejemplo, el vestido que lleva Maria Callas durante los ritos es el traje de una fiesta folclórica sarda”⁴⁷⁹.

Al respecto, González⁴⁸⁰ ha diferenciado y ordenado, según el tipo de acción, el vestuario y los complementos empleados en cada espacio simbólico de la obra. Por ejemplo, las acciones sagradas del universo popular arcaico determinaron las extrañas ropas, cascos, gorros, tocados, coronas –de colores oscuros, tejidos bastos, cueros, pieles, cuernos, etc.-, colgantes y objetos simbólicos –máscaras zoomórficas y vegetales, hachas, varas con símbolos metálicos, ruedas solares, etc.- de la bárbara Cólquide. En cambio, los civilizados y pragmáticos mundos de Yolco y Corinto se distinguen por la presencia de tejidos ligeros y suaves de colores claros, blancos, anaranjados, verdes y azules, a excepción de aquellos que emplean Medea y su entorno –ropajes pesados de colores oscuros. Por otra parte, las

⁴⁷⁸ Ibid., pág. 226.

⁴⁷⁹ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 235.

⁴⁸⁰ González, Fdo.: Op. cit., pág. 129.

localizaciones y decorados, escenarios en los que tiene lugar la acción trágica, fueron filmados en:

1. Exteriores: Turquía (Urgüp, Göreme, Anatolia y Capadocia –Cólquide-); Siria (murallas de Alepo –exterior de la casa de Medea en la Cólquide-, Geboul, cerca de Alepo –asalto de los Argonautas y, probablemente, ciertas escenas de Yolco-); Italia (Pisa, Piazza dei Miracoli –Corinto-, Marechiano di Anzio –fachada de la casa de Medea en Corinto e incendio final-, Laguna de Grado –infancia de Jasón y, probablemente, algunas escenas de Yolco-, Viterbese, Castillo de Chia –algunos primeros planos en interior de Maria Callas-).

2. Interiores: Göreme (palacio de Medea en la Cólquide) y Cinecittà (casa de casa de Medea en Corinto, corte de Corinto): referencias a civilizaciones mesopotámicas en el interior del palacio de Creonte (arquitecturas adinteladas, estela arcadia de Ur-Nammu, casco áureo sumerio de Meskalamdug).

De nuevo, la figuración –personaje colectivo o Coro- estuvo formada por habitantes de las aldeas turcas cercanas a las zonas de rodaje (Göreme y Urgüp); presencia que contribuyó, una vez más, a acentuar la atemporalidad metahistórica e intercultural del mito. Entre los actores principales y secundarios hay distinguir no profesionales y profesionales. Los primeros: Giuseppe Gentile (Jasón),⁴⁸¹ Paul Jabara, Gerard Weiss, Luigi Barbini,

⁴⁸¹ Medalla de bronce de triple salto en la Olimpiada de Méjico (1968).

Gianpaolo Duregon, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Brandizi, Franco Jacobbi (argonautas), Graziella Chiarcossi, Mirella Panfili y Piera Degli Esposti. Los segundos: Maria Callas (Medea), Laurent Terzieff (Centauro), Massimo Girotti (Creonte), Margareth Clementi (Glauce), Sergio Tramonti (Apsirto) y Annamaria Chio (nodriza).

En *Medea* la frecuencia repetitiva –procedimiento retórico característico del estilo antinaturalista pasoliniano- opera también, como destaca González,⁴⁸² sobre una acción o serie de acciones trascendentales que acontecen una sola vez en la historia. Pero, a diferencia de *El Evangelio según Mateo* y *Edipo rey*, la recreación de éstas desde distintas perspectivas ya no expresan simbólicamente –según la metáfora final- la trascendencia del tiempo cíclico invariable, sino la desesperanza de Pasolini ante la aparente y continua transformación lineal que impone el desarrollo:

1. Ceremonias de sacrificio ritual de la Cólquide (sacralidad popular), de Apsirto (fratricidio) y de los niños (infanticidio).
2. Confrontación del deseo (mirada subjetiva) y su cumplimiento (mirada objetiva):

- segunda visión de Medea: fingida reconciliación con Jasón, entrega de los mortíferos dones a los niños, llegada de éstos junto con Jasón a la

⁴⁸² González, Fdo.: Op. cit., pág. 198.

corte de Corinto, recepción de los regalos por parte de Glauce y cumplimiento final de la venganza (ignición de Glauce y de Creonte).

- Recreación efectiva de la conciliación y del proceso de desagravio. En esta ocasión, Glauce y Creonte se suicidan lanzándose al vacío desde las murallas de Corinto.

Redundancias visuales que se reflejan, además, en el espacio sonoro: la repetición de la música ritual tibetana en casi todas las escenas referidas; a excepción del infanticidio (música japonesa: canto acompañado por melodía para bouzouki) y de la recreación material de la entrega de regalos a Glauce (cantos de amor iraníes).

Una vez más, la selección musical la realizó Pasolini junto con Elsa Morante: motivos musicales de diferentes ámbitos culturales (música sacra tibetana y japonesa, melodía para bouzouki, cantos de amor del Irán, cantos populares búlgaros),⁴⁸³ que impiden el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta del universo trágico recreado.

De nuevo, la música, los efectos sonoros (algazara y palmas) y el silencio son empleados como acompañamientos de las imágenes que se repiten (sacrificios de la Cólquide y visiones de Medea); como elemento estético, sólo la música, de la relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular o profana y la expresión de los ritos sagrados (muertes efectivas de Glauce y Creonte, acompañadas con cantos profanos; sacrificio

de los niños, acompañado por cantos profanos japoneses y la melodía de bouzouki); el silencio, como señal de la pérdida del sentido sagrado (llegada de Medea a Yolco).

Asimismo, el procedimiento retórico del contraste, según señala Repetto,⁴⁸⁴ fue empleado a nivel escenográfico, como lo demuestra la elección, en un mismo espacio temporal, de localizaciones antagónicas identificadas con los arquetipos trágicos que entran en colisión: la laguna de Grado y el paisaje de Turquía; la Piazza dei Miracoli (exteriores del palacio de Corinto) y los muros de Alepo (extrarradio de Corinto). Característico estilo contrapuntista que incluso llega a extenderse, como nos muestra González,⁴⁸⁵ a la composición de encuadres: relación de los espacios con la barbarie y la civilización, distribución de los personajes y modos de recrear las acciones. En este sentido:

1. La Cólquide, el mundo sagrado de la barbarie y de las culturas agrícolas primitivas, es evocada con paisajes de Turquía en los que predominan las formas curvas y desproporcionadas (desmesura dionisiaca):

“En la Cólquide *lunar* –tan diferente de la tierra de Jasón, que es plana, melancólica y realista- entre espesas muchedumbres, los peñascos monstruosos, las terrazas laberínticas –donde si hay algún pequeño prado arado, o algún huertecillo de árboles frutales, es como un sublime milagro- se celebra un rito –que liga de alguna manera con las palabras racionales y desconsagradoras del Nuevo Centauro, pero que las contradice, porque

⁴⁸³ Pasolini, P.P.: *Le regole di un'illusione*; pág. 239.

⁴⁸⁴ Repetto, A.: Op. cit., pág. 116.

⁴⁸⁵ González, Fdo.: Op. cit., págs. 159 y 160.

conserva intacta su fe total en la ontología y en la sacralidad de ‘lo que es’: el mundo como hierofanía, etc”⁴⁸⁶ .

La figuración –personaje colectivo- también aparece distribuida de forma asimétrica sobre laderas, en campos o espacios interiores sin perspectiva –imágenes planas donde la línea recta está prácticamente ausente. De igual modo, el poder (familia real) que rige sobre este universo dionisiaco, cuyas acciones son recreadas cámara en mano (estilo documentalista), aparece representado frontalmente tras columnas y bajo arcos.

2. Corinto, la civilización, es sugerida con espacios exteriores de Pisa y decorados de Cinecittà (orden apolíneo). Entornos figurativos que hacen referencia al poder, recreados con una cámara fija sobre su eje, en los que prevalece la geometría racional (línea recta) y donde los personajes aparecen simétricamente distribuidos. Unas composiciones ordenadas y perfectamente proporcionadas, como la imagen de la corte de Creonte (entrega de los regalos a Glauce). (**ilustración 25**)

En cuanto a la expresión del universo trágico, la estructura antropológica universal que encarna la figura mítica de Medea pone de manifiesto sus rasgos fundamentales: acción, desmesura, sublimidad, temporalidad, elección, dubitación y trascendencia. En la versión cinematográfica de Pasolini, Medea y Jasón encarnan los arquetipos que entran en conflicto: barbarie/civilización. Desde el punto de vista de esta

⁴⁸⁶ Pasolini, P.P.: “Visioni della Medea ” (Trattamento), en Op. cit., pág. 483.

colisión cultural, las singulares y desmesuradas acciones que lleva a cabo la sacerdotisa de la Cólquide (robo del vellocino de oro, fratricidio ritual, venganza sobre Glauce y Creonte e infanticidio ritual) afectan a su vida y marcan su destino trascendental. La visión del cuerpo de Jasón –expresión simbólica del *Eros* físico- la seduce hasta el paroxismo y origina su involuntaria e inconsciente “conversión al revés”: el olvido del ser, el desconocimiento de los orígenes, la pérdida de la relación sagrada con la vida. A diferencia de Edipo, Medea no duda sino que elige sin razonamiento lógico, pero en su proceso de desamor experimenta una nueva visión onírica que le devuelve por unos instantes a “lo que es” y cobra consciencia del error trágico (*hamartía*). Finalmente, tras el encuentro definitivo con Jasón (recreación consciente), acepta, con una acción catártica sublime y desmesurada (afirmación del *Thanatos*), el cumplimiento de su destino trascendental (*anagnórisis*): la imposibilidad de volver a ser.

14. Conclusiones.

Antecedentes. Tras realizar *Pocilga*, Pasolini comenzó el rodaje de *Medea*, singular interpretación del drama homónimo de Eurípides, cuya trama está ocupada por el conflicto antropológico entre la sacralidad arcaica, propia del mundo campesino, y el moderno laicismo racionalista burgués. Con esta obra concluyó, además, la trayectoria épico-sagrada –si exceptuamos el documental-proyecto *Apuntes para una Orestíada africana*– que recreaba su atracción por ciertos mitos de la tradición espiritual y literaria occidental: la crueldad de la barbarie primitiva que contrapuso a la brutalidad del neoprimativismo contemporáneo. Esta expresión poética que recuperaba el pensamiento vital precedente al estado de civilización, se sirvió del distanciamiento artificial de la estética cinematográfica (medios técnicos, estructura y cualidades onírico-visionarias: montaje, movimientos de cámara, distancias focales, tipología de planos, procedimientos retóricos y expresivos) para tratar de afirmar, una vez más, la estructura antropológica universal.

En esta ocasión, Pasolini no introdujo en la obra referencias autobiográficas, aunque se identificó con la marginalidad de la heroína trágica. Tan sólo volvió a expresar sus constantes temáticas (destino, sacrificio y muerte) e interpretó los antecedentes míticos y la tragedia euripídea desde una perspectiva metahistórica –influido por los estudios de Lévy-Bruhl, Frazer y Eliade–.

Aspectos argumentales. Esta versión cinematográfica del drama de Medea, no es del todo fiel al texto euripídeo. A pesar de conservar un elevado grado de literalidad, Pasolini empleó únicamente determinadas escenas y diálogos. También eliminó, casi por completo, las actuaciones originales del Coro e introdujo otras nuevas. Asimismo, modificó, por necesidades narrativas, el orden de fragmentos, cuyos contenidos redujo, e incluso cambió, pero sin alterar profundamente su sentido original. Además, aplicó la técnica de la extensión para incluir el argumento trágico original en una unidad espacio-temporal mayor que rescata los antecedentes míticos de la acción trágica –según el relato de Apolonio de Rodas-. Como consecuencia, su estructura se divide en tres partes:

1. Prólogo: desvela por medio de la palabra los antecedentes míticos e incluye una cita textual de Eliade.
2. Episodio primero: por medio del silencio y de la acción recrea los antecedentes sagrados y legendarios, además de añadir ceremonias rituales de otras culturas.
3. Episodio segundo: recrea la tragedia euripídea por medio de la palabra y la acción.

A diferencia de otras adaptaciones, la heroína trágica que presenta Pasolini es, igual que Edipo, una misteriosa presencia vinculada directamente a la visión. De ahí que esta versión difiera del resto por su

función poética antinaturalista (procedimientos retóricos, técnicos y amalgama de lenguajes) y por introducir la representación de visiones inconscientes, ensoñaciones y estados extáticos (mirada subjetiva) que presagian sucesos trascendentales, a la vez que revelan otras dimensiones de la incompleta realidad: referencias a la imaginación y a la experiencia onírica como fuentes de conocimiento.

El tema principal que interpreta, el conflicto barbarie/civilización, se plantea a partir del mecanismo dialéctico tesis/antítesis, el cual opera, en principio, por medio de procedimientos retóricos (duplicidades, repeticiones y contrastes) que suprimen la verosimilitud psicológica y la linealidad cronológica de la estructura narrativa convencional del “cine de prosa”. Por otra parte, además de crear una compleja acción, esta figura retórica, típicamente pasoliniana (tesis/antítesis), pone al descubierto distintos errores trágicos (*hamartía*):

1. El conflicto entre el pueblo primitivo de la Cólquide y la civilización moderna de Corinto: experiencia del mismo tiempo físico desde distintos tiempos históricos (nivel antropológico). En este sentido, Medea y Jasón son arquetipos de los diferentes desarrollos de las sociedades históricas que inevitablemente tienden al encuentro y enfrentamiento: sacralidad e idealismo/ pragmatismo y racionalismo. Mientras la primera representa el tiempo cíclico (una realidad invariable), el segundo se corresponde con un tiempo lineal (una realidad en continua transformación). El ofrecimiento del vellocino de oro a éste por parte de aquélla, generará el acercamiento de

ambos mundos y desencadenará, a su vez, el error trágico antropológico: la incompatibilidad entre el sentido sagrado de la realidad y el racionalismo pragmático.

2. De este conflicto deriva la colisión trágica entre el conocimiento mágico primitivo y el conocimiento racional moderno (nivel epistemológico). Desde este punto de vista, el error trágico que experimenta la moderna sociedad racionalista parte del hecho de sublimar los efectos de una única fuente de conocimiento y de omitir el realismo que emana de otros procesos psíquicos y experiencias sensibles.

3. Por último, con respecto a la bipolaridad racionalidad/irracionalidad (nivel psicoanalítico), Medea y Jasón, a la vez que son instancias legítimas con motivaciones y valores morales distintivos (“SuperYo”) que entran en colisión trágica, son también presencias simbólicas del conflicto interiorizado entre consciente (“Yo”) e inconsciente (“Ello”). La visión del cuerpo de Jasón –expresión simbólica del *Eros* físico- seduce a Medea hasta el paroxismo y origina su involuntario e inconsciente olvido del ser. La toma de conciencia de esta “conversión al revés” comienza a desencadenarse cuando la heroína presiente la imposibilidad de restablecer la relación sagrada con la realidad –los valores distintivos de su “SuperYo” que recuperará en la catarsis final-: culpa y error trágicos (traición al padre, robo del vellocino, asesinato de Apsirto...) derivados del *Eros* físico. Por otra parte, el error trágico de Jasón emerge como consecuencia de remover el “Ello” de Medea y no ser capaz de reconocer su condición de mujer

desarraigada de un contexto cultural donde prevalecen otros valores. Pero el introductor de todas las duplicidades contrapuestas (antropológica, epistemológica y psíquica) es el Centauro, compleja presencia simbólica (sagrada/desconsagrada) del hombre.

Como en otras obras de Pasolini, el sol es una presencia sagrada que tiene una doble función simbólica: atributo que se relaciona con la visión de Medea y con su condición bárbara.

A diferencia de *El Evangelio según Mateo* y de *Edipo rey*, esta obra manifiesta con una expresión metafórica –“¡Ya todo es inútil!”- el reflejo desesperanzado de la *disperata vitalità*: la imposibilidad de cualquier optimismo ingenuo e incondicional. Un brusco final trágico que sintetiza la singular interpretación apocalíptica de Pasolini sobre los efectos de la Modernidad en el hombre contemporáneo: su reificación y pérdida de la dimensión sagrada a causa de los excesos materialistas y pragmáticos.

Lenguaje y narrativa audiovisual. Para ilustrar y organizar la experiencia estética, Pasolini empleó procedimientos retóricos (repeticiones y contrastes) y mecanismos técnicos (montaje, movimientos focales y de cámara, tipología de planos, distancias focales), así como la “escritura magmática”: mezcla de diversos lenguajes (palabra, gestos, música, silencios), fuentes estéticas y elementos culturales que, una vez más, impiden el establecimiento de un marco cronológico concreto de la acción y

que ponen de manifiesto la atemporalidad metahistórica e intercultural del mito trágico de Medea.

Las repeticiones operan en las secuencias iniciales (las cuales presentan semejanzas estructurales, temáticas, cromáticas y figurativas con el drama de Edipo) y sobre una acción o serie de acciones trascendentales que acontecen una sola vez: ceremonias de sacrificio ritual (sacralidad popular, fratricidio e infanticidio), confrontación del deseo (segunda visión de Medea) y su cumplimiento (recreación efectiva). Estas redundancias visuales se reflejan también en el espacio sonoro: presencia de la música ritual tibetana en casi todas las escenas referidas; a excepción del infanticidio (música japonesa: canto acompañado por melodía para bouzuki) y de la recreación efectiva (cantos de amor de Irán).

En cuanto a los contrastes, éstos afloran, incluso, a nivel escenográfico, como lo demuestra la elección, en un mismo espacio temporal, de localizaciones antagónicas identificadas con los arquetipos trágicos que entran en colisión: laguna de Grado y paisaje de Turquía; Piazza dei Miracoli (Pisa) y muros de Alepo. Asimismo, los contrastes se extienden a la composición de encuadres, a la distribución de personajes y a los modos de recrear las acciones que se relacionan con la barbarie y la civilización: mayor influencia de formas curvas, desproporción y cámara documentalista (desmesura dionisiaca de la Cólquide); predominio de la línea recta, simetría y cámara fija sobre su eje (orden apolíneo de Yolco y Corinto, e incluso del poder real de la Cólquide).

En esta adaptación cinematográfica del universo trágico de Medea, vuelve a hacerse innecesaria, al igual que en *Edipo rey*, la exactitud a la tradición griega y la fidelidad a los modelos figurativos occidentales. Sin embargo, Pasolini empleó su vocación pictórica para configurar ciertas imágenes: referencias al manierismo, a la escultura funeraria bajo-medieval y renacentista, y a los mosaicos bizantinos (episodio primero).

Filmada también con película de color (Eastmancolor), en escenarios naturales y en decorados de Cinecittà, Pasolini usó, en ciertos momentos, el estilo documentalista para penetrar en ambientes e intimidades. A modo de ejemplo, el sacrificio humano de la Cólquide (episodio primero), inspirado en las ceremonias Khonds. En el episodio segundo (narración de la tragedia euripídea), donde predominan las escenas rodadas en interiores, su cámara-ojo está, con frecuencia, fija sobre el eje y hacer notar, debido a la aparición de la palabra –nuevo elemento expresivo–, el artificio cinematográfico como señal del rechazo al naturalismo. En ocasiones, gira (panorámicas) o se desplaza (*travellings*) sobre el eje, y, además, realiza bruscos movimientos focales (*zoom* de aproximación). A lo largo de toda la obra, presenta angulaciones frontales, picadas y contrapicadas: percepciones simbólicas que afirman la trascendencia de la acción (trágica) recreada, o recursos expresivos, con valor dramático, que, a su vez, acentúan la posición de poder de cada personaje y evocan la mirada o punto de vista subjetivo del actante opuesto.

El uso generalizado de objetivos de distancia focal corta (18 y 75 mm.) y de teleobjetivos (175 y 300 mm.) deforman tanto la perspectiva de los espacios como los rasgos de los personajes, bien por exceso o por defecto, y contribuyen a crear la atmósfera onírico-estetizante precisada. Son frecuentes los primeros planos de los rostros y los planos detalle con gran angular, incluso con objetivo de 300 mm. (expresan la profundidad psicológica de los personajes), así como planos generales (describen los ambientes). El antinaturalismo pasoliniano también se hace visible por medio de bruscos cambios de distancia focal (*zoom*) sobre una misma acción y con la recreación de distintos puntos de vista de una misma escena o serie de acciones trascendentales –como sucede con la repetición de la segunda visión de Medea y su recreación efectiva-.

Como en ocasiones anteriores, Pasolini puso al descubierto el carácter colectivo de la figuración y de los personajes secundarios (Coro) con individualizaciones de los rostros. La figuración del episodio primero estuvo compuesta por habitantes de las aldeas turcas cercanas a las zonas de rodaje (Göreme y Urgüp), y entre los actores principales y secundarios se distinguen profesionales (Maria Callas, Laurent Terzieff, Massimo Girotti, Margareth Clementi, Sergio Tramontiy Annamaria Chio) y ocasionales (Giuseppe Gentile, Paul Jabara, Gerard Weiss, Luigi Barbini, Gianpaolo Duregon, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Brandizi, Franco Jacobbi, Graziella Chiarcossi, Mirella Panfili y Piera Degli Esposti).

La unidad visual de las secuencias se encuentra fragmentada en numerosos planos de diverso tamaño (primerísimo primer plano, plano detalle primer plano, plano general): los rostros, las figuras, los grupos o los detalles aparecen casi siempre ante fondos reconocibles –expresión estética de la acción del hombre en la realidad-. Los planos que se alternan son frontales y simétricos; las figuras humanas (de frente o de espaldas) se sitúan en el centro de los encuadres y son abundantes –a diferencia de otras obras- los perfiles de rostros, en primeros planos y planos generales: Medea, Eetes, Apsirto, Pelias, Creonte, Jasón, criadas de la Cólquide, “meriah”, Argonautas.

Los cambios de escenarios –saltos espacio-temporales- son solucionados con cortes directos (hiatos y elipsis) que rompen la linealidad del relato y dan unidad narrativa a la obra. En general, Pasolini elude mostrar acciones simultáneas, aunque el retorno de los Argonautas a la tierra de Yolco y la toma de conciencia, por parte de Medea, de la pérdida de su relación sagrada con la realidad es recreada con cierto paralelismo narrativo. También son prácticamente inexistentes los planos en que dos personajes se encuentran de frente –a excepción del encuentro de Jasón con Pelias y de la despedida de los Argonautas, donde los personajes aparecen de perfil-. De producirse, como el encuentro de Jasón con Pelias o las relaciones amorosas de aquél con Medea, los sujetos nunca se miran cara a cara durante el encuentro que mantienen: mientras uno dirige su mirada a la cámara-ojo, el otro está de espaldas y mira al fondo o al fuera de campo. Normalmente, los encuentros se resuelven con el procedimiento retórico del

plano-contraplano: técnica narrativa que expresa la individuación, soledad y aislamiento de los personajes.

De nuevo, el valor poético de la obra descansa sobre una singular y amplia concepción de la función estética del lenguaje y de la narrativa audiovisual. La palabra –junto con la tipología de planos, los movimientos focales y los gestos–, es uno de los principales recursos expresivos que revela los contenidos dramáticos del prólogo y del episodio segundo. En cambio, su presencia es escasa en el episodio primero: tan sólo se limita a dos cortas intervenciones de Medea. En este caso, el universo sagrado que recrea es descrito con la intervención simultánea de movimientos corporales, gestos, silencios, sonidos, música e imágenes.

Una vez más, el estilo contaminador se extiende al espacio sonoro. La selección musical la realizaron Pasolini y Elsa Morante: motivos musicales de diferentes ámbitos culturales (música sacra tibetana y japonesa, melodía para bouzouki, cantos de amor del Irán, cantos populares búlgaros) que impiden el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta del universo trágico recreado. De nuevo, la vinculación de estos motivos con distintas situaciones relevantes está determinada por una compleja función poética que, en ocasiones, contribuye a reafirmar la atmósfera trágica:

1. La música, los efectos sonoros (algazara y palmas) y el silencio, en conjunto, son empleados como acompañamientos de las imágenes que se repiten.
2. La música, exclusivamente, es un elemento estético que destaca la relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular o profana y la expresión de los ritos sagrados.
3. La sola presencia del silencio en acciones determinadas –turbación de Medea al llegar a Yolco- indica la pérdida del sentido de lo sagrado.

El tema principal que Pasolini describe en *Medea* ya fue planteado en obras anteriores: una especie de relación idealista y siempre irresuelta entre los mundos del subproletariado y de la burguesía, que, en este caso se refleja, de algún modo, sobre la bipolaridad Occidente/Tercer Mundo.

Con el objeto de revelar la trascendencia universal de lo sagrado en la vida del hombre, recreó las acciones mágico-sagradas de los rituales y sacrificios arcaicos; arquetipos de la cultura popular campesina y de los pueblos del Tercer Mundo que contrapuso a los valores de la civilización del desarrollo industrial y tecnológico: mitología de espacios neutros cuyos vínculos sagrados son el consumo (rito) y la mercancía (fetiche).

Vinculada al ideal de “progreso”, *Medea* refleja la preocupación de Pasolini por el destino del hombre moderno: transformado en hombre-masa

aculturado, controlado y condicionado por el consumo exclusivo y reiterado de mercancía de ocio seriada. Enmarcada dentro de su crítica radical de la Modernidad, es una reflexión crítica sobre el “desarrollo” como fin último de la historia.

Conclusiones generales.

Como se ha mostrado a lo largo de las páginas precedentes, la conciencia trágica –modo de interpretar el sentido de la vida y la naturaleza del hombre- es el elemento determinante de la mirada poética de Pier Paolo Pasolini; al menos, de las experiencias estético-cinematográficas examinadas: *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea*.

En síntesis, el objetivo fundamental de la presente Tesis Doctoral ha sido desarrollado con una metodología historiográfica que analiza y fija su manifestación a partir de los siguientes aspectos diferenciadores que convergieron en la imaginación creadora del poeta-cineasta: fundamentos, objetivos, estilo y expresión.

1. Fundamentos. Influido por los juicios críticos con la Modernidad de Baudelaire, Nietzsche, Benjamin y del *Manifiesto Comunista*, y por y por los planteamientos psicoanalíticos de Freud, Pasolini interpretó y recreó la tragedia del hombre contemporáneo con relación a su condición: el desarrollo de un aparente modelo social y cultural que lo embrutece, reifica y arroja al oscuro vacío de un nuevo primitivismo.

Esta crítica que comenzó a plantear en los artículos de *Vie Nuove* y de *Tempo* se extendió al resto de su vasta actividad intelectual y artística. Incluso horas antes de ser asesinado hizo referencia a la situación trágica del hombre occidental: su transmutación en artificio mecánico (entrevista con

Furio Colombo publicada póstumamente en *Stampa sera* el tres de noviembre de 1975).

Movido por la idea del compromiso moral del arte con la sociedad, decidió emplear la inmediatez, la universalidad y la libertad estilística de la lengua del cine (sistema de signos visivos en movimiento con significado) para comunicar sus reflexiones sobre la realidad circundante a una audiencia más heterogénea y numerosa (período cinematográfico “nacional-popular”).

Sin embargo, esta primigenia intencionalidad comunicativa fue transformándose en una compleja reflexión intelectual, en ocasiones muy autobiográfica, hermética e inapropiada para el consumo masivo pese a abordar unos planteamientos universales y atemporales (período cinematográfico “de élite”).

En sus escritos sobre teoría cinematográfica, además de describir la función técnico-estilística del autor y de establecer la diferenciación estético-lingüística del “cine de poesía”, equiparó el funcionamiento de la lengua del cine a la mecánica del espejo, por su capacidad para recrear el lenguaje vivo de la realidad (la acción del hombre) con la realidad misma (el reflejo de su cuerpo).

Desde el punto de vista estético, rechazó abiertamente el naturalismo tras reconocer que la naturaleza no era “natural” sino sagrada –

“hierofánica”-, tal como la interpretaron las primitivas civilizaciones campesinas.

2. Objetivos. Los espejos trágicos de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* manifiestan su escepticismo respecto a los supuestos cambios sociales del aparente progreso moderno, su rechazo a la cultura de consumo de bienes superfluos y su nostalgia por la pérdida de la concepción sagrada del hombre y de la vida.

Igualmente, afirman su atracción por lo mítico y lo épico, así como su interés por la idea del destino y por la muerte, y oponen la crueldad de la barbarie primitiva a la brutalidad del neoprimitivismo contemporáneo.

Esta particular reacción contra los convencionalismos y la uniformidad cultural impuestos por la moderna sociedad de masas, reinterpreta la gran tradición cultural europea tomando como referente sus fuentes literarias y espirituales.

Según Pasolini, el hombre es incapaz de vivir el futuro y de crear algo nuevo si no se relaciona con experiencias anteriores. Por dicho motivo, rehabilitó los dramas de Cristo, Edipo y Medea; arquetipos épico-sagrados de las tradiciones judeo-cristiana y griega que revelan las estructuras, los fundamentos y conflictos esenciales del hombre vinculados a la trágica idea del destino.

3. Estilo. Debido a su concepción “hierofánica”, empleó un lenguaje antinaturalista para recrear la tragedia del hombre contemporáneo. También se apartó de las imposiciones narrativas de la industria y estableció la diferencia entre cine (lengua) y obra (expresión) para manifestar la imposibilidad de recrear directamente lo real absoluto por medio de la experiencia estético-cinematográfica.

Ello le llevó a distanciarse de la estética tradicional del neorrealismo; en concreto, de la aplicación del plano-secuencia como regla formal para reproducir fielmente la vida cotidiana. En cambio, puso en práctica ciertos fundamentos ideológicos: recrear la realidad para tratar las relaciones profundas entre los hombres y responder a sus preocupaciones.

En principio, para poner de manifiesto la atemporalidad metahistórica de los relatos recreados, la diversidad antropológica del mito e ilustrar y organizar su perspectiva antinaturalista, aplicó el estilo de contraste: mezcla de distintas fuentes estéticas (plásticas y sonoras) y de elementos culturales.

En esta amalgama estilística se dan cita, además, diversos lenguajes (palabra, gestos, música, silencios) y un singular empleo de la narrativa audiovisual (tipología de planos, movimientos focales y de cámara, angulaciones, procedimientos retóricos); recursos expresivos que ejercen una función dramática.

En general, la atmósfera épico-sagrada y el valor poético es alcanzado por medio de las imágenes visuales y musicales, y con los silencios y gestos de los personajes, más que con la palabra, cuya presencia, en ocasiones, es relevante.

El rechazo al naturalismo se aprecia también en el empleo del montaje, que da unidad visual a las distintas escenas, fragmentadas en numerosos planos breves de diverso tamaño; fundamentalmente, primeros planos y planos generales frontales con gran profundidad de campo. Los unos, fijados sobre los rostros, tratan de expresar la profundidad psicológica de los personajes; mientras que los otros, describen los ambientes e informan sobre la situación de los personajes.

En este sentido, es relevante el uso de objetivos de distancia focal corta y de teleobjetivos. Ambos deforman tanto la perspectiva de los espacios como los rasgos de los personajes, bien por exceso o por defecto, y contribuyen a crear una atmósfera onírico-estetizante.

En ocasiones, también se sirvió del realismo documentalista del *cinèma-vérité*: cámara al hombro, distancias focales cortas, simplificación de los movimientos y de la articulación narrativa (alternancia de planos generales y de primeros planos frontales y simétricos). De este modo, su cámara se transforma en una especie de ojo curioso que penetra en los ambientes e intimidades para participar de los cambios históricos protagonizados por el hombre.

El antinaturalismo se aprecia igualmente en el empleo de una cámara que deja al descubierto la artificialidad del mecanismo cinematográfico. Por lo general está fija, pero gira en todas direcciones: rotaciones sobre el eje (panorámicas), desplazamientos respecto al eje (*travellings*) y movimientos focales (*zoom*) que reencuadran constantemente las acciones trágicas. También presenta angulaciones frontales, picadas, contrapicadas y oblicuas que tienen valor dramático.

En ocasiones, Pasolini recurrió a la fuerza expresiva de los rótulos (procedimiento retórico del cine mudo) y a la *voz en off* (expresión del pensamiento inconsciente). Por lo general, la linealidad narrativa es lograda con el montaje de planos breves de diverso tamaño.

No es frecuente la existencia de planos en que dos personajes mantienen un diálogo. De producirse, los sujetos nunca se miran cara a cara durante el encuentro que mantienen. Normalmente, mientras uno dirige su mirada a la cámara el otro está de espaldas y mira al fondo o al fuera de campo. Estos encuentros son solucionados con el procedimiento retórico del plano-contraplano: técnica narrativa que expresa la individuación, soledad y aislamiento de los personajes –expresiones simbólicas del hombre–.

Otra característica formal es la repetición de espacios visuales análogos, e incluso de componentes, cuerpos, movimientos y elementos significantes. Este recurso expresivo simboliza la concepción cíclica del tiempo como progreso.

Los cambios de escenarios –saltos espacio-temporales- son solucionados con cortes directos, e incluso con hiatos y elipsis visuales (fundidos en negro) que dan unidad narrativa a las obras. En ciertos momentos, los diversos fragmentos de las acciones trágicas (planos y escenas) se unen entre sí por la repetición de motivos musicales.

El estilo de contraste también se extiende al espacio sonoro con la presencia extradiegética de motivos musicales de diferentes ámbitos culturales. La vinculación de éstos con distintas situaciones relevantes se encuentra determinada por una compleja función poética. En un nivel elemental, opera a modo de sencillo acompañamiento sonoro de imágenes visuales; mientras que en un nivel superior, esta mezcla transforma la asociación imagen-música, en una experiencia estética simbólica que afirma la dimensión trágica de las acciones, crea una relación contrapuntista entre la presencia de la realidad popular y la expresión épico-sagrada, impide el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta, y da lugar a una experiencia realista que rechaza el modelo mimético convencional.

Por último, ciertos personajes principales están encarnados por actores profesionales, pero es característica, a la manera neorrealista, la presencia de actores diletantes y ocasionales (figuración) que dan vida a personajes secundarios o que hacen la función de Coro (personaje colectivo).

4. Expresión. En las distintas obras examinadas, Pasolini emplea la conciencia trágica para analizar la estructura universal del hombre por

medio de una dimensión catártico-didáctica que integra argumentos metafísicos, psicoanalíticos y antropológicos.

En *El Evangelio según Mateo*, la figura mítica de Cristo revela, desde la perspectiva del marxismo gramsciano y del psicoanálisis freudiano, principalmente, la identidad metafísica del hombre.

1. Dicha presencia simbólica es una voluntad libre, determinada por su disponibilidad anímica más que por la potencia autónoma de la razón. Un individuo inocente e ingenuo que en su crisis de conciencia reproduce el compromiso y la responsabilidad del hombre frente a su existencia.

En su interior experimenta también la colisión entre el Yo –deseo de vivir- y la realidad del destino que se ha de cumplir –obligación de morir-. Además, su conflicto trágico está determinado por la aceptación del instinto de vida (*Eros*) y por el reconocimiento de los límites ciertos de la existencia en la muerte (*Thanatos*): momento crucial que define y hace trascender su ser.

La acción que lleva a cabo, redimir la culpa trágica heredada, no se encuentra sostenida ni anulada por la injerencia omnipotente de Dios. Por el contrario, es afrontada libremente por su voluntad con serenidad. De ahí que, como héroe trágico, reconozca y acepte un sacrificio conocido de antemano.

2. Como arquetipo del ideal antropocéntrico, es una presencia “hierofánica” que recrea la realidad sagrada, oculta y desconocida, que habita en el interior del hombre: el *homo absconditus*, lo Otro, lo trascendental –exégesis laicista y pagana del *Deus absconditus*. Por consiguiente, no es un ser divino, sino sagrado, su humanidad es elevada, rigurosa e ideal: reproduce el misterio del hombre.

3. Como “Hijo del hombre” y símbolo de un humanismo existencialista, está vinculado al *principio de individuación*. Es una figura excepcional, no un ser suprahumano, cuya existencia precede a la esencia.

4. Como valor estético, es una imagen poética que expresa la liberación y la autonomía de una voluntad de ser que abarca la humanidad entera: siempre está por realizarse dentro de los límites de la *disperata vitalità*, metáfora de la conciencia trágica que afirma los instintos de vida y muerte con la heroicidad épica.

5. Como expresión de la crítica a la Modernidad, es un héroe trágico, a la manera del dionisismo nietzscheano. Su excelencia reside en la capacidad de no perder la conciencia del destino, en llevar hasta el extremo sus posibilidades y en aceptar conscientemente su sacrificio. Es una voluntad libre y dinámica que se conduce según su debate anímico interno, que entra en conflicto intelectual con otras potencias activas y que afirma la concepción sagrada del hombre por encima de su reificación.

En *Edipo rey*, el mito trágico es una expresión simbólica, en clave psicoanalítica freudiana, del singular proceso de autodescubrimiento del autor, de los conflictos fundamentales del inconsciente (*Eros/Thanatos*) y de la organización psíquica del hombre (“Yo”, “Ello” y “SuperYo”).

1. La versión del drama sofócleo se articula en cuatro episodios (prólogo, mito, tragedia y epílogo) que describen la estructura psíquica. El primero y el último evocan experiencias autobiográficas de Pasolini: ensoñación del “complejo de Edipo” (expresión estética del “Yo”) y recreación de su conflicto ideológico (expresión estética del “SuperYo”). Los episodios restantes, en cambio, forman un bloque central que reproduce los antecedentes míticos y el relato trágico (expresión estética del “Ello”).

2. Edipo es presentado como un ser impulsivo e irreflexivo, salvaje e inocente, y vinculado a la metáfora de la visión. A diferencia del héroe sofócleo, está determinado por la disponibilidad anímica más que por la razón. De ahí que experimente tardíamente la obligación de conocer.

3. Igual que Cristo, es una voluntad libre marcada por los conflictos fundamentales del inconsciente; una figura mítica que vuelve a reproducir la crisis de conciencia, el compromiso y la responsabilidad del hombre frente a su existencia.

4. En principio, es ajeno a la culpa trágica que le imputan. Sin embargo, sufre la colisión entre su Yo y la realidad del destino trascendental que ha de cumplir: parricidio (*Thanatos*), incesto (*Eros*) y autoceguera.

Por último, en *Medea* empleó únicamente ciertas escenas y diálogos de la obra homónima de Eurípides para interpretar la colisión entre barbarie y civilización con el mecanismo dialéctico tesis/antítesis. De este modo, creó una acción trágica que puso al descubierto un complejo conflicto trágico: antropológico, epistemológico y psicoanalítico.

1. En el aspecto antropológico, Medea y Jasón son arquetipos de los diferentes desarrollos de las sociedades históricas que inevitablemente tienden al encuentro y enfrentamiento: sacralidad e idealismo/ pragmatismo y racionalismo.

Medea representa el tiempo cíclico; Jasón se corresponde con un tiempo lineal. El ofrecimiento del vellocino de oro generará el acercamiento de ambos mundos y desencadenará, a su vez, el error trágico antropológico: la incompatibilidad entre el sentido sagrado de la realidad y el racionalismo pragmático.

2. En un sentido epistemológico, Medea representa el conocimiento mágico primitivo y Jasón el conocimiento racional moderno. Desde este punto de vista, el error trágico que experimenta la sociedad contemporánea parte del hecho de sublimar los efectos de una única fuente de

conocimiento, la razón, y de omitir el realismo que emana de otros procesos psíquicos y experiencias sensibles.

3. En el aspecto psicoanalítico, Medea y Jasón, a la vez que son instancias legítimas, con motivaciones y valores morales distintivos (“SuperYo”), que entran en colisión trágica, son también presencias simbólicas del conflicto interiorizado entre consciente (“Yo”) e inconsciente (“Ello”).

La visión del cuerpo de Jasón –expresión simbólica del *Eros* físico– seduce a Medea hasta el paroxismo y origina su involuntario e inconsciente olvido del ser. La toma de conciencia de esta “conversión al revés” comienza a desencadenarse cuando la heroína presiente la imposibilidad de restablecer la relación sagrada con la realidad –los valores distintivos de su “SuperYo” que recuperará en la catarsis final–: culpa y error trágicos derivados del *Eros* físico.

El error trágico de Jasón, por otra parte, emerge como consecuencia de remover el “Ello” de Medea y no ser capaz de reconocer su condición de mujer desarraigada de un contexto cultural donde prevalecen otros valores.

En resumen, la experiencia estético-cinematográfica de Pier Paolo Pasolini funde lo poético y lo filosófico para expresar los contenidos de la metáfora trágica que con anterioridad habían revelado sus versos de *Poesía en forma de rosa*: la *disperata vitalità*. Es decir, el deseo irrefrenable de

experimentar la vida libremente, con toda intensidad, la proyección de su nostalgia por la pérdida del sentido sacralizado y misterioso del hombre, la expresión de su pesimismo respecto al despliegue de una Modernidad desligada de la cultura humanista.

Apéndice.

1. La “experiencia del espejo”: el hombre frente a sí.

En su “razón poética” María Zambrano⁴⁸⁷ apunta que lo característico del pensamiento filosófico de Occidente es su preocupación por la existencia metafísica del hombre. Es decir, la necesidad de conocer la esencia de “lo que es”: su Ser, aquella presencia trascendental que se manifiesta en el acto reflexivo de la voluntad o conciencia del individuo humano. En suma, una inquietud intelectual que emana del sentimiento de vacío que éste alberga en su interior; hecho sensible que le impulsa a hacer lo propio de su condición: preguntar por las razones de las cosas para adquirir un conocimiento objetivo de la realidad y así poder aprehenderla, porque sus significados se le muestran bajo una completa ocultación⁴⁸⁸.

Inicialmente, la parte primordial de la realidad que compareció misteriosamente ante la mirada de la criatura humana, a través de la legendaria “experiencia del espejo”, fue su identidad misma⁴⁸⁹. En un principio, reconocida por su huella y su sombra; más tarde, por la presencia de una figura de naturaleza eidética que se le asemejaba. Así pues, parece que en su esencial forma de expresión, la realidad apareció como un enigma ante el arcaico ojo humano: una imagen incierta, por ser múltiple aunque

⁴⁸⁷ Zambrano, M.: *Notas de un método*; Mondadori, Madrid, 1989, págs. 19-46.

⁴⁸⁸ Zambrano, M.: *El hombre y lo divino*; pág. 35: “la aparición de lo más humano del hombre: el preguntar, el hacerse cuestión de las cosas”.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, págs. 31 y 32: “La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo”.

sola, que se mostraba como el reflejo de una ensoñación. Y quizá fuera debido a la necesidad de desvelar para comprender el sentido de tan confuso conocimiento perceptivo, que la criatura humana –como apunta María Zambrano-⁴⁹⁰ se interrogó a sí misma y despertó como voluntad de ser hombre en el instante primordial de preguntar.

En *El simio informatizado* (1987), reflexión sobre el complejo entorno tecno-cultural generado por el hombre post-moderno, Román Gubern describe la influencia de la mirada en el origen y evolución de la especie humana apoyándose en los fundamentos de la fisiología de la percepción. Con su “hipótesis del lago”, símil de la “experiencia del espejo”, trata de recrear el mítico y ancestral instante en que el homínido se acercó al borde de un manantial para beber y vio reflejada su imagen en tan pura, tranquila y cristalina fuente. Una asombrosa experiencia originaria que le llevaría a creer que se encontraba frente a otro semejante que, sumergido en el líquido elemento, le miraba directamente a los ojos. Y aunque no fuera más que una forma que se le asemejaba, aquella legendaria imagen eidética encerró en sí una enorme trascendencia por revelar a la primitiva criatura humana el contenido visible de su ser o la referencia formal de su esencia⁴⁹¹.

Es un hecho probado que las imágenes, ya sean por su aura, prestigio o irradiación, con independencia de su origen, revelan la identidad de “lo

⁴⁹⁰ Ibid., pág. 69.

⁴⁹¹ Gubern, R.: *El simio informatizado*; Fundesco, Madrid, 1988, pág. 18. La “hipótesis del lago” de Gubern es una extrapolación del mito helénico de Narciso y del *Doppelgänger* germano –el descubrimiento del “otro” que soy “Yo”-, caudal mítico muy utilizado por la

que es” y provocan reacciones significativas en el sujeto que las contempla con mirada detenida. En este sentido, tras percibir la imagen de su doble reflejada en la superficie del espejo acuoso, la criatura humana sintió temor e incertidumbre, emociones que se intensificaron más tarde por efecto de la experiencia indirecta del instante de la muerte: la visión del misterioso fenómeno del no-ser, de aquello que está más allá de lo visible; conocimiento trascendental que estimuló su imaginación y su espíritu, ya como hombre. Respecto a la supremacía de la visión y su trascendencia como vía de conocimiento para el ser humano, Gubern afirma:

“Hoy sabemos que el canal visual es el canal sensorial informativamente más relevante para la especie humana y el que ocupa en términos de extensión neurológica la mayor superficie del córtex cerebral”⁴⁹².

En el mundo griego clásico, la mirada se vinculó con la luz (símbolo supremo del conocimiento), de manera que vivir significaba conocer y ver la luz, mientras que perder la vista, estar sumergido en el mundo de las sombras, representaba la muerte: la última mirada –Edipo, un muerto vivo-. *Eídos* es un término unido a *ideîn* (lat. *videre*) que significaba “ver con los ojos” –como recoge la *Ilíada*-⁴⁹³. En la *Teogonía* que la tradición literaria occidental atribuye a Hesíodo, la mirada es un fenómeno procedente de lo más íntimo del ser, cuyo poder mágico queda simbolizado por las figuras de

literatura romántica (Mary Schelley, Poe, Hoffmann, Stevenson, Wilde, Dostoievsky) e incluso por el cine pre y expresionista

⁴⁹² Ibid., pág. 14.

⁴⁹³ Homero: *Ilíada* (trad. E. Crespo Güemes); Gredos, Madrid, 1996, (I, 587), pág. 121: “verte con mis ojos” (*ophthalmoisin ideîn*).

los Cíclopes (Brontes, Estéropes y Arges), criaturas de soberbio espíritu que tienen en el centro de la frente un único y gran ojo⁴⁹⁴. La importancia de la visión, acto de la vista, también es manifestada por Platón en sus Diálogos:

“Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan”⁴⁹⁵.

E incluso Aristóteles, en el primer párrafo del libro I de *Metafísica*, alude a la supremacía de la vista sobre el resto de los sentidos en el proceso de conocimiento:

“preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias”⁴⁹⁶.

De igual modo, el sentido visual aparece en la “razón poética” de María Zambrano como una peculiaridad sensitiva por la que el hombre llega a conocer su enigmática realidad:

“La visión es una forma de conocimiento en que lo humano, inaccesible, se manifiesta más adecuadamente, y que más que conocimiento objetivo es expresión. Y podríamos sorprender en la ‘visión’ el carácter peculiar del conocimiento que el hombre alcanza a tener de su propia realidad: una especie de revelación que padece al mismo tiempo que realiza”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Hesíodo: Op. cit. (140 y ss.), pág. 77.

⁴⁹⁵ Platón: *Fedro* (trad. Emilio Lledó Íñigo); Gredos, Madrid, 1988 (250 d), pág. 354.

⁴⁹⁶ Aristóteles: *Metafísica* (trad. Patricio de Azcárate); Espasa Calpe, Madrid, 1993, (I, I), págs. 35 y 36.

⁴⁹⁷ Zambrano, M.: *El hombre y lo divino*; pág. 246.

A raíz de la propuesta de trabajo de la legendaria “experiencia del espejo”, puede interpretarse que la acción perceptiva de la mirada aseguró a la criatura humana la comunicación de lo visto: el conocimiento directo de lo que era y de las formas visibles que constituían su mundo circundante. Al propiciar el desarrollo de su conciencia de identidad, la mirada permitió que la criatura humana adquiriera voluntad individual (conciencia-yo), diferenciara los desdoblamientos de sus semejantes (conciencia-nosotros) y convertirse en hombre (voluntad libre y responsable):

“¿Cuándo comienza el hombre a sentirse ser sujeto? Cuando ha reflexionado, cuando se ha mirado a sí mismo”⁴⁹⁸.

Este último discernimiento perceptivo supuso el paso definitivo del nivel demostrativo “este soy yo” al nivel reflexivo “yo soy yo”, inseparable de los primeros rudimentos del lenguaje en sus diversas formas de expresión, de la experiencia de lo sagrado y de los primeros desarrollos de la conciencia cultural. Ante el misterio del mundo y de las cosas, el hombre primitivo se vio obligado a diferenciar lo que era de lo que no era; motivo por el cual creó las primeras formas artísticas que imitaban su realidad, captaban y ordenaban aquello que le rodeaba, e interpretaban y dominaban lo inaprehensible en un intento de ir más allá para dar cuenta de su universo espiritual. En suma, una visión mágico-sagrada sobre la que se proyectaba y reconocía toda una colectividad. Tras contemplar reflexivamente las imágenes simbólico-artísticas que lo representaban, el hombre occidental objetivó sobre la palabra escrita sus pensamientos e interrogantes

⁴⁹⁸ Zambrano, M.: *Notas de un método*; pág. 51.

ontológicas, manifestando así su condición de desarraigado del fluir cósmico, del Ser Uno primordial, su aislamiento en la individualidad y la contradictoria identidad de su doble naturaleza (humana/animal): los principios fundamentales de la conciencia trágica y del pensamiento metafísico de Occidente.

Al originarse el sujeto humano (individuo con voluntad social), las comunidades arcaicas experimentaron en su seno el incidente más significativo de su vivir: la quiebra de la respuesta originaria –la escisión de la unidad entre ser, vida y realidad-⁴⁹⁹. Llegado el instante primordial en que el hombre helénico despertó plenamente como voluntad individual, se manifestó como modelo de su género y medida de todas las cosas, presentes y no presentes. Tras abandonar definitivamente el unitario sentir originario, el mítico saber incuestionable revelado en los miméticos y parcialmente verbalizados rituales de sacrificio, en los cultos místéricos, en los ritos de iniciación y en las cosmogonías, el individuo griego (libre, sobre quien no pesaba ya la rigidez del dogma religioso) experimentó el horror por la pérdida del sosiego original y por el silencioso vacío que rodeaba su incierta existencia:

“Al recaer su mirada sobre sí, al mirarse como tal, el sujeto se encuentra opaco, porque se mira pretendiendo verse a sí mismo, y tal mirada, por su misma naturaleza, produce la opacidad, la soledad incomparable, el castigo de la falta de quietud, de arraigo, y la necesidad

⁴⁹⁹ Zambrano, M.: *El hombre y lo divino*; pág. 35: “Una rotura...es lo primero que se imagina haya dado origen a la conciencia siguiendo el hilo de esa nostalgia del ‘Paraíso perdido’ y de la ‘Edad de Oro’ ”.

subsiguiente de tener que ir a buscarse más allá del sí mismo conceptual. Estamos en los antípodas del ‘sentir originario’ ”⁵⁰⁰ .

Ante la experiencia de libertad y soledad que le proporcionó su Yo individual, frente a las limitaciones y adversidades que sufría, la disponibilidad anímica hizo que el civilizado hombre helénico anhelara la mítica quietud perdida; ensueño cuya imaginación creadora reconstruyó sobre relatos sagrados y épicos⁵⁰¹ . En principio transmitidas oralmente (cantadas o narradas), luego fijadas en la escritura, las teogonías y epopeyas desvelaron el origen y el orden de la realidad visible y no visible, mostrando al hombre como una criatura escindida: fábulas cargadas de un profundo sentido emotivo cuyas imágenes, acciones e historias describían el carácter transitorio de la vida, del cosmos y de su existencia. Mas al quedar vacías y sin acción, por no colmar las exigencias de conocimiento que acerca del Ser exigía su proyección intelectual, la pregunta fundamental del hombre griego brotó sobre el *lógos* de la palabra filosófica. En su lucha por el dominio del mundo y de sí, el ciudadano de la *pólis* helénica desarrolló el método filosófico para interrogarse directamente por “lo que es” y “lo que no-es”. En el intento por distinguir la verdad de las apariencias e influido por las búsquedas del principio originario de todas las cosas, Parménides estableció los fundamentos de la metafísica occidental con su argumento radical sobre la fragmentación de la unidad en dos identidades opuestas e irreconciliables:

⁵⁰⁰ Zambrano, M.: *Notas de un método*; pág. 52.

⁵⁰¹ Zambrano, M.: *Persona y democracia*; Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 59: “El anhelo es la primera manifestación de la vida humana. (...) El anhelo denuncia un vacío donde pueden albergarse muchas cosas diversas, mientras que el impulso que lleva al animal a apoderarse de algo o ir en su busca es algo preciso, determinado, y cuando lo encuentra se detiene”.

“ser” y “no-ser”, la escisión lógica de la realidad. Sin embargo, en cuanto a la pregunta sobre la esencia de la existencia humana, María Zambrano señala que la elevada por el método filosófico no constituyó principio sino final, ya que el *lógos* de la poesía épica fue la morada originaria que reveló lo que vitalmente interesaba al hombre; conocimiento intuitivo que transferirá a uno de los modos más significativos de la imaginación creadora griega: la tragedia. Es decir, la representación colectiva mimético-verbalizada y la expresión escrita de hechos radicales que señalan la trascendencia y paradójica identidad del hombre (humana/animal). Como apunta Romero de Solís:

“La tragedia es una afirmación de la ambigüedad, de la máscara, de la doble condición de humanos y salvajes, de la perpetuidad de la farsa, de los instantes de plenitud”⁵⁰² .

Desde esta perspectiva, la poesía trágica (unidad de pensamiento y sensibilidad) es un ejercicio espiritual de la voluntad humana; una liberación interior y un conocimiento intuitivo veraz, aunque no científico, que revela argumentos ontológicos: el significado del reflejo que apareció como una insuficiencia ante la mirada⁵⁰³ . Y, en concreto, lo hará por medio de la metáfora de lo trágico: la expresión poética del conflicto existencial del hombre vinculado al inexorable signo adverso del destino, ya que, como señala Juan Carlos Marset:

⁵⁰² Romero de Solís, D.: *Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*; pág. 104.

⁵⁰³ Paz, O.: *El arco y la lira*; FCE, México D.F., 1990, pág.100: “porque es insuficiencia no poder explicarse algo que está ahí, frente a nuestros ojos, tan real como el resto de la llamada realidad”.

“únicamente las heridas suenan de verdad”⁵⁰⁴ .

Llegados a este punto, la palabra trágica se torna tan reflexiva como poética; deja de ser una simple ilustración para constituirse en interpretación que, por efecto de la mediación estética, confirma la existencia de lo que representa⁵⁰⁵ .

⁵⁰⁴ Marset, J.C.: “Flauta de Marsias”, en *Leyenda napolitana*; Tusquets, Barcelona, 1999, pág. 77.

2. ¿Qué es el universo trágico? Rasgos fundamentales.

En su *Introducción general a la crítica de la economía política* (1857), Marx pregunta por qué la tragedia continúa proporcionando goce artístico y tiene vigencia como modelo inalcanzable en el universo cultural heredero de la civilización helénica; es decir, más allá de las condiciones socioeconómicas que la originaron⁵⁰⁶. En principio, la teoría psicoanalítica de Freud parece ofrecer una respuesta posible al examinar el mecanismo psíquico del hombre y describir la estructura universal de su inconsciente. Tras interpretar los conceptos claves de la definición de Aristóteles, la reflexión freudiana define la tragedia como un universo mítico y simbólico que expresa los deseos y conflictos fundamentales de la especie humana⁵⁰⁷. Este planteamiento explica, como argumenta Eugenio Trías, la razón por la cual “entre los griegos y nosotros, subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo que se refiere a nuestros deseos inconscientes y a las profantasías que generan”⁵⁰⁸.

Debido al hecho de cobrar expresión estética en diferentes períodos históricos, tanto la filología como el pensamiento filosófico han tratado de descubrir el sentido del universo trágico. En un primer acercamiento, los

⁵⁰⁵ Zambrano, M.: *El hombre y lo divino*; pág. 64: “la tragedia nacerá dando figura a las pretensiones de existir, a la pretensión de existir en que consiste la condición humana”.

⁵⁰⁶ Marx, K.: *Introducción general a la crítica de la economía política* (trad. José Aricó y Jorge Tula); Ediciones de pasado y presente (Siglo XXI), México D.F., 1985, pág. 61.

⁵⁰⁷ Freud, S.: *Psicopatología de la vida cotidiana* (trad. L. López-Ballesteros y Torres); Alianza, Madrid, 1985; *Tótem y tabú* (trad. L. López-Ballesteros y Torres); Alianza, Madrid, 1985; “Personalidades psicopáticas en el teatro”, en *Obras completas* (vol. I).

⁵⁰⁸ Trías, E.: *Lo bello y lo siniestro*; Ariel, Barcelona, 2001, pág. 137.

hechos demuestran que su contenido no es inmóvil sino que, por el contrario, presenta diversas variantes, significados que están condicionados por las circunstancias espirituales de la época en que alcanza a cobrar expresión estética. Como toda creación humana, la tragedia es producto de un tiempo y de un lugar, pero también es algo que trasciende la historia para convertirse en una realidad arquetípica: origen de un mundo, de un hombre, de una conciencia de ser y de una forma de pensamiento. Y aunque la fuente no explique el todo, no obstante resulta necesario retroceder en el tiempo para avanzar en conocimiento y así aproximarse a la esencia del universo trágico, cuya variante arcaica y clásica fluye de la tragedia ática, modo poético que se origina a raíz de la gran revolución individualizadora de la humanidad: el pleno desarrollo psicológico y espiritual de la voluntad humana.

Tras la plena formación de su Yo, el hombre griego comenzó a experimentarse como una voluntad libre, capaz de tomar decisiones propias desde el debate interno de su conciencia (pensamiento y sensibilidad) y fue responsable de sus actos ante sí y ante sus semejantes, los otros miembros de la *pólis*⁵⁰⁹. Sin embargo, carecía de respuestas que eliminaran por completo todas sus interrogantes existenciales. Además, aunque poseía una voluntad libre y responsable, no tenía fuerzas suficientes para prescindir por completo del poder de los dioses, cuyos designios le eran revelados por medio de dudosos oráculos que interpretaba. A causa de estas circunstancias existenciales y espirituales, la tragedia recreó el conflicto universal del

hombre vinculado al inexorable signo de su destino; mostrando una atmósfera desgarrada que originaría una conciencia de ser distintiva que influiría sobre el pensamiento, la sensibilidad y los desarrollos de la cultura occidental heredera del mundo helénico: la conciencia trágica. Es decir, el conocimiento intuitivo de los límites, de la temporalidad, de la fragilidad, de la angustia, del sufrimiento, del dolor y del miedo del hombre ante su finitud (frente a la muerte física y espiritual que padece); pero a su vez, expresión de libertad, responsabilidad, felicidad y deseo de experimentar la vida plenamente, en toda su extensión:

“lo trágico de la belleza de la vida en el momento mismo (un estío a punto de extinguirse, pero con la calidez de los trópicos) en que se vive”⁵¹⁰ .

En la conciencia trágica se dan cita los sentimientos, las contradicciones y las escisiones que desgarran al individuo humano, que lo dividen contra sí mismo y respecto a la naturaleza. El hombre trágico aparece así como:

“un monstruo incomprensible y desconcertante, a la vez sujeto agente y pasivo, culpable e inocente, lúcido y ciego, que domina toda la naturaleza con su espíritu industrioso pero incapaz de gobernarse a sí mismo”⁵¹¹ .

Respecto a la metáfora de lo trágico, resulta paradójico –como apunta Rodríguez Adrados- que los griegos, quienes crearon la primera

⁵⁰⁹ Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P.: *Mito y tragedia en la Grecia antigua* –vol. I- (trad. Mauro Armiño); Taurus, Madrid, 1989, pág. 41.

⁵¹⁰ Pasolini, P.P.: “Comisso, el hombre y el escritor”, en *El caos*; pág. 131.

forma literaria que la expresaba, no definieran suficientemente su significado o significados⁵¹². Debido a ello, algunos autores contemplan el fenómeno como una cuestión moderna, interpretación que Walter Kaufmann se muestra reacio a aceptar⁵¹³. Amparándose en la famosa cita de la *Poética* aristotélica, reafirma la figura trágica de Eurípides y defiende el valor histórico-cultural del arquetipo trágico⁵¹⁴. Por otra parte, refiriéndose al estudio de Nietzsche sobre la tragedia, Ferrater Mora explica que:

“el sentido trágico de los griegos puede ser definido como el hambre de sumergirse de nuevo en las fuentes originarias de lo real y de purgarse de ese pecado que, según algunos presocráticos, es el gran pecado de la existencia: la individualidad”⁵¹⁵.

Sin embargo, pese a encontrarse estrechamente vinculado a la tragedia ática o con sus autores y actores, desde el punto de vista etimológico el concepto trágico no hace referencia o se relaciona con sentido alguno de la vida o conciencia de ser distintiva:

⁵¹¹ Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P.: Op. cit. (vol. I), pág. 26.

⁵¹² Al menos así lo afirma Rodríguez Adrados en la “Introducción” que hace a la obra de Díaz Tejera, *Ayer y hoy de la tragedia*: “Porque los griegos, que le dieron expresión los primeros, lo definieron en forma insuficiente. Y luego, cuando, en otros climas y edades, hablamos de tragedia, no siempre los acentos están puestos en los mismos lugares en los que los colocaron los griegos –entre los que, de otra parte, existían notables diferencias–” (Díaz Tejera, A.: *Ayer y hoy de la tragedia*; Alfar, Sevilla, 1989, pág. 11).

⁵¹³ Kaufmann, W.: *Tragedia y filosofía* (trad. S. Oliva); Seix Barral, Barcelona, 1978, pág. 85.

⁵¹⁴ Aristóteles: *Poética* (trad. V. García Yebra); Gredos, Madrid, 1992, (1.453 a 30), pág. 172: “el más trágico de los poetas”.

- trágico, τραγικός (*tragikós*).
- tragedia, τραγωδία ας η (*traigóidia*): “canto o drama heroico”.
- autores y actores de las tragedias, τραγωδός ου δ (*tragóidos*).

Al derivar de τραγός ου δ (*tragón óide*), la palabra *traigóidia* (tragedia) es formada a partir de τραγός (*trágos*), carnero o macho cabrío, y de ᾠδῆ (*ódé* o *aéido*), canto o “yo canto”; significado literal de “canción del carnero o del macho cabrío”, a causa de la función que este animal desempeñaba en las fiestas griegas donde se representaban tragedias.

En su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1974), Corominas y Pascual, además de hacer referencia a la indecisión de los helenistas en cuanto al desarrollo de una explicación semántica concreta del concepto tragedia, vuelven a aludir a su significado de “canto del macho cabrío”:

“tomado del lat. *tragoedia*, y éste del gr. τραγωδία ‘canto o drama heroico’, ‘tragedia’, compuesto por τραγός ‘macho cabrío’ y αδειν ‘cantar’, por el papel que se hacía desempeñar a este animal en las fiestas griegas donde se cantaban tragedias”⁵¹⁶.

Según Rodríguez Adrados, los significados intrascendentes de “canción del carnero” o del “macho cabrío” demuestran que es un error

⁵¹⁵ Ferrater Mora, J.: *Diccionario de filosofía* (vol. IV); Alianza, Madrid, 1986, pág. 3.301.

⁵¹⁶ Corominas, J. y Pascual, J.A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. V); págs. 584 y 585.

buscar en la etimología la esencia o principio a que responde el universo trágico, porque:

“el que los machos cabríos entren en el nombre de la Tragedia puede explicarse sin que haya habido nunca en ella machos cabríos”⁵¹⁷.

Este autor afirma que los estudios realizados conjeturan que en época arcaica, *tragoi* o *tragos* designaba ordinariamente a una serie de “comunidades míticas” cuyos miembros presentaban diversos rasgos animalescos: silenos, sátiros y machos cabríos. Tales hipótesis, suscitadas a tenor de los datos arqueológicos (la *Kylix* de Würzburg o el vaso François), apuntan que entre el siglo VII y VI a.C. existían danzas cuya presencia del macho cabrío consistía en la piel del animal, llamada *tragé*, atada en torno a la cintura de los danzarines. Durante el siglo V a.C., la peluda piel tendió a hacerse lisa, confundiéndose, así, las danzas de tales seres imaginarios con las de los “tripudos” de Corinto –danzantes con el vientre y trasero almohadillado que también aparecen en el Ática-. Parece que en las representaciones festivas griegas, los términos *sátyroi* y *tragoi* se dieron indiferentemente a un tiempo para designar a los miembros de los coros (*comos*) que representaban dramas satíricos y otras formas de *mimésis*, como la tragedia. De manera que el término *tragos* se utilizó con el doble sentido de *sátyroi* y *tragoi*, diferenciándose sus coros de los de las comedias. Mas fue a consecuencia de la regularización de los sistemas

⁵¹⁷ Rodríguez Adrados, Fco.: *Fiesta, comedia y tragedia*; Alianza, Madrid, 1983, págs. 30, 31 y 85: “La creencia de que la palabra que designa una cosa alude a su verdadera esencia o arranque original, es un error indigno de ser refutado, pero que implícitamente se sostiene

léxicos que, sobre el modelo de *komoidós*, y debido a una mala interpretación de *tragos*, se creó la palabra *traigóidos* o *traigoidós*. Con el fluir del tiempo, *tragoidoí* designó a los profesionales o artistas especializados en los géneros que expresaban mitos heroicos: dramas satíricos y tragedias. Al organizarse oficialmente el concurso trágico, se creó simultáneamente un modelo de actuaciones que aglutinaba también a los coros cómicos. De este modo, quienes participaban en las comedias recibieron el nombre de *komoidoí* (autores y actores de las comedias) para diferenciarlos de los *tragoidoí*⁵¹⁸ .

Aunque la presencia primera de la metáfora de lo trágico y de la conciencia trágica se reconoce en la tragedia ática, la expresión de ambas no puede quedar acotada dentro de un género literario ni pertenecer a un espacio temporal concreto. Debido a la proyección cultural de ambos fenómenos, Kaufmann y Díaz Tejera encuentran insostenible el planteamiento de Nietzsche sobre el ocaso de la tragedia y del efecto trágico como resultado del optimismo racionalista socrático que introdujera Eurípides⁵¹⁹ . Incluso Díaz Tejera muestra su sorpresa ante las teorías de algunos autores que niegan la existencia actual de la tragedia, como George Steiner –*La muerte de la tragedia* (1961)-, quien afirma que se trata de una

todavía. (...) Así, era un error buscar una etimología ‘en línea recta’ del nombre de la Tragedia”.

⁵¹⁸ Ibid., pág. 84.

⁵¹⁹ Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia* (trad. A. Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1991, (Sección 11), pág. 102. Tanto Kaufmann como Díaz Tejera sostienen que la afirmación de Nietzsche carece de base científica y contradice lo expresado por Aristóteles con relación a Eurípides: que es “el más trágico de los poetas” .

“forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios”⁵²⁰ .

Finalmente, Steiner subraya:

“ahora está muerta porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía. O también es posible que la tragedia se haya limitado a cambiar de estilo y convenciones”⁵²¹ .

En referencia a tal afirmación, Fernando Savater señala, en *La tarea del héroe* (1981), que en la actualidad puede hablarse con fundamento de la expiración de dicho género literario, puesto que:

“los conmovedores esfuerzos de quienes esgrimen los horrores de Auschwitz o del Gulag, las víctimas de Hiroshima o la triste condición de quienes huyen del régimen vietnamita para perecer en mares inhóspitos, las brutalidades de las dictaduras sudamericanas o los crímenes terroristas, incluso los de quienes hablan de la destrucción de la madre naturaleza o del holocausto hebdomadario de los accidentes automovilísticos, no logran provocar en nosotros otra cosa que virtuosa indignación cívica o revolucionaria, quizá pesimismo y probablemente resignación, pero jamás eso que se llamó ‘visión trágica’, punto de vista familiar a Sófocles, Montaigne y Shakespeare”⁵²² .

Mas el propio Savater concluirá señalando que la “visión trágica” es muestra de libertad, único marco donde puede “inscribirse una ética que conserve la noción de virtud en la plenitud de su sentido como fuerza y

⁵²⁰ Steiner, G.: *La muerte de la tragedia* (trad. E. L. Revol); Azul, Barcelona, 2001, pág. 256. En su obra, Steiner analiza la imposibilidad de crear en la actualidad una mimesis trágica porque los dioses de la mitología heroica se han eclipsado y el sentimiento trágico de la dura inhumanidad del destino retrocede ante la creencia en un Dios justo, la confianza en el progreso social o la precipitación en el absurdo de la brutalidad, la masificación y degradación verbal y emotiva.

⁵²¹ Ibid. pág. 256.

reconocimiento de la dimensión inmanejable, creadora, del hombre”⁵²³ . Sin embargo, frente a las posibles discusiones que se puedan plantear, conviene tener en cuenta que el *páthos* trágico es una experiencia sensible que interpreta la realidad del hombre partiendo del *principio de individuación*: un desarraigado del fluir cósmico –del Ser Uno primordial– que porta una doble naturaleza contradictoria (humana/animal) y vive exiliado de sí mismo: escindido en un Yo sujeto y un Yo objeto.

Mas definir unitariamente el significado universal de lo trágico es una tarea en extremo dificultosa, porque al ser una cualidad vital percibida bajo una atmósfera precisa, lo huidizo de su naturaleza aletea en la vida vinculado a lo sensitivo; una compleja y escurridiza esencia que se niega a ser revelada plenamente, de manera que el enigmático contenido que encierra se asemejaría al impenetrable “claro del bosque” de María Zambrano: ese centro al que no siempre resulta posible acceder, aun cuando ciertos indicios nos hagan creer la existencia de un posible modo de acercamiento⁵²⁴ .

Para Rodríguez Adrados,⁵²⁵ lo trágico es un fenómeno literario que está inserto en la vida del hombre; un componente universal que renace una y otra vez porque es una constante de su existencia. Cuando se hace referencia al carácter trágico de una obra literaria, de modo general se alude

⁵²² Savater, Fernando.: *La tarea del héroe*; Destino, Barcelona, 1992, págs. 76 y 77.

⁵²³ Ibid. pág. 79.

⁵²⁴ Zambrano, M.: *Claros del bosque*; Seix Barral, Barcelona, 1990, pág. 11: “El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso”.

a su capacidad para mostrar acciones que impliquen una elección por parte del protagonista (héroe), situaciones que conllevan riesgo profundo para su vida por trascender las limitaciones naturales (condición humana) y afectar a su fortuna (destino), obteniendo como resultado final dolor y sufrimiento, sentimientos profundos que se transmiten.

En cambio, en *Verdad y método* (1960), Gadamer afirma que lo trágico es:

“un fenómeno fundamental, una figura de sentido, que en modo alguno se restringe a la tragedia o a la obra de arte trágica en sentido estricto, sino que puede aparecer también en otros géneros artísticos, sobre todo en la épica. Incluso ni siquiera puede decirse que se trate de un fenómeno específicamente artístico por cuanto se encuentra también en la vida”⁵²⁶.

La imagen de lo trágico representa una experiencia sensible fundamental que se objetiva sobre la expresión literaria, artística o filosófica y alcanza el valor de idea ontológica. Es un fenómeno que renace una y otra vez porque interpreta la realidad del hombre. Sin embargo, en cada autor y obra, lo trágico tiene significados particulares, por estar condicionado el contenido de su imagen a experiencias, acontecimientos o planteamientos relevantes de cada época. Es más, incluso obras de un mismo período manifiestan distintas perspectivas; y tómesese como paradigma aquellas de los representantes de la tragedia ática. Mas para el pensamiento trágico, la historia de la humanidad no es una sucesión de épocas, sino una única,

⁵²⁵ Díaz Tejera, A.: Op. cit. (“Introducción” de Rodríguez Adrados), págs. 11-14.

aunque novedosa, en la que la presencia inmediata de lo mismo (las cuestiones relativas a la naturaleza humana) trasciende de diferentes modos al sentimiento, al pensamiento y a la imaginación creadora. Y pese a conocer las muchas dificultades que puedan plantearse, el pensamiento filosófico pregunta por la esencia unitaria de lo trágico. Como apunta Gadamer, en su definición de tragedia Aristóteles ya proporcionó una indicación decisiva al describir el significado de lo trágico, en función de los efectos que originaba sobre la audiencia (espectadores o lectores) la imitación de acciones extremas de dolor y sufrimiento, cuya identificación provocaba respuestas emocionales que al ser vencidas aportan alivio espiritual⁵²⁷.

Aunque la tragedia, y por extensión toda forma de arte, está condicionada por el tiempo, en la medida en que su expresión se corresponde con circunstancias, ideas y necesidades espirituales de un período histórico particular, el *páthos* trágico cobra nueva vitalidad y renace en etapas concretas, manifestándose en la “experiencia del espejo” de las distintas formas artísticas (literarias, musicales, plásticas, cinematográficas, etc.); obras trágicas o dramas trágicos, no tragedias, que rehabilitan la atmósfera de los míticos mundos puros de la tradición helénica, reinterpretan el sentido universal de sus acciones desmesuradas y sublimes para expresar la angustia sentida ante la brutalidad y violencia de los conflictos contemporáneos o son manifestaciones artísticas cuya función catártico-didáctica refleja el sentimiento trágico de la vida para oponer la

⁵²⁶ Gadamer, H.-G.: *Verdad y método* (vol. I); págs. 174-175.

libertad y responsabilidad de la voluntad del hombre al rítmico flujo de ideologías y dogmas imperantes. Momentos extremos en los que el Yo del individuo, consciente de la realidad de su ser, reconoce sus limitadas posibilidades y lanza su melódico grito de espanto, no sólo por su sufrimiento, dolor y muerte física, sino también espiritual: un ser alienado y cosificado que ha perdido su condición sagrada, reducido a valor de cambio, recurso o accesorio de la producción industrial y económica.

En su estudio *Lo trágico* (1952),⁵²⁸ Karl Jaspers dirige sus especulaciones respecto a la naturaleza ontológica y cultural privativas del concepto trágico, interpretándolo como imagen poética, conciencia de ser y forma distintiva de conocimiento que expresa el conflicto existencial del hombre; una concepción metafísica sobre el pensamiento del Ser regida por un fenómeno que el individuo humano no puede elegir, transformar ni rechazar y del que, además, es actor: su destino, marcado genéricamente por la brevedad y la limitada duración de la vida. De entre las posibles manifestaciones de la conciencia trágica, la expresión poética más próxima se encontraría en el “para todos los mortales es ley natural la muerte”, de Sófocles,⁵²⁹ o en el “¿quién de vosotros, por mucho que se empeñe, puede alargar un poco la duración de su vida?”, manifestado por el Cristo de Pasolini;⁵³⁰ mientras que su expresión filosófica quedaría recogida en el angustioso juicio existencialista de Heidegger: ser-para-la-muerte (vivir para

⁵²⁷ Aristóteles: Op. cit. (1.449 b 24 y ss.), pág. 145.

⁵²⁸ Jaspers, K.: *Lo trágico* (trad. J. L. del Barco); Ágora, Málaga, 1995.

⁵²⁹ Sófocles: *Electra*, en *Tragedias* (trad. Assela Alamillo); Gredos, Madrid, 1992, (860), pág. 407.

la muerte), el fin que “tan espantosamente nos acecha”⁵³¹ . Como valor estético, lo trágico es una metáfora que describe la profundidad y la complejidad de la vida humana. Como fenómeno vital, la conciencia trágica declara los límites y las paradójicas dimensiones que cercan la existencia humana (sufrimiento/gozo, dolor/placer, angustia/felicidad); y, además, expresa el deseo de experimentarla plenamente, en toda su extensión:

“y aunque tenga que morir cada día intuyo que hay una felicidad que hierve en la superficie de las cosas”⁵³² .

Al experimentar su soledad, su fragilidad y la temporalidad de su existencia, el hombre trágico reacciona dominado por el horror y la incertidumbre; sentimientos profundos que señalan la sacralidad de su vida (momento primordial de experiencia irrepetible) e impulsan a gozarla con un apetito insaciable (la conciencia de ser trágica). Ya en el canto XI de la *Odisea*, obra poética que la tradición occidental atribuye a Homero, se hace referencia al valor exclusivo y privilegiado de la vida, fuente que tan sólo mana una vez; de modo que su néctar debe ser absorbido y gozado por el hombre hasta la última gota, sin dejar nada al sombrío Hades. Así, cuando Ulises convoca a las almas de los muertos, comparece el espíritu de Aquiles para afirmarle:

*No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo*

⁵³⁰ Pasolini, P.P.: *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re e Medea*; pág. 84. V.O.: “E poi, chi di voi, per quanto si affani, può prolungare d’un solo attimo la propria vita?”.

⁵³¹ Heidegger, M.: *El Ser y el Tiempo* (trad. José Gaos); FCE, México D.F., 1993.

⁵³² Romero de Solís, D.: Op. cit. pág. 31.

*de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron*⁵³³ .

Pero aun estando dominados en sus acciones internas (emociones, sensaciones, ideas, sueños) por la intervención de fuerzas sobrenaturales, los míticos héroes homéricos, educados conforme a la *areté* arcaica, preferían una existencia intensa. Es decir, una vida bella y virtuosa, conducida por impulsos dionisiacos (desmesura, falta de prudencia), que experimentarían plenamente, con sus azares, con sus peligros e, incluso, segada en la flor de la juventud:

*Al joven todo le sienta bien,
aun muerto por obra de Ares y desgarrado por el agudo bronce,
cuando yace: aun muerto, todo lo que de él aparece es bello.
Pero cuando los perros mancillan la cabeza canosa,
el canoso mentón y las vergüenzas de un anciano asesinado,
eso es lo más lamentable para los míseros mortales*⁵³⁴ .

Es decir, la intensidad, pureza, exuberancia y responsabilidad que refleja el espíritu de la *disperata vitalità* proclamada por Pasolini, opuesta al pesimismo, a la angustia existencial o a la quietud contemplativa como renuncia al mundo y rechazo de todo compromiso.

En resumen, el *páthos* trágico es originado por el terrible vacío que el hombre siente a su alrededor; experiencia sensible que provocará la quiebra de la mítica respuesta originaria y la aparición del *principio de*

⁵³³ Homero: *Odisea* (XI, 487-491); pág. 279.

⁵³⁴ Homero: *Iliada* (XXII, 71-76); págs. 540 y 541.

individuación. Es decir, el pleno desarrollo psicológico y espiritual del Yo, una voluntad libre y responsable de sus actos que se conduce según el debate interno de su conciencia (pensamiento y sensibilidad). Como imagen poética, la metáfora de lo trágico aparece por vez primera en la tragedia ática para representar el grito de espanto del individuo humano ante su extrema soledad; significado que mostrará variantes históricas expresadas en las distintas manifestaciones estéticas. Por su parte, la conciencia trágica es una forma de conocimiento intuitivo que descubre los límites, la fragilidad y el miedo del individuo humano ante su finitud (su muerte física y espiritual), pero también expresa su libertad, su compromiso y su deseo de experimentar la vida plenamente; una conciencia de ser desgarrada que será uno de los fundamentos radicales del pensamiento metafísico de Occidente.

Tanto los estudios filológicos como filosóficos coinciden en destacar la presencia de rasgos fundamentales que revelan la presencia del universo trágico en obras literarias (poéticas, teatrales, filosóficas) y manifestaciones artísticas (plásticas, musicales, cinematográficas, etc.): la acción, la desmesura, lo sublime, el tiempo, la elección, lo dubitativo y lo trascendental. Una serie de características distintivas que afectan al destino del héroe: la máscara que encarna el ideal de hombre e interpreta su realidad como es o como debería ser⁵³⁵. El héroe trágico no es un instrumento, sino una voluntad libre y dinámica que se conduce según su debate interno (pensamiento y sensibilidad) y entra en conflicto con otras potencias activas que pretenden controlarlo. Exaltación mítica y sublime del individuo

⁵³⁵ Aristóteles: Op. cit. (1.460 b 33 y ss.), pág. 228.

humano, su grandeza, como voluntad, reside en la capacidad para preguntarse por su condición, en no perder la conciencia de su destino y en llevar hasta el extremo sus posibilidades e, incluso, sacrificarse conscientemente al reconocer su responsabilidad.

La acción. En un sentido amplio, el universo trágico puede definirse como la representación poética de la colisión y lucha entre potencias legítimas y contrapuestas: fuerzas pertenecientes al mundo o que lo trascienden; fuerzas personales (dotadas de voluntad) o impersonales (carentes de pensamiento); fuerzas interiores o exteriores (es diferente oponerse a otro que a uno mismo). El hecho de la colisión o conflicto con una voluntad opuesta, impulsa la acción del héroe, aspecto privativo que Aristóteles menciona en su clásica definición de tragedia:

“Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa”⁵³⁶.

Por tanto, la tragedia ática, fuente del universo trágico, representa a personajes actuando (*práttontes*). Ya el término drama hace referencia a la acción; como indican Vernant y Vidal-Naquet,⁵³⁷ proviene del dorio *drân*, que se correspondería con el ático *práttein*: obrar. Luego, desde la perspectiva del universo trágico, la acción del héroe responde al doble sentido de tomar consejo en uno mismo (ponderar los pros y los contras de la acción) y contar con lo desconocido e incomprensible que pueda aparecer

⁵³⁶ Ibid. (1.449 b), pág. 145.

⁵³⁷ Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P.: Op. cit. (vol. I), pág. 39.

ante él (aventurarse en un terreno impenetrable controlado por fuerzas que no se sabe si preparan el éxito o la perdición). En definitiva, uno de los rasgos principales que caracterizan al universo trágico es la acción del héroe; aunque éste fracase, porque no habría fracaso si no se produjera la acción y, consiguientemente, no se podría hablar de efecto trágico de la obra trágica⁵³⁸. E incluso el hecho de actuar, desvela y pone en juego una serie de valores que se relacionan directamente con el héroe e impulsan su desafío trágico: el deber a la patria, a la familia, a un grupo, la fidelidad a alguien en concreto y el deber de obedecer a los dioses o a un Dios.

La desmesura y lo sublime. Las acciones que imitan las obras trágicas son extremas y desmesuradas, como ya apuntara Aristóteles, porque exceden las posibilidades y límites naturales del héroe, objeto de admiración en la obra trágica. El héroe trágico es una presencia sublime que se distingue por la facultad de elevarse por encima de su condición: una voluntad libre que afronta con serenidad su responsabilidad, que actúa aun conociendo las desafortunadas consecuencias que le esperan. La presencia de la desmesura como rasgo distintivo de la acción trágica, lleva a Jaspers a identificar las acciones del universo trágico como: lucha de lo individual contra lo universal (lo cósmico, los poderes de la sociedad o las leyes de la conciencia y el carácter); oposición entre la conservación y la transformación de los principios históricos de la existencia; luchas del ser humano y los dioses, o la de estos últimos entre sí que acaban afectando al

⁵³⁸ Díaz Tejera, A.: Op. cit., pág. 25, 1 (cita del punto de vista de Rodríguez. Adrados en “El héroe trágico”, de *El héroe trágico y el filósofo platónico*; Cuadernos Fundación Pastor, Madrid, 1968, pág. 18 y ss.).

destino humano⁵³⁹ . El que las acciones del héroe trágico sean extremas y sublimes lleva a algunos autores a cuestionar la posibilidad de una tragedia judeo-cristiana debido, principalmente, a que las consecuencias que se derivarían quedarían anuladas por la injerencia del fondo mesiánico y apocalíptico de la verdad divina. Por su parte Gadamer afirma:

“Desaparece el interrogante y el enmudecimiento ante los límites humanos, pues las cosas todas están sostenidas en el fundamento firme del más allá y del Dios que acoge en su amor a los seres y las cosas sin excepción”⁵⁴⁰ .

En cambio, esta cuestión es defendida por Kierkegaard, quien dentro de un breve estudio donde analiza la expresión estética y ética de la culpa trágica, señala la posible existencia de la tragedia cristiana:

“La aparición de Cristo es en cierto sentido la tragedia más honda (si bien en otro sentido es infinitamente más que una tragedia), porque Cristo vino en la plenitud de los tiempos y portó sobre sus hombros el pecado del mundo entero”⁵⁴¹ .

Para Kierkegaard, la acción trágica entraña siempre un elemento de sufrimiento (sufrimiento trágico) que es una parte de la acción. La identidad entre ambas peculiaridades trágicas es un problema metafísico que se resuelve en la figura de Cristo, cuya acción vital es sufrimiento absoluto y donde el dolor trágico de su inocencia es consecuencia de la culpa del

⁵³⁹ Jaspers, K.: Op. cit., págs. 45 y 61-64.

⁵⁴⁰ Gadamer, H.-G.: Op. cit. (vol. I) pág. 178: “ya que a la luz de la historia de la salvación divina las magnitudes de gracia y desgracia que constituyen el acontecer trágico no son ya determinantes del destino humano”.

género humano por causa de un pecado cometido en el tiempo originario de la mitología judeo-cristiana.

El tiempo. La conciencia de los límites del tiempo brota del universo trágico. Frente a las acciones míticas precedentes, que discurren en un tiempo continuo sin principio ni fin, donde los acontecimientos se producen ilimitadamente, la tragedia, como afirma Aristóteles, trasladó el ritmo temporal del movimiento progresivo e irrepetible de la agricultura a las acciones propias del hombre⁵⁴². Por este motivo, la acción trágica es un conflicto singular o una sucesión de hechos únicos que cambian la historia del héroe, cuya situación original no vuelve a retornar jamás.

La elección y lo dubitativo. Otro rasgo distintivo del universo trágico es la capacidad de provocar en el héroe el dilema de la elección mediante la acción:

“El héroe tiene que actuar pero, al mismo tiempo, tiene que tomar un camino u otro o ninguno, mas tiene necesariamente que elegir”⁵⁴³.

De este modo, una acción trágica es una acción límite que afecta al destino del héroe por enfrentarlo a un orden establecido (cósmico, ético, religioso, político, etc.); una oposición de resultado ambivalente (de fracaso o de fortuna) que se relaciona con el fermento del riesgo para la existencia. Esta presencia de las alternativas favorecerá el despliegue de la dimensión

⁵⁴¹ Kierkegaard, S.: “La repercusión de la tragedia antigua en la moderna”, en *Estudios estéticos II* (trad. Demetrio Gutiérrez Rivero); Ágora, Málaga, 1998, pág. 16.

⁵⁴² Aristóteles: Op. cit. (1.449 b 12 y ss.), págs. 143 y 144.

filosófica de la tragedia y de las obras trágicas en general, de manera que transmiten un saber sobre el hombre: el fundamento de su esencia, vida y existencia. Mas no todos los autores trágicos interpretan de igual modo la realidad del hombre: unos lo muestran como un ser individual enfrentado con lo social; otros se preguntan sobre su libertad metafísica; también hay quienes ven en él el medio por el cual Dios manifiesta su justicia o clemencia; e, incluso, quienes se cuestionan su salvación o se preocupan por los límites de su capacidad de conocimiento.

Lo trascendental. Las obras trágicas representan acciones extremas y desmesuradas que tienen un final trascendental. Por un lado, sus consecuencias exceden los límites de la condición humana del héroe en su enfrentamiento con poderes superiores y, por otro, no sólo afectan a su vida, sino que pueden revertir sobre una stirpe, una ciudad o la humanidad entera. Según la definición dada por Aristóteles, la trascendencia, en cuanto valor literario, reside en el carácter refractario de los conflictos o acciones que representan las tragedias. Es decir, en la catarsis o alivio emocional (purificación) que provoca en quienes contemplan o leen sus representaciones. De manera que al experimentar angustia y sufrimiento a causa del infausto destino del héroe, la mirada impulsa a los espectadores o lectores a comprender y evitar riesgos similares a los representados en la “experiencia del espejo” de la escena trágica:

⁵⁴³ Díaz Tejera, A.: Op. cit., pág. 32, 1.

“Frente al poder del destino –afirma Gadamer- el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser infinito. Lo que ocurre a los más grandes posee un significado ejemplar”⁵⁴⁴ .

En este sentido, la interpretación psicoanalítica de Freud señala que el individuo se identifica plenamente con las personalidades del teatro dramático porque representan las claves que estructuran su inconsciente: los deseos y los conflictos arcaicos fundamentales de la humanidad que reconoce por medio del efecto artístico⁵⁴⁵ . A su vez, Gadamer describe la “abrumación trágica” como una experiencia sentida por el héroe y el espectador o lector; el primero se ve afectado en su propia conciencia al aceptar su destino y los segundos en el reconocimiento del que participan:

“Éste se reencuentra a sí mismo en el acontecer trágico, porque lo que le sale al encuentro es su propio mundo, que le es conocido por la tradición religiosa e histórica (...), sin embargo, en la influencia permanente de estos materiales y estas obras trágicas hay siempre algo más que la pura pervivencia de un modelo literario”⁵⁴⁶ .

Por su parte, Jaspers entiende que la trascendencia trágica residiría en un sentido de inmanencia, por el cual el fenómeno liberador de la obra tiende a una meta de sosiego hacia la que el hombre se conduce con plenitud como hecho propio de su naturaleza⁵⁴⁷ .

⁵⁴⁴ Gadamer, H.-G.: Op. cit. (vol. I), pág. 178.

⁵⁴⁵ Freud, S.: “Personalidades psicopáticas en el teatro”, en *Obras completas* (vol. I); págs. 1.272-1.276.

⁵⁴⁶ Gadamer, H.-G.: Op. cit. (vol. I), pág. 179.

⁵⁴⁷ Jaspers, K.: Op. cit., pág. 45.

Finalmente, el rasgo más relevante del universo trágico es el de ser un valor cultural, propio de la civilización heredera de la Grecia clásica, que da lugar a un mundo, un hombre, un pensamiento y una conciencia de ser distintiva. Ya sea como realidad arquetípica o fenómeno psíquico, la realidad del universo trágico pone al descubierto la responsabilidad del hombre ante su existencia y revela los fundamentos del pensamiento ontológico occidental: la fragmentación de la unidad en dos instancias contrarias, “ser” y “no-ser”. En este sentido, como afirma Hegel, para que se produzca una acción verdaderamente trágica:

“es necesario que haya madurado ya el principio de libertad y de la autonomía individuales o al menos la autodeterminación de querer responsabilizar libremente por sí mismo de los actos y de sus consecuencias”⁵⁴⁸.

Tras su despertar, el hombre libre griego se reafirmó como un individuo responsable de sus actos, cuyas primeras interrogantes ontológicas se plasmaron en manifestaciones poéticas: el horror de un ser desarraigado del fluir cósmico, cuya naturaleza se encuentra dividida en dos identidades opuestas que coexisten al mismo tiempo (humano/animal). Una concepción metafísica del conflicto o desarmonía existencial respecto al ser del hombre, el *principio de individuación*, que no es recogido por los modelos de pensamiento de otros universos culturales. Como ejemplo distintivo, Jaspers

⁵⁴⁸ Hegel, G.F.W.: *Lecciones sobre la estética* (trad. A. Brotóns Muñoz); Akal, Madrid, 1989, pág. 864. Para Hegel, tan sólo entre los chinos e hindúes se encuentran ciertos brotes de arte dramático, mas no como ejecución de una acción individual y libre. Por otra parte, la poesía musulmana, aunque puede hacer valer más enérgicamente la autonomía individual, se encuentra muy alejada de la posibilidad de expresarse dramáticamente.

señala la antigua tradición china donde la experiencia vital de la miseria y del dolor no provoca el desgarramiento interior del individuo, ni originan acusaciones contra la divinidad, sino que tan sólo suscitan un leve lamento y, sobre todo, afirman la paciencia para soportar las desdichas y morir⁵⁴⁹. El universo cultural oriental sustituye la acción del héroe trágico frente a las desdichas del destino por una actitud de observación pasiva. En este sentido, Octavio Paz declara que las doctrinas orientales como el hinduismo, el taoísmo y las filosofías budistas, cuyos conocimientos fluyen a la conciencia del individuo despierto, no expresan el horror humano ante el enfrentamiento de lo que al mismo tiempo “es” y “no-es”⁵⁵⁰. Por el contrario, resuelven el principio de contradicción mediante la unidad universal del ser; armonía que sólo se rompe cuando el individuo, en su intento por conocer, se deja guiar por el deseo de lo que está fuera de sí (las apariencias) y se hace esclavo del no-conocimiento. Los métodos orientales conciben la oposición como algo relativo, complementario e incluso necesario; un contraste que cesará, ya que la identidad última y absoluta es la equivalencia entre la nada absoluta y el pleno ser:

*En efecto, el que conoce estas dos (vías), conocimiento y no-conocimiento, supera la muerte mediante el no-conocimiento y contemporáneamente alcanza la inmortalidad mediante el conocimiento*⁵⁵¹.

*Ser y no ser se engendran el uno al otro.
Difícil y fácil se complementan el uno al otro.*

⁵⁴⁹ Jaspers, K.: Op. cit., pág. 49.

⁵⁵⁰ Paz, O.: Op. cit., págs. 102-106.

⁵⁵¹ *Isa Upanisad* –libro IV, 11- (trad. Josefa Linares); Edaf, Madrid, 1993, págs. 34 y 35.

(...)
*Lo que no puedes apreciar,
es el origen que contemplas*⁵⁵² .

En definitiva, el *páthos* trágico es un estado emocional que reconoce la complejidad de la vida del hombre, cercada por experiencias opuestas (sufrimiento/gozo, dolor/placer, angustia/felicidad-) que interpreta la realidad de su ser (desarraigado del fluir cósmico, con una doble naturaleza contradictoria y exiliado de sí mismo) y define el carácter trascendental de su existencia: gobernada por los designios del destino. Una fuente de conocimiento intuitivo que se objetiva sobre las distintas “experiencias del espejo” del arte; manifestaciones estéticas cuya función catártico-didáctica rehabilita y reinterpreta la particular fibra sensible que cruza la historia de la civilización occidental heredera del mundo helénico –el *hilo trágico* que denomina Rafael Argullol⁵⁵³ . El *páthos* trágico expresa el desgarramiento humano ante el sufrimiento y la fugacidad de su vida; hechos que, por otra parte, dan origen a las interrogantes acerca de lo que vitalmente le interesa conocer al hombre occidental: su realidad.

⁵⁵² Padilla Corral, J.L.: *Taotejing*; Escuela Neijing, Madrid, 1987, págs. 48 y 50.

⁵⁵³ Argullol, R.: *El Héroe y el Único*; Taurus, Madrid, 1999, pág. 3.

Bibliografía general.

- Adorno, Theodor W.: *Dialéctica negativa* (trad. José M^a Ripalda); Taurus, Madrid, 1975.
Teoría estética (trad. Fernando Riaza); Taurus, Madrid, 1990.

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la ilustración* (trad. Juan José Sánchez); Trotta, Madrid, 1994.

- Agamben, Giorgio: *El hombre sin contenido* (trad. Eduardo Margareto Korhmann); Áltera, Barcelona, 1998.
El lenguaje y la muerte (trad. Tomás Segovia); Pre-Textos, Valencia, 2003.

- Alsina Clota, José: *Literatura griega*; Ariel, Barcelona, 1967.
Tragedia, religión y mito entre los griegos; Labor, Barcelona, 1971.

- Andrew, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas* (trad. H. A. Thevenet); Rialp, Madrid, 1992.

- Anzoino, Tommaso: *Pier Paolo Pasolini*; La Nuova Italia, Florencia, 1971.

- Apolonio de Rodas: *Argonáuticas* (trad. Mariano Valverde Sánchez); Gredos, Madrid, 1996.

- Arecco, Sergio: *Pier Paolo Pasolini*; Edizioni Partisan, Roma, 1972.

- Argullol, Rafael: *El Héroe y el Único*; Taurus, Madrid, 1999.
La atracción del abismo; Destino, Barcelona, 1994.
Sabiduría de la ilusión: quince escenarios; Taurus, Madrid, 1994.

- Aristóteles: *Poética* (trad. V. García Yebra); Gredos, Madrid, 1992.
Metafísica (trad. Patricio de Azcárate); Espasa Calpe, Madrid, 1993.
Política (trad. C. García Gual y A. Pérez Jiménez); Alianza, Madrid, 1994.
Retórica (trad. Quintín Racionero); Gredos, Madrid, 1995.
Ética nicomaquea (trad. J. Pallí Bonet); Gredos, Madrid, 1998.

- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte* (trad. E. Revol); Paidós, Barcelona, 1990.

- Artaud, Antonin: *El cine* (trad. A. Eceiza); Alianza, Madrid, 1992.
El teatro y su doble (trad. E. Alonso y Fco. Abelenda); Edhasa, Barcelona, 1997.

- Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini” (ed.): *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*; Garzanti, Milán, 1985.

- Auerbach, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. I. Villanueva y E. Ímaz); FCE, Madrid, 1983.
- Aumont, Jacques: *La estética hoy* (trad. Marco Aurelio Galmarini); Cátedra, Madrid, 2001.
- AA.VV.: “Omaggio a Pasolini”, *Il Mondo*, 13 novembre 1975.
- AA.VV.: *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*; Gammalibri, Milán, 1976.
- AA.VV.: “Omaggio a Pasolini”, *Nuovi Argomenti*, 49, enero/marzo 1976.
- AA.VV.: “Especial Pasolini”, *Cinema 2002*, 50, 1979.
- AA.VV.: *Estética del cine* (trad. N. Vidal); Paidós, Barcelona, 1989.
- AA.VV.: *La modernidad como estética. XII Congreso Internacional de Estética*; Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993.
- AA.VV.: *Historia general del cine* (vols. III, V, VII, VIII, IX, XI); Cátedra, Madrid, 1998, 1997, 1997, 1996, 1996 y 1995.
- Azúa, Félix de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*; Anagrama, Barcelona, 1999.
- Baden, Hans Jürgen: *Das Tragische: Die Erkenntnisse griechischen Tragödie*; Gruyter Verlag, Berlín, 1948.
- Barbera, A. y Turigliatto, R.: *Leggere il cinema*; Mondadori, Milán, 1978.
- Barrios, Manuel: *Voluntad de lo trágico*; Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- Barroso, Miguel Ángel: *Pier Paolo Pasolini, la brutalidad de la coherencia*; Ediciones Jaguar, Madrid, 2000.
- Baudelaire, Charles: *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical* (trad. Javier del Prado Biezma y José A. Millán Alba); Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- Baudrillard, Jean: *De la seducción* (trad. Elena Benarroch); Cátedra, Madrid, 1989.
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro* (trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira); Kairós, Barcelona, 1993.

- Baumgarten, A.G., Winckelmann, J.J., Mendelssohn, M. y Hamann, J.G.: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (trad. V. Jarque Soriano y C. Terrasa Montaner); Alba, Barcelona, 1999.
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?* (trad. J. L. López Muñoz); Rialp, Madrid, 1990.
- Bazzochi, Marco Antonio: *Pier Paolo Pasolini*; Mondadori, Milán, 1998.
- Belleza, Dario: *Mort de Pasolini* (trad. Nathalie Castagné); Personne, París, 1983.
- Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos I* (trad. Jesús Aguirre); Taurus, Madrid, 1990.
El origen del drama barroco alemán (trad. J. Muñoz Millares); Taurus, Madrid, 1990.
La metafísica de la juventud (trad. Luis Martínez de Velasco); Paidós, Barcelona, 1993.
Iluminaciones II. Poesía y capitalismo (trad. Jesús Aguirre); Taurus, Madrid, 1993.
La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia (trad. Pablo Oyarzún Robles); Universidad ARCIS/LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997.
- Benedetto, Vincenzo Di y Medda, Enrico: *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*; Einaudi, Turín, 1996.
- Benedictis, Maurizio De: *Pasolini. La croce alla rovescia. I temi della vita e del sacrificio*; De Rubeis Editore, Anzio, 1995.
- Benet Ferrando, Vicente J.: *Un Siglo en sombras (Introducción a la historia y estética del cine)*; Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.
- Berenson, Bernard: *Estética e historia en las artes visuales* (trad. Luis Cardosa); México D.F., 1987.
- (ed.) Bernabé Pajares, Alberto: *Fragmentos de épica griega arcaica* (trad. A. Bernabé Pajares); Gredos, Madrid, 1979.
- Bertini, Antonio: *Teoria e tecnica del film in Pasolini*; Bulzoni, Roma, 1979.
- Bettetini, Gianfranco: *Cinema: lingua e scrittura*; Bompiani, Milán, 1968.
L'indice del realismo; Bompiani, Milán, 1971.
Producción significativa y puesta en escena (trad. Juan Díaz de Atauri); Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
Tiempo de la expresión cinematográfica; FCE, México, 1984.
La conversación audiovisual (trad. Vicente Ponce); Cátedra, Madrid, 1986.
- Betti, Laura: *Pasolini: Cronaca giudiziaria, persecuzione, morte: "in un paese horribilmente sporco"*; Garzanti, Milán, 1977.

- Beye, R.: *La tragedia greca: guida storica e critica*; Laterza, Bari, 1988.
- Boarini, V. (ed.): *Erotismo y destrucción* (trad. Augusto M. Torres y Belén Díaz); Fundamentos, Madrid, 1998.
- Bodei, Remo: *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (trad. J. Díaz de Atauri); Visor, Madrid, 1990.
- Bonfi, A.: *Filosofía del arte* (trad. A.-Prometeo Moya); Península, Barcelona, 1987.
- Bowra, Cecil Maurice: *Introducción a la literatura griega* (trad. Luis Gil); Guadarrama, Madrid, 1968.
La literatura griega (trad. Alfonso Reyes); FCE, México D.F., 1971.
- Boyer, Alain-Michel: *Pier Paolo Pasolini. Qui êtes-vous?*; La manufacture, Lyon, 1987.
- Brecht, Bertolt: *Escritos sobre teatro* (trad. Nélica Mendilaharsu de Machain); Nueva Visión, Buenos Aires, 1983.
- Brevini, Franco: *Per conoscere Pasolini*; Mondadori, Milán, 1981.
- Bria, Camillo: *Pier Paolo Pasolini*; Cetim Bresso, Milán, 1974.
- Brook, Peter: *El espacio vacío: arte y técnica del teatro* (trad. Ramón Gil Novales); Península, Barcelona, 1986.
- Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (trad. Consuelo Luca de Tena); Alianza, Madrid, 1991.
- Burch, Noël: *El tragaluz del infinito* (trad. Fco. Llinás); Cátedra, Madrid, 1991.
- Caballero Roldán, Tomás: *La anticipación del tiempo en la estética contemporánea: formas de construcción, reproducción y recepción de la imagen en el siglo XX*; Universidad Complutense de Madrid. Servicio de Publicaciones, Madrid, 2003.
- Calabrese, Omar: *El lenguaje del arte* (trad. Rosa Premat); Paidós, Barcelona, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*; Espasa Calpe, Madrid, 1978.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la Modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (trad. Francisco Rodríguez Martín); Tecnos Madrid, 2003.

- Camon, Ferdinando: *Il mestiere di scrittore*; Garzanti, Milán, 1973.
- Camus, Albert: *El hombre rebelde* (trad. Josep Escué); Alianza, Madrid, 2001.
- Cano, Germán: *Nietzsche y la crítica de la modernidad*; Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- Cantarella, Raffaele: *La literatura griega clásica* (trad. Antonio Camarero); Losada, Buenos Aires, 1971.
- Carchia, Gianni: *Retórica de lo sublime* (trad. M. García Serrano); Tecnos, Madrid, 1994.
- Carotenuto, Aldo: *L'Autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*; Bollati Boringhieri, Turín, 1989.
- Cascetta, Annamaria: *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*; Vita e pensiero, Milán, 1988.
Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea; Vita e pensiero, Milán, 1991.
- Casetti, Francesco: *Teoria del cinema dal dopoguerra a oggi*; Espresso strumenti, Roma, 1978.
Teoría del cine (trad. P. Linares); Cátedra, Madrid, 1994.
- Casi, Stefano: *Pasolini. Un'idea di teatro*; Campanotto Editore, Udine, 1990.
(ed.) *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*; Sonda, Turín, 1990.
- Cassirer, Ernts: *Antropología filosófica* (trad. E. Ímaz); FCE, México D.F., 1994.
- Castro Rey, Ignacio: "Entre dioses y bestias", *El Catoblepas*, 10, diciembre 2002.
- Cataudella, Quintino: *Historia de la literatura griega* (trad. Ana M^a Saavedra); Iberia, Barcelona, 1967.
- Cebollada, Pascual: *Una mirada al cine*; Centro Español de estudios cinematográficos y audiovisuales, Madrid, 1997.
- Cerquiglini, Enrico: *Pier Paolo Pasolini. Uccellacci Uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*; Campanotto Editore, Udine, 1996.
- Chéstov, Lev: *La filosofía de la tragedia: Dostoievsky y Nietzsche* (trad. D.J. Vogelmann); Emecé, Buenos Aires, 1949.

- Conti Calabrese, Giuseppe: *Pasolini e il sacro*; Jaca Book, Milán, 1994.
- Costa, Antonio: *Saber ver el cine* (trad. C. Losilla); Paidós, Barcelona, 1991.
- Crespillo, Manuel: *La mirada griega*; Ágora, Málaga, 1994.
- Croce, Benedetto: *Estética* (trad. Ángel Vegue i Goldoni); Ágora, Málaga, 1997.
- D'Agostini, Franca: *Analíticos y continentales* (trad. M. Pérez Gutiérrez); Cátedra, Madrid, 2000.
- Dante: *La divina comedia* (trad. Conde de Cheste); Edaf, Madrid, 1980.
- Darbousset, Francis: "Pier Paolo Pasolini poète", *Le Pont de L'Épée*, 56-57, Éditions Chambelland, Bagnols-sur-Cèze, 1976.
- Debray, Régis: *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada en Occidente* (trad. R. Hervás); Paidós, Barcelona, 1994.
- Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento* (trad. Irene Agoff); Paidós, Barcelona, 1984.
La imagen-tiempo (trad. Irene Agoff); Paidós, Barcelona, 1986.
Diferencia y repetición (trad. Alberto Cardín); Júcar, Madrid, 1988.
Nietzsche y la filosofía (trad. Carmen Artal); Anagrama, Barcelona, 1998.
- Deleuze, G. y Guatteri, F.: *¿Qué es la filosofía?* (trad. Thomas Kauf); Anagrama, Barcelona, 1999.
- Desmond, W.: *Art and the Absolute. A study of Hegel's Aesthetics*; State University of New York Press, 1986.
- Díaz Salazar, Rafael: *El proyecto de Gramsci*; Anthropos, Barcelona, 1991.
- Díaz Tejera, Antonio: *Ayer y hoy de la tragedia*; Alfar, Sevilla, 1989.
- Díaz de Urmeneta, Juan B. y Pérez Manzorro, Pedro A.: *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004.
- Diel, Paul: *El simbolismo en la mitología griega* (trad. M. Satz); Labor, Barcelona, 1995.
- Dietrich, M.: *Das moderne Drama*; Kröner Verlag, Stuttgart, 1974.
- Díez de Velasco, Francisco: *Lenguajes de la religión*; Trotta, Madrid, 1998.

- Diógenes Laercio: *Los diez libros sobre vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* -2 vol- (trad. Josef Ortíz y Sanz); Imprenta Real, Madrid, 1792.
- Dorflès, Gillo: *Para una nueva teoría de la tragedia* (trad. Gloria Cué); Fernando Torres, Valencia, 1975.
- Dufлот, Jean: *Conversaciones con Pasolini* (trad. J. Jordá); Anagrama, Barcelona, 1971.
- Dumézil, Georges: *Mito y epopeya* (trad. E. Trías); Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Duque, Félix: *En torno al humanismo*; Tecnos, Madrid, 2002.
- Easterling, P.E. y Knox, B.M.W.: *Historia de la literatura clásica. Vol. I, Literatura griega* (trad. Federico Zaragoza Alberich); Gredos, Madrid, 1990.
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad* (trad. L. Gil); Labor, Barcelona, 1992.
Lo sagrado y lo profano (trad. L. Gil); Labor, Barcelona, 1994.
Tratado de historia de las religiones (trad. A. Medinaveitia); Ediciones Cristiandad, Madrid, 2000.
- Else, Gerald Frank: *The origin and early form of Greek tragedy*; Harvard U.P., Cambridge, 1965.
- Esquilo: *Tragedias* (trad. B. Perea Morales); Gredos, Madrid, 1993.
- Eurípides: *Tragedias* -vol I- (trad. A. Medina Glez. y J. A. López Férez); Gredos, Madrid, 1990.
Tragedias -vol. II- (trad. J. L. Calvo Martínez); Gredos, Madrid, 1991.
Tragedias -vol. III- (trad. C. García Gual y L. A. de Cuenca); Gredos, Madrid, 1998.
- Fantuzzi, Virgilio: *Pier Paolo Pasolini* (trad. J.L. Blanco Vega); Mensajero, Bilbao, 1978.
- Ferrero, Adelio: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*; Marsilio, Venecia, 1977.
- Ferreti, Gian Carlo: *Letteratura e ideologia (Bassani, Cassola, Pasolini)*; Editori Riuniti, Roma, 1964.
Pasolini. L'Universo orrendo; Editori Riuniti, Roma, 1976.
- Festugière, A.-J.: *La esencia de la tragedia griega* (trad. M. Morey); Ariel, Barcelona, 1986.

- Fieschi, J.A.: “Pier Paolo Pasolini. Edipo Re”, *Cahiers du cinéma*, 195, noviembre 1967.
- Fischer, Ernst: *La necesidad del arte* (trad. J. Solé-Tura); Península, Barcelona, 1993.
- Font, Domènec: *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*; Paidós, Barcelona, 2002.
- Foucault, Michel: *Esto no es una pipa* (trad. Francisco Monge); Anagrama, Barcelona, 1987.
- Frazer, James George: *La rama dorada* (trad. E. y T. I. Campuzano), FCE, México D.F., 1993.
- Freud, Sigmund: “Personajes psicopáticos en el teatro”, en *Obras completas* –3 vols.- (trad. L. López-Ballesteros y de Torres); Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
Tótem y tabú (trad. L. López-Ballesteros y de Torres); Alianza, Madrid, 1982.
Psicopatología de la vida cotidiana (trad. L. López-Ballesteros y de Torres); Alianza, Madrid, 1985.
El malestar en la cultura (trad. R. Rey Ardid); Alianza, Madrid, 1995.
- Fusillo, Massimo: *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*; La Nuova Italia Editrice, Florencia, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método* -2 vols.- (trad. A. Agud y R. de Aparicio); Sígueme, Salamanca, 1997.
- Gambetti, Giacomo: *Pasolini e altri incontri*; La Rassegna, Roma, 1978.
- García Gual, Carlos: *Introducción a la mitología griega*; Alianza, Madrid, 1993.
- Gasparini, Gianmaria: *La tragedia classica: dalle origini al Maffei*; UTET, Turín, 1976.
- Geertz, Clifford: *La interpretación de las culturas* (trad. Alberto L. Bixio); Gedisa, Barcelona, 1996.
- Georgovassilis, D.: *Über das Tragische. Versuch einer Interpretation des tragischen Wissens im Seinne der Existenzphilosophie von Karl Jaspers*; Diss Verlag, Múnich, 1979.
- Gérard, Fabien S.: *Pasolini ou le mythe de la barbarie*; Éditions de l’Université de Bruxelles, Bruselas, 1981.
- Gervais, Marc: *Pier Paolo Pasolini*; Seghers, París, 1972.

- Gimbernat, José Antonio: *Ernst Bloch. Utopía y esperanza*; Cátedra, Madrid, 1983.
- Giménez Merino, Antonio: *Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini*; Trotta, Madrid, 2003.
- Ginsborg, Paul: *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*; Einaudi, Turín, 1989.
- Girard, René: *La violencia y lo sagrado* (trad. Joaquín Jordá); Anagrama, Barcelona, 1998.
- Giusti, Luciano De: *I film di Pier Paolo Pasolini*; Gremese Editore, Roma, 1990.
- Givone, Sergio: *Desencanto del mundo y pensamiento trágico* (trad. J. Perona); Visor, Madrid, 1988.
- Godard, Jean-Luc: *Il cinema è il cinema* (trad. Adriano Aprà); Garzanti, Milán, 1981.
- Golino, Enzo: *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia, eros, letteratura: dal mito del popolo a la società di massa*; Il Mulino, Bolonia, 1985.
Tra lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà; Sellerio, Palermo, 1995.
- González, Fernando: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*; Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- Gramsci, Antonio: *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* (trad. Isidoro Flambaun); Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
Pasado y presente (trad. Manlio Macrí); Gedisa, Barcelona, 1977.
Cultura y literatura (trad. Jodi Solé-Tura); Península, Barcelona, 1977.
Quaderni del carcere (1929-1935); Einaudi, Turín, 1977.
Cuadernos de la cárcel (trad. Ana María Palos); Era, México D.F., 1981 (vol. I y II), 1984 (vol. III), 1986 (vol. IV).
Letteratura e vita nazionale; Editori Riuniti, Roma, 1991
La letteratura popolare; Riuniti, Roma, 1993.
- Grande, Carlo Del: *Filologia minore: studi di poesia estoria nella Grecia Antica (da Omero a Bisancio)*; Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1956.
- Graves, Robert: *Los mitos griegos* (trad. L. Graves); Ariel, Barcelona, 1991.
- Greene, Naomi: *Pier Paolo Pasolini*; Princenton University Press, Nueva Jersey, 1990.
- Grimal, Pierre: *La mitología griega* (trad. F. A. Pardo); Paidós, Barcelona, 1991.

- Groppali, Enrico: *L' Ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*; Marsilio, Venecia, 1979.
- Grotowsky, Jerzy: *Hacia un teatro pobre* (trad. Margo Glantz); Siglo XXI, Buenos Aires, 1980.
- Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad* (trad. Manuel Jiménez Redondo); Taurus, Madrid, 1989.
- Hegel, Georg W. Friedrich: *Fenomenología del espíritu* (trad. Wenceslao Roces); FCE, Madrid, 1981.
Lecciones sobre la filosofía de la religión (trad. R. Ferrara); Alianza, Madrid, 1984.
Lecciones sobre la estética (trad. A. Brotóns Muñoz); Akal, Madrid, 1989.
- Heidegger, Martin: *De camino al habla* (trad. Yves Zimmermann); Odós, Barcelona, 1987.
El Ser y el Tiempo (trad. J. Gaos); FCE, Madrid, 1993.
Caminos de bosque (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte); Alianza, Madrid, 1998.
Nietzsche -2 vols.- (trad. Juan L. Vernal); Destino, Barcelona, 2000.
Carta sobre el humanismo (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte); Alianza, Madrid, 2000.
- Hesíodo: *Teogonía* (trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez); Gredos, Madrid, 1997.
- Hierro, Rafael del: *El saber trágico. De Nietzsche a Rosset*; Laberinto, Madrid, 2001.
- Highet, G.: *La tradición clásica -2 vols.-* (trad. A. Alatorre); FCE, Madrid, 1978.
- Homero: *Ilíada* (trad. E. Crespo Güemes); Gredos, Madrid, 1996.
Odisea (trad. J.M. Pabón); Gredos, Madrid, 1998.
- Hueso Montón, A.L.: *Los géneros cinematográficos*; Mensajero, Bilbao, 1973.
- Innes, Christopher: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (trad. Juan J. Utrilla); FCE, México D.F., 1992.
- Iser, Wolfgang: *El acto de leer: teoría del efecto estético* (trad. José Antonio Gimbernat y Manuel Barbeito); Taurus, Madrid, 1987.
- Jameson, Fredric: *Teoría de la posmodernidad* (trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo); Trotta, Madrid, 1996.

- Jaspers, Karl: *Psicopatología general* (trad. Roberto O. Saubidet); Editorial Beta; Buenos Aires, 1980.
Lo trágico (trad. José L. del Barco); Ágora, Málaga, 1995.
Los grandes filósofos –2 vols.- (trad. Pablo Simón); Tecnos, Madrid, 1993 (vol. I) y 1995 (vol. II).
- Jauss, Hans R.: *Teoría de la recepción literaria* (trad. Bernat Soler-Himona); Barcanova, Barcelona, 1991.
Experiencia estética y hermenéutica literaria (trad. J. Siles y E. Fernández-Palacios); Taurus, Madrid, 1992.
Las transformaciones de lo moderno (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina); Visor, Madrid, 1995.
La historia de la literatura como provocación (trad. Juan Goao Costa y José L. Gil Aristu); Península, Barcelona, 2000.
Pequeña apología de la experiencia estética (trad. Daniel Innerarity); Paidós, Barcelona, 2002.
- Jeanne, René y Ford, Charles: *Historia ilustrada del cine* –3 vols.- (trad. R. Díaz-Delgado); Alianza, Madrid, 1988.
- Jewell, Keala: *Pier Paolo Pasolini. Una storicità poetica*; Edizioni Empirìa, Roma 1997.
- Jiménez, José: *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*; Tecnos, Madrid, 1983.
Imágenes del hombre. Fundamentos de estética; Tecnos, Madrid, 1998.
Teoría del arte; Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.
- Jori, Giacomo: *Pasolini*; Einaudi, Turín, 2001.
- Jung, Carl Gustav: *Arquetipos e inconsciente colectivo* (trad. M. Murnis); Paidós, Barcelona, 1994.
- Kant, Immanuel: *Crítica del juicio* (trad. Manuel García Morente); Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- Kaufmann, Walter: *Tragedia y filosofía* (trad. S. Oliva); Seix Barral, Barcelona, 1978.
- Kierkegaard, Soren: *El concepto de la angustia*; Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
Temor y temblor (trad. Demetrio Gutiérrez Rivero); Labor, Barcelona, 1992.
Estudios estéticos –2 vols.- (trad. Demetrio Gutiérrez Rivero); Ágora, Málaga, 1996 (vol. I) y 1998 (vol. II).
- Kirk, Geoffrey S.: *La naturaleza de los mitos* (trad. B. Mira de Maragall y P. Carranza); Labor, Barcelona, 1992.

- Kracauer, Sigfrid: *Teoría del cine* (trad. J. Hornero); Paidós, Barcelona, 1989.
- Lanceros, Patxi: *La herida trágica*; Anthropos, Barcelona, 1997.
- Laurenti, Roberto: *En torno a Pasolini, hombre, escritor, poeta, cineasta político*; Sedmay, Madrid, 1976.
- Lazagna, Pietro y Carla: *Pasolini di fronte al problema religioso*; Dehoniane, Bolonia, 1976.
- Lesky, Albin: *Geschichte der griechischen Literatur*; Francke, Berna, 1957/1958.
“Zum Problem des Tragischen”, *Gesammelte Schriften*, Berna, 1966.
La tragedia griega (trad. J. Godó Costa); Labor, Barcelona, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude: *Los alcances de la antropología* (trad. Adolfo Molina Orantes); Departamento Editorial José de Pineda Ibarra/Ministerio de Educación, Guatemala, 1966.
El totemismo en la actualidad (trad. Francisco González Aramburo); FCE, México, 1971.
Raza y cultura (trad. Sofía Bengoa y Alicia Duprat); Altaya, Barcelona, 1999.
El pensamiento salvaje (trad. Francisco González Aramburo); FCE, Madrid, 2002.
- Lévy Bruhl, Lucien: *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*; Ed. Nouvelle/ Presses Universitaires de France, París, 1963.
La mentalidad primitiva (trad. Gregorio Weinberg); La Pléyade, Buenos Aires, 1972.
El alma primitiva (trad. Eugenio Trías); Península, Barcelona, 1985.
- Linder, J.: *Pasolini als Dramatiker*; Lang, Frankfurt am Main-Berna, 1981.
- Lloyd-Jones, Hugh: *Estudios sobre la tragedia griega*; Taurus, Madrid, 1966.
- Longhi, Roberto: *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana* (trad. Zósimo González); Visor, Madrid, 1994
- Lyotard, Jean-François: *La condición postmoderna* (trad. Mariano Antolín Rato); Cátedra, Madrid, 1989.
La diferencia (trad. Alberto L. Bixio); Gedisa, Barcelona, 1999.
- Luzatto, Maria T.: *Tragedia greca e cultura ellenistica*; Pàtron, Bolonia, 1983.
- Mackinnon, K.: *Greek Tragedy into Film*; Sidney Croom Helm, Londres, 1986.
- Man, Paul de: *La ideología estética* (trad. M. Asensi y M. Richart); Cátedra, Madrid, 1998.

- Mancini, Michele y Perrella, Giuseppe: *Pier Paolo Pasolini Corpi e luoghi*; Theorema Edizioni, Roma 1981-1982.
- Mannio, Vincenzo : *Invito alla letteratura di Pasolini*; Mursia, Milán, 1974.
- Martinelli, Luigi: *Il dialogo, il potere, la morte, la critica e Pasolini (anthologie critique)*; Cappelli, Bolonia, 1979.
- Marcuse, Herbert: *La dimensión estética* (trad. Juan José Ivars); Materiales, Barcelona, 1978.
El hombre unidimensional (trad. Antonio Elorza); Ariel, Barcelona, 1994.
Eros y civilización (trad. Juan García Ponce); Ariel, Barcelona, 1995.
- Maresca, Mario y Mendiguchía, Juan Ignacio: *Saló. El infierno según Pasolini*; Filmoteca de Andalucía, Granada, 1993.
- Marías, Miguel: “Medea”, *Nuestro Cine*, 97, 1970.
- Marí, Antoni: *Euforión* (trad. C. Losilla); Tecnos, Madrid, 1989.
- Mariniello, Silvestra: *Pier Paolo Pasolini* (trad. J.L. Aja); Cátedra, Madrid, 1999.
- Marset, Juan C.: *Leyenda napolitana*; Tusquets, Barcelona, 1999.
- Martellini, Luigi: *Introduzione a Pasolini (Gli scrittori)*; Editori Laterza, Roma, 1989.
- Marx, Karl: *Introducción general a la crítica de la economía política* (trad. José Aricó y Jorge Tula); Ediciones de pasado y presente (siglo XXI), México D.F., 1985.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich: *Manifiesto Comunista*; Akal, Madrid, 2001.
- Mazoli, Giacomo: *Voce e silencio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*; Pendragon, Bolonia, 2001.
- Metz, Christian: *Lenguaje y cine* (trad. Jorge Urrutia); Planeta, Barcelona, 1973.
Psicoanálisis y cine: el significante imaginario (trad. Josep Elías); Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
Ensayos sobre la significación en el cine (trad. Carles Roche); Paidós, Barcelona, 2002.
- Micciche, Lino: (recopilador) *Introducción al Neorrealismo cinematográfico italiano* (3 vols.); Mostra de Cinema Mediterrani, Valencia 1982-83. Vol. I: Publicaciones del Archivo Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1982. Vols. II y III: Fundación Municipal de Cine del Excmo. Ayuntamiento de Valencia/Ed. Fernando Torres, Valencia, 1983.

- Míguez, José Antonio: *La tragedia y los trágicos griegos*; Aguilar, Madrid, 1973.
- Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine -2 vols.-* (trad. M. Armiño); Siglo XXI, Madrid, 1989.
- Molina Foix, Vicente: *El novio del cine*; Temas de hoy, Madrid, 2000.
- Molinuevo, José Luis: *El espacio político del arte*; Tecnos, Madrid, 1998.
- Monclús, Alberto: *Pasolini: obra y muerte*; Fundamentos, Madrid, 1976.
- Moleón, Jesús: "Edipo Rey", *Nuestro Cine*, 66, 1967.
- Moravia, Alberto: "Pasolini o il mito della cultura contadina", *Corriere della Sera*, 14 novembre 1975.
Pier Paolo Pasolini; Carl Harsen Verlag, Múnich-Viena, 1977.
- Moravia, Alberto; Siciliano, Enzo y Zigaina, Giuseppe: *Per conoscere Pasolini*; Bulzoni-Teatro Tenda, Roma, 1978.
- Muzzioli, F.: *Come leggere "Ragazzi di vita" di Pier Paolo Pasolini*; Mursia, Milán, 1975.
- Naldini, Nico y Zanzotto, Andrea: *Poesie e pagine ritrovate*; Lato Side, Roma, 1980.
- Naldini, Nico: *Nei campi del friuli (La giovinezza di Pasolini)*; All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1984.
Lettere 1940-1954 (con una cronologia della vita e delle opere di Pasolini); Einaudi, Turín, 1986.
Pier Paolo Pasolini (trad. Mercedes del Corral); Circe, Barcelona, 1992.
Un paese pieno di temporali e di primule; Guanda, Parma, 1993.
Mio cugino Pasolini; Bietti, Milán, 2000.
- Narboni, Jean: "Rencontre avec Pier Paolo Pasolini", *Cahiers du cinéma*, 192, París, 1967.
- Néré, Jacques: *Historia contemporánea* (trad. Berta Julia Brugués); Labor, Barcelona, 1977.
- Nestle, Wilhem: *Historia del espíritu griego* (trad. M. Sacristán); Ariel, Barcelona, 1987.
Historia de la literatura griega; Labor, Barcelona, 1959.
- Nietzsche, Friedrich: *La voluntad de poderío* (trad. A. Froufe); Edaf, Madrid, 1980.

- El nacimiento de la tragedia* (trad. A. Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1991.
Ecce Homo (trad. A. Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1998.
Crepúsculo de los ídolos (trad. A. Sánchez Pascual); Madrid, Alianza, 1998.
Así hablaba Zaratustra (trad. A. Sánchez Pascual); Alianza, Madrid, 1998.
Estética y teoría de las artes (trad. Agustín Izquierdo); Tecnos-Alianza, 2004.
- Nussbaum, Martha C.: *La fragilidad del bien* (trad. Antonio Ballesteros); Visor, Madrid, 1995.
- Olson, Elder: *Tragèdia i teoria del drama* (trad. al catalán: Salvador Oliva); Quaderns Crema, Barcelona, 1985.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*; Espasa Calpe, Madrid, 1987.
El sentimiento estético de la vida (Antología); Tecnos, Madrid, 1995.
- Ortiz, Áurea y Piqueras, M^a Jesús: *La pintura en el cine*; Paidós, 1995.
- Otto, Walter F.: *Dioniso* (trad. C. García Ohlrich); Siruela, Madrid, 1997.
- Palacios, Felipe R.: *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*; Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, Grupo Editorial Gaceta, México, 1991.
- Palmer, R. y Colton, J.: *Historia contemporánea* (trad. M. Suárez); Akal, Madrid, 1980.
- Palumbo, Cesare: *Assassiniamo il poeta Pier Paolo Pasolini*; Pellegrini, Cosenza, 1978.
- Panofsky, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (trad. M^a Luisa Balseiro); Alianza, Madrid, 1986.
- Panzeri, Fulvio: *Guida alla lettura di Pasolini*; Mondadori, Milán, 1988.
- Paredes Alonso, Javier (coordinador): *Historia universal contemporánea*; Tempo, Madrid, 1994.
- Pascal, Blaise: *Oeuvres complètes*; Seuil, París, 1980.
- Patzer, Harald: *Die Anfänge der griechischen Tragödie*; F. Steiner, Wiesbaden, 1962.
- Pausanias: *Descripción de Grecia* (trad. María Cruz Herrero Ingelmo); Gredos, Madrid, 1994.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*; FCE, México D.F., 1990

- Los hijos del limo*; Seix Barral, Barcelona, 1998.
- Petraglia, Sandro: *Pier Paolo Pasolini*; La Nuova Italia, Florencia, 1974.
 - Piccioni, Valerio: *Quando giocava Pasolini*; Limina, Arezzo, 1996.
 - Píndaro: *Obra completa* (trad. Emilio Suárez de la Torre); Cátedra, Madrid, 1988.
 - Platón: *Filebo* (trad. Mercedes López Salvá); Gredos, Madrid, 1982.
Crátilo (trad. José L. Calvo); Gredos, Madrid, 1987.
Fedro (trad. Emilio Lledó Íñigo); Gredos, Madrid, 1988.
Sofista (trad. Néstor L. Cordero); Gredos, Madrid, 1988.
República (trad. Conrado Eggens Lan); Gredos, Madrid, 1988.
Ion (trad. Emilio Lledó Íñigo); Gredos, Madrid, 1990.
Obras completas (trad. AA.VV.); Aguilar, Madrid, 1993.
 - Pohlenz, Max: *La tragedia greca* (trad. al italiano: María Ballincioni); Paideia, Brescia, 1961.
 - Ponzi, Maurizio: *Pier Paolo Pasolini*; A.I.A.C.E., Turín, 1972.
 - Prandstraller, G.P.: *Professione regista*; Lerici, Cosenza, 1977.
 - Puig, Llorenç: "Pier Paolo Pasolini", *Dirigido por...*, 28, 1975.
 - Quintavalle, Paolo Uberto: *Ritratto di Pasolini e del suo ultimo film. Giornate di Sodoma*; Sugarco, Milán, 1976.
 - Quinto, José M^a de: *La tragedia y el hombre*; Seix Barral, Barcelona, 1962.
 - Ramirez, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*; Cátedra, Madrid, 1988.
 - Repetto, Antonino: *Invito al cinema di Pasolini*; Mursia, Milán, 1998.
 - Rhode, Erwin: *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia/ E. Rohde, R. Wagner, U. v. Wilamowitz-Möllendorff* (trad. y ed. Luis de Santiago Guervós); Ágora, Málaga, 1994.
 - Richter, Jean Paul: *Introducción a la estética* (trad. J. de Vargas); Verbum, Madrid, 1991.
 - Rinaldi, Rinaldo: *Pier Paolo Pasolini*; Mursia, Milán, 1982.

- Rocco, Christopher: *Tragedia e ilustración: el pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad* (trad. Carlos Gardini); Andrés Belló, Barcelona, 2000.
- Roche Cárcel, Juan Antonio: *Las fuentes del teatro griego*; Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2000.
- Rodas, Apolonio de: *Argonáuticas* (trad. Mariano Valverde Sánchez); Gredos, Madrid, 1996.
- Rodríguez Adrados, Francisco: "El héroe trágico" en *El héroe trágico y el filósofo platónico*; Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1968.
Orígenes de la lírica griega; Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1976.
Lírica griega arcaica; Gredos, Madrid, 1980.
Fiesta, comedia y tragedia; Alianza, Madrid, 1983.
Democracia y literatura en la Grecia clásica; Alianza, Madrid, 1997.
La Democracia ateniense; Alianza, Madrid, 1998.
Del teatro griego al teatro de hoy; Alianza, Madrid, 1999.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H.: *Textos y manifiestos del cine*; Cátedra, Madrid, 1993.
- Romero de Solís, Diego: *Poiésis*; Taurus, Madrid, 1981.
La impaciencia del deseo; Alfar, Sevilla, 1991.
Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea; Akal, Madrid, 2000.
- Romero de Solís, D. y Díaz de Urmeneta, J.B. (ed.): *La memoria romántica*; Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.
- Romilly, Jacqueline de: *La crainte et l'angoisse dans le Théâtre d'Eschyle*; Belles Letres, París, 1985.
Ajax / Sofocles; Presses Universitaires de France, París, 1976.
L'évolution du pathétique: D'Eschyle a Euripide; Belles Letres, París, 1980.
Le temps dans la tragédie grecque; Librairie Philosophique J. Vrin; París, 1995.
- Rondolino, G.: *Storia del cinema* (3 vol.); UTET, Turín, 1988.
- Rosales Mateos, Emilio: *Últimos viajes y aventuras*; Pre-Textos, Valencia, 2002.
- Rosset, Clément: *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica* (trad. Fco. Calvo Serraller); Taurus, Madrid, 1974.
Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica (trad. Francisco Monge); Barral Editores, Barcelona, 1976.
Lo real y su doble (trad. Enrique Lynch); Tusquets, Barcelona, 1993.
El principio de crueldad (trad. Rafael del Hierro); Pre-Textos, Valencia, 1994.

- La fuerza mayor. Notas sobre Nietzsche y Cioran* (trad. Rafael del Hierro); Acuarela, Madrid, 2000.
- Lo real* (trad. Rafael del Hierro); Pre-Textos, Valencia, 2004.
- Ruiz de Elvira, Antonio: *Mitología clásica*; Gredos, Madrid, 1982.
 - Sadoul, Georges: *Historia del cine mundial* (trad. F. M. Torner); Siglo XXI, Madrid, 1991.
 - Sánchez Meca, Diego: *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*; Anthropos, Barcelona, 1989.
 - Santato, Guido: *Pier Paolo Pasolini: L'opera*; Neri Pozza, Vicenze, 1981.
 - Santi, De G.; Lenti, M. y Rossini, R.: *Perché Pasolini*; Guaraldi, Florencia, 1978.
 - Santos, Antonio: *Kenji Mizoguchi*; Cátedra, Madrid, 1993.
 - Sartre, Jean-Paul: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la inspiración*; Losada, Buenos Aires, 1976.
 - La imaginación*; Edhasa, Barcelona, 1978.
 - Baudelaire* (trad. Aurora Bernárdez); Alianza, Madrid, 1984.
 - El existencialismo es un humanismo* (trad. Victoria Praci de Fernández); Edhasa, Barcelona, 1992.
 - Savater, Fernando.: *La tarea del héroe*; Destino, Barcelona, 1992.
 - Scalia, Gianni: *La Mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini*; Cappelli, Bolonia, 1978.
 - Sciascia, Leonardo: *Dal Diario (1945-1947). Pier Paolo Pasolini*; Caltanissetta, Roma, 1979.
 - Scheller, Max: "Zum Phänomen des Tragischen" in *Die Zukunft des Kapitalismus*; Nachw. Von Manfred S. Frings, Múnich, 1979.
 - Schelling, Friedrich W.J.: *Filosofía del arte* (trad. V. López-Domínguez); Tecnos, Madrid, 1999.
 - Schiller, Friedrich: *Lo sublime* (trad. José L. del Barco); Ágora, Málaga, 1992.
 - Schlegel, Friedrich: *Sobre el estudio de la poesía griega* (trad. Berta Raposo); Akal, Madrid, 1996.
 - Schnitzer, L., Schnitzer, J. y Martin, M.: *El cine soviético visto por sus creadores* (trad. Loly Morán y Juan Antonio P. Millán); Sígueme, Salamanca, 1975.

- Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad de representación* (trad. E. Ovejero y Maury); Ed. Porrúa, México D.F., 1983.
- Schwartz, B. D.: *Pasolini Requiem*; Marsilio, Venecia, 1995.
- Segre, Cesare: *Il portico della morte*; Fondo Pier Paolo Pasolini-Garzanti, Milán, 1988.
- Sender, V. (ed.): *Tragik und Tragödie*; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971.
- Sherringham, M.: *Introduction à la philosophie esthétique*; Payot, París, 1992.
- Siciliano, Enzo: "Pier Paolo Pasolini, ospite scomodo della letteratura italiana", *Il mondo*, 14 agosto 1975.
Perchè Pasolini. Ideologia e stile di un intellettuale militante; Guaraldi, Florencia, 1978.
Vita di Pasolini; Rizzoli Editori, Milán, 1978.
Vida de Pasolini (trad. Juna Moreno); Plaza & Janés, Barcelona, 1981.
- Sófocles: *Tragedias* (trad. A. Alamillo); Gredos, Madrid, 1992.
- Steiner, George: *Antígonas* (trad. Alberto L. Bixio); Gedisa, Barcelona 2000.
La muerte de la tragedia (trad. E. L. Revol); Azul, Barcelona, 2001.
- Stephenson, R. y Debix, J.R.: *El cine como arte* (trad. R. Sánchez Sanz); Labor, Barcelona, 1973.
- Struve, V. V.: *Historia de la antigua Grecia* (trad. M. Caplan y Equipo Editorial); Akal, Madrid, 1981.
- Tatarkiewicz, Wladislaw: *Historia de la estética*—3 vols.— (trad. D. Kurzyka); Akal, Madrid, vol. I, 1987; vol. II, 1989; vol. III, 1991.
Historia de seis ideas (trad. Francisco Rodríguez Martín); Tecnos, Madrid, 1992.
- Todini, Umberto: *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*; Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1995.
- Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*; Ariel, Barcelona, 2001.
Drama e identidad; Destino, Barcelona, 2002.
- Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*; Alianza, Madrid, 1986.
- Utrera, Rafael: *Literatura cinematográfica Cinematografía literaria*; Alfar, Sevilla, 1987.

- Valverde, José M^a: *Vida y muerte de las ideas*; Planeta, Barcelona, 1980.
Breve historia y antología de la estética; Ariel, Barcelona, 1987.
- Van Watson, W.: *Pier Paolo Pasolini and the Theater of Word*. Am Arbor; UNI Research Press, Londres, 1986.
- Vasari, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (trad. M^a Teresa Méndez y Juan M^a Montijano); Tecnos, Madrid, 2001.
- Vattimo, G. y Rovatti, P.A. (eds.): *El pensamiento débil* (trad. Luis de Santiago); Cátedra, Madrid, 1995.
- Vattimo, Gianni: *El fin de la Modernidad* (trad. Alberto L. Bixio); Gedisa, Barcelona, 1996.
- Vecchi, Pierluigi De: *La obra pictórica de Piero della Francesca* (trad. Fco. J. Alcántara); Planeta, Barcelona, 1988.
- Vernant, J-P. y Vidal-Naquet, P.: *Mito y tragedia en la Grecia antigua* –2 vols.– (trad. A. Iriarte); Taurus, Madrid, 1989.
- Vernant, Jean-Paul: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (trad. J.D. López Bonillo); Ariel, Barcelona, 1993.
- Vico, Giambattista: *Ciencia nueva* (trad. Rocío de la Villa); Tecnos, Madrid, 1995.
- Villoin, Dominique: *El montaje* (trad. A. Martorell); Cátedra, Madrid, 1994.
- Volkelt, Johannes Immanuel: *Ästhetik des Tragischen*; C. H. Beck in O. Beck, Múnich, 1917.
- Warning, Rainer: *Estética de la recepción* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz); Visor, Madrid, 1989.
- Weber, Alfred: *Das Tragische und die Geschichte*; H. Goverts, Hamburgo, 1943.
- White, John: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico* (trad. Esther Gómez); Alianza, Madrid, 1994.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von: *Einleitung in die griechische Tragödie*; Weidmann, Berlín, 1907.
Euripides Herakles; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1959.
Analecta Euripidea; G. Olms, Hildesheim, 1963.
Die dramatische Technik des Sophokles; Weidmann, Zúrich, 1969.

- Willemen, Paul (ed.): *Pier Paolo Pasolini*; British Film Institute, Londres, 1977.
- Winch, Peter: *Comprender una sociedad primitiva* (trad. M^a José Nicolau y Gloria Llorens); Paidós, Barcelona, 1994.
- Wölfflin, Heinrich: Reflexiones sobre la historia del arte (trad. Jorge García); Península, Barcelona, 1988.
Conceptos fundamentales de la historia del arte (trad. José Moreno Villa); Optima, Barcelona, 2002.
- Wulff Alonso, Fernando: *La fortaleza asediada*; Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- Wyver, John: *La imagen en movimiento* (trad. M. Campbell, E. Cuñat y J. Royo); Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.
- Zambrano, María: *Persona y democracia*; Anthropos, Barcelona, 1988.
Notas de un método; Mondadori, Madrid, 1989.
Delirio y destino; Mondadori, Madrid, 1989.
Claros del bosque; Seix Barral, Barcelona, 1990.
Filosofía y poesía; FCE, Madrid, 1993.
El hombre y lo divino; FCE, Madrid, 1993.
- Zigaina, Giuseppe: *Pasolini e la morte*; Marsilio Editori, Venecia, 1987.
Pasolini tra enigma e profezia; Marsilio Editori, Venecia, 1989.
Pasolini e l'abiura; Marsilio Editori, Venecia, 1993.
- Zubiaur Carreño, Fco. Javier: *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*; EUNSA, Pamplona, 1999.
- "Pasolini", *Cahiers du cinéma*, 169, París, abril 1965.
- "An Interview with Pasolini", *Film Comment*, Nueva York, otoño-invierno 1965-1966
- "Ciclo Pasolini anos 60", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- "Pasolini. Las formas de la poesía", *Arrecife*, 26-27, Obra Cultural Caja Murcia, Murcia, 1991.
- "Pier Paolo Pasolini", *Sileno*, 7, Madrid, diciembre 1999.
- "Nietzsche", *Sileno*, 8, Madrid, septiembre 2000.

Obra de Pasolini.

1. Poesía, ensayos y otros escritos.

- *Poesie a Casarsa*; Librería Antiquaria Mario Landi, Bologna, 1942.
- *Diarii*; Pubblicazioni all'Academiuta, Casarsa, 1945.
- *Poesie*; Stamperia Primon, San Vito al Tagliamento, 1945.
- *I Pianti*; Pubblicazioni all'Academiuta, Casarsa, 1946.
- *Dov'è la mia patria*; Pubblicazioni all'Academiuta, Casarsa, 1946.
- *Poesie dialettale del novecento* (en colaboración con M. Dell'Arco); Guanda, Parma, 1952.
- *Tal còur di un frut*; Edizioni "Friuli", Tricesimo, 1953.
- *Dal diario*; Sciascia, Caltanissetta, 1954.
- *La meglio gioventù. Poesie friulane*; Sansoni, Florencia, 1954.
- *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*; Guanda, Parma, 1955. (reed.: 2 vol., Garzanti, Milán, 1992).
- *Ragazzi di vita*; Garzanti, Milán, 1955.
- *La cenere di Gramsci*; Garzanti, Milán, 1957.
- *L'usignolo della Chiesa Cattolica*; Garzanti, Milán, 1958.
- *Una vita violenta*; Garzanti, Milán, 1959.
- *Donne di Roma*; Il Saggiatore, Roma, 1960.
- *Roma 1950*; All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1960.
- *Giro a vuoto*; All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1960.
- *Eschilio, Orestiade* (traducción); Edizioni Urbante, Urbino, 1960.
- *Sonetto primaverile*; All'insegna del pesce d'oro, Milán, 1960.
- *Passione e ideologia*; Garzanti, Milán, 1960.

- *La Poesia popolare italiana*; Garzanti, Milán, 1960.
- *La religione del mio tempo*; Garzanti, Milán, 1961.
- *Scrittori della realtà dal VIII als XIX secolo* (en colaboración con Attilio Bertolucci y Alberto Moravia); Garzanti, Milán, 1961.
- *Mamma Roma*; Rizzoli Editore, Milán, 1962.
- *Il sogno di una cosa*; Garzanti, Milán, 1962.
- *L'Odore dell'India*; Longanesi, Milán, 1962.
- *La commare secca* (junto con Bernardo Bertolucci); Zibetti, Milán, 1962.
- *Il Vantone di Plauto*; Garzanti, Milán, 1963.
- *Poesie in forma di rosa*; Garzanti, Milán, 1964.
- *Il Vangelo secondo Matteo*; Garzanti, Milán, 1964.
- *Poesie dimenticate*; Società Filologica Friulana, Udine, 1965.
- *Alì dagli occhi azzurri* (*Accattonne, Mamma Roma, La ricotta, La Notte Brava*); Garzanti, Milán, 1965.
- *Potentissima signora* (canciones y diálogos para Laura Betti); Garzanti, Milán, 1965.
- *Mamma Roma* (trad. José Agustín Goytisolo); Seix Barral, Barcelona, 1965.
- *Ucellacci e ucellini*; Garzanti, Milán, 1966.
- *Edipo re*; Garzanti, Milán, 1967.
- *Lettere agli amici (1941-1945)*; Guanda, Milán, 1967.
- *Teorema*; Garzanti, Milán, 1968.
- "Manifiesto per un nuovo teatro", *Nuovi Argomenti*, enero-marzo 1968.
- *Ideología y lenguaje cinematográfico* (trad. Juan A. Méndez); Alberto Corazón, Madrid, 1969.
- *Poesie*; Garzanti, Milán, 1970.

- *Ostia* (en colaboración con Sergio Citti); Garzanti, Milán, 1970.
- *Medea*; Garzanti, Milán, 1970.
- *Trasumanar e organizzar*; Einaudi, Turín, 1971.
- *El sueño de una cosa* (trad. castellana); Tiempo Nuevo, Caracas, 1971.
- *Calderon*; Garzanti, Milán, 1973.
- *La nuova gioventú. Poesie friulane 1941-1975*; Einaudi, Turín, 1975.
- *Le Poesie*; Garzanti, Milán, 1975.
- *Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury. Il Fiore delle Mille e una notte)*; -ed . G. Galli-, Cappelli, Bologna, 1975.
- *Il padre selvaggio*; Einaudi, Turín, 1975.
- *Cine de poesia contra cine de prosa* (trad. Joaquín Jordá); Anagrama, Barcelona, 1976.
- *“Volgar’eloquio”* (ed. Piromalli, Scarfoglio); Athena, Nápoles, 1976 (también en Editori Riuniti, Roma, 1987).
- *I turcs tal Friul*; Edizione Forum Julii, Udine, 1976.
- *Alí de los ojos azules* (trad. castellana); Sagitario, Barcelona, 1976.
- “Lettere a Franco Farolfi”, *Nuovi Argomenti*, enero, 1976.
- *Lettere agli amici (1941-1945)*; Guanda, Milán, 1976.
- *San Paolo*; Einaudi, Turín, 1977.
- *Affabulazione-Pilade*; Garzanti, Milán, 1977.
- *Professione: regista* (entrevista con Gian Paolo Prandstraller); Lerici, Cosenza, 1977.
- *Teorena* (trad. Enrique Pezzoni); Edhasa, Barcelona, 1977.
- *La Divina Mímesis* (trad. Giulia Adinolfi); Icaria, Barcelona, 1976.
- *I disegni 1941-1975* (ed. Giuseppe Zigaina); Scheiwiller, Milán, 1978.

- *Il cinema in forma di poesia* (entrevista presentada por L. De Giusti); Edizione Cinemazero, Pordenome, 1979.
- *Descrizioni di descrizioni* (ed. Chiarocossi); Einaudi, Turín, 1979.
- *Porcile, Orgia, Bestia da Stile*; Garzanti, Milán, 1979.
- *Poesie e pagine ritrovate* (ed. A. Zanzotto, N. Naldini); Lato Side, Roma, 1980.
- *Transhumanar y organizar* (trad. Ángel Sánchez Gijón); Visor, Madrid, 1981.
- *El caos* (trad. Antonio-Prometeo Moya); Crítica, Barcelona, 1981.
- *Amado mio e Atti impuri*; Garzanti, Milán, 1982.
- *Poesía en forma de rosa* (trad. Juan A. Méndez); Visor, Madrid, 1982.
- *San Pablo* (trad. Elena de Grau); Ultramar, Madrid, 1982.
- *Dessins et peintures de Pier Paolo Pasolini* (presentada por Achille Bonito Oliva y Giuseppe Zigaina); Balance Rief, Bâle, 1984.
- *L'Univers esthétique de Pasolini* (textos de Laura Betti); Éditions Persona, París, 1984.
- *Las cenizas de Gramsci* (trad. Antonio Colinas); Visor, Madrid, 1985.
- *Lettere. 1940-1954* (ed. Nico Naldini); Einaudi, Turín, 1986.
- *Calderón* (trad. Carla Matteini); Icaria, Barcelona, 1987.
- *Lettere. 1955-1975* (ed. Nico Naldini); Einaudi, Turín, 1988.
- *Chicos del arroyo* (trad. Miguel A. Cuevas); Cátedra, Madrid, 1990.
- *Amado mío. Actos impuros* (trad. Jesús Pardo y Jorge Binaghi); Seix Barral, Barcelona, 1990.
- *Le regole di un'illusione* (ed. Laura Betti y Michele Gulinucci); Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma 1991.
- *Petroleo*; Einaudi, Turín, 1992.
- *Pier Paolo Pasolini. Figuratività e figurazione*; Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992.

- *Antologia della lirica pascoliana* (introducción y comentarios); Einaudi, Turín, 1993.
- *La Divina Mimesis*; Einaudi, Turín, 1993.
- *Accattonne. Mamma Roma. Ostia*; Garzanti, Roma, 1993.
- *Petróleo* (trad. Atilio Pentimalli); Seix Barral, Barcelona, 1993.
- *Una vida violenta* (trad. A. Pentimalli); Seix Barral, Barcelona, 1993.
- *Un paese di temporalis e di primule. Ricordi, scritti e racconti giovanile sul Friuli* (ed. Nico Naldini); Guanda, Parma, 1993.
- *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*; Garzanti, Milán, 1994.
- *Qui Je suis. Poete Delle Ceneri* (trad. Jean-Pierre Milelli) Arléa, 1994.
- *Trilogia della vita (Il Decameron, I racconti di Canterbury. Il Fiore delle Mille e una notte)*; Garzanti, Roma, 1995.
- *El padre salvaje* (trad. Fernando González); Amarú, Salamanca, 1995.
- *Porcile* (trad. Fdo. González); Amarú, Salamanca, 1995.
- *Orgía* (trad. Carla Matteini); Iru, Guipúzcoa, 1995.
- *El olor de la India* (trad. A. Pentimalli); Península, Barcelona, 1996.
- *La religión de mi tiempo* (trad. Olvido García Valdés); Icaria, Barcelona, 1997.
- *Descripciones de descripciones* (trad. A. Pentimalli); Península, Barcelona, 1997.
- *Fabulación* (trad. Carla Matteini); Iru, Guipúzcoa, 1997.
- *Poemas* (trad. Delfina Muschietti); Plaza & Janés, Barcelona, 1999.
- *Bestemmia* (4 vols.); Garzanti, Milán, 1999.
- *Dipianti e disegni*; Polistampa, Florencia, 2000.
- *Who is me. Poeta de las cenizas* (trad. Marcelo Tombetta); DVD, Barcelona, 2002.

2. Artículos, debates, conferencias y entrevistas.

- “Scrittori e crisi del cinema”, *Cinema*, 164, Roma, 16 abril 1956 (debate con C. Alvaro, A. Moravia, G. Bassani G. Prosperi y M. Soldati conducido por R. Redi).
- “Pasolini cerca ancora”, *L'Italia che scrive*, 10, Roma, octubre 1957 (entrevista de L. Del Fra).
- “Incontro tra scrittori e cinema”, *Cinema Nuovo*, Milán, 15 diciembre 1957 (intervienen L. Chiarini, C. Zavattini, A. Moravia, V. Pratolini, C. Bernari y G. Bassani).
- “Cinque domande agli scrittori”, *Il Punto*, Roma, 10 mayo 1958 (a cargo de L. Del Fra).
- “Non ho campanile dice”, *Il Giorno*, Milán, 16 diciembre 1958 (entrevista de R. De Monticelli).
- “Neocapitalismo televisivo”, *Vie Nuove*, Roma, 20 diciembre 1958 (entrevista de A. Gismondi; publicada después en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita* – edición realizada a cargo de M. Gulinucci-; Atlantide Editoriale, Roma, 1995, págs. 29 y 30).
- “Esiste un nuovo cinema italiano?”, *Filmcritica*, 88, Roma, agosto 1959 (intervención de G. Pontecorvo, F. Rosi, M. Bolognini, E. Bruno, L. Terzieff, E. Zocaró).
- “Dove sono i ‘pericoli per la società’ ”, *Vie Nuove*, 36, Roma, 12 septiembre 1959.
- “Dieci domande a Pier Paolo Pasolini”, *Fotografia*, 12, Roma, diciembre 1959 (entrevista de I. Zannier).
- “Ai voti la ‘Dolce vita’ ”, *Avanti!*, Roma, 13 febrero 1960 (entrevista de L. Micciché).
- “Che ne pensate della ‘Dolce vita’?”, *Paese Sera*, 10-11, Roma, febrero 1960 (intervienen L. Repaci, A. Moravia, A. Benedetti, E. Flaiano, F. Volpini, D. Fabbri, Don Tavernari, Padre Quattrocchi).
- *Ritratti su misura*; Sodalizio del Libro, Venecia, 1960 (entrevista con Elio Filippo Accrocca).
- “Da Polverelli all’on. Tupini”, *Cinema Nuovo*, 146, julio-agosto, 1960.
- “L’intervista del mese”, *Corriere degli statali*, 9, septiembre 1960.
- “Cerca nuove ‘esperienze’ l’inquieto Pasolini”, *Telesera*, Roma, 7-8 octubre 1960 (entrevista de Orsa Minore).
- “Pasolini diventa regista”, *Settimo giorno*, 3, Milán, 16 octubre 1960 (entrevista de T. Kezich).
- “Pasolini regista”, *Il Punto*, 43, Roma, 22 octubre 1960 (entrevista de G. Mazzocchi).
- “ ‘Accattone’ senza lieto fine”, *Vie Nuove*, Roma, 12 noviembre 1960 (entrevista M. Argentieri).

- “Pasolini all’inferno”, *Il Tempo*, Roma, 26 noviembre 1960 (también en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; pág. 39).
- “L’Accattone di Pier Paolo Pasolini”, *Cinema Nuovo*, 150, Milán, marzo-abril 1961 (entrevista de D. Martini).
- “Nella periferia romananasce il film di Pasolini”, *L’Unità*, Roma, 7 abril 1961 (entrevista de M. Argentieri).
- “ ‘Accattone’. Cinque domande a Pasolini”, *Nuova generazione*, 16, Roma, 30 abril 1961.
- “Quattro domande sul cinema italiano”, *Cinema Nuovo*, 151, Milán, mayo-junio 1961 (intervienen L. Russo, G. Della Volpe).
- “Come Pasolini concilia cinema e letteratura”, *Paese Sera*, Roma, 20-21 septiembre 1961 (entrevista de A. Chiesa).
- “Pasolini”, *Successo*, Milán, noviembre 1961 (entrevista de Paolo Monelli).
- “Inchiesta su censura e spettacolo in Italia”, *Il Ponte*, 11, Florencia, noviembre 1961 (intervienen N. Abbagnano, P. Alatri).
- “Intervista con Pasolini”, *Stasera*, Roma, 29 noviembre 1961 (entrevista de A. Cambria).
- “Le opinioni di Pier Paolo Pasolini su”, *Sirena*, Turín, diciembre 1961 (también en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 48 y 49).
- “Parigi ‘digerisce’ amabilmente il film ‘Accattone’ di P.P.Pasolini”, *Il Piccolo*, Trieste, 10 diciembre 1961 (entrevista de U. Ronfani).
- “Rencontre avec Pasolini”, *L’Express*, París, 14 diciembre 1961 (también en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; pág. 50).
- “Pier Paolo Pasolini-Florestano Vancini” (entrevista de M. D’Avack realizada en 1961 y aparecida en *Cinema e letteratura*; Canesi, Roma, 1964, págs. 107-113).
- “Incontro con Pasolini”, *Filmcritica*, 116, Roma, enero 1962 (entrevista de N. Ferrero, R. Iotti, B. Voglino).
- “Intervista esclusiva all’ “Avanti” di Pier Paolo Pasolini”, *Avanti!*, Roma, 23 febrero 1962 (P. A. Buttita).
- “S’intitola ‘Il padre selvaggio’ il film africano di Pasolini”, *Il Paese*, 25 febrero 1962 (entrevista de L. Biamonte).
- “Anna Magnani sarebbe stata un buon poeta”, *Il Giorno*, Milán, 26 marzo 1962 (entrevista de A. Barberis).
- “Pronti a cambiar mestiere per non mettere l’uniforme”, *Il Giorno*, Milán, 11, marzo 1962 (debate conducido por F. Calderoni; intervienen L. Visconti, V. De Seta, U. Gregoretti).
- “L’un des chefs de file du jeune cinéma italien en visite à l’Humanité Dimanche”, *Humanité-Dimanche*, París, 1 abril 1962 (entrevista de F. Maurin).
- “Pasolini-Accattone: une orgie de vitalité”, *Arts*, 2, París, 10 abril 1962.
- “L’addio di Pasolini alle borgate”, *Tempo illustrato*, Milán-Roma, 12 mayo 1962 (entrevista de F. Calderoni).
- “Pasolini ci parla del suo nuovo film”, *Il Gazzettino*, Venecia, 12 agosto 1962 (entrevista de S. Ascanio).
- “Il peccato d’essere poveri”, *La Fiera del Cinema*, 9, Roma, septiembre 1962.

- “ ‘Mamma Roma’ ovvero, dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva”, *Filmcritica*, 125, Roma, septiembre 1962.
- “Ecco Pasolini, il ricco ‘maledetto’ ”, *Tempo illustrato*, Milán-Roma, 1 septiembre (entrevista de M. Delfini).
- “Anche per PPP di mamma ce n’è una sola”, *La Notte*, Milán, 2 septiembre 1962.
- “È una vera persecuzione dice Pier Paolo Pasolini”, *Il Giorno*, Milán, 4 septiembre 1962.
- “Carnet di ‘Mamma Roma’ ”, *L’Europa letteraria*, 17, Roma, octubre 1962 (entrevista de C. Di Carlo).
- “Comento in versi di P.P.Pasolini per ‘La rabbia’ ”, *Il Paese*, Roma, 12 octubre 1962 (entrevista de L. Biamonte).

- “Pasolini riconobbe nel missionario l’ex compagno di scuola”, *Paese Sera*, Roma, 25 septiembre 1963 (entrevista de Berenice).
- “Perché in Africa”, *Vie Nuove*, 6, Roma, 7 febrero 1963.
- “ ‘Vedrò Cristo come Accattone’, ci ha detto Pier Paolo Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 9 febrero 1963 (entrevista de D. Argento).
- “Pasolini è addolorato ma continua a lavorare”, *Il Messaggero*, Roma, 3 marzo, 1963.
- “Tutti i nodi vengono al pettine”, *Settimo giorno*, Milán, 5 marzo 1963 (debate conducido por A. Hammer; intervienen R. Rossellini, U. Gregoretti, F. Berutti).
- “Pasolini: manderò i nemici all’inferno”, *Corriere Lombardo*, Milán, 28 marzo 1963 (entrevista de G. D’Arpe).
- “Pasolini non vuole firmare ‘La rabbia’ ”, *Il Giorno*, Milán, 13 abril 1963 (entrevista de A. Barbato).
- “Pier Paolo Pasolini ritira la firma del film ‘La rabbia’ ”, *Paese Sera*, Roma, 14 abril 1963 (M. Liverani).
- “Pasolini non firma più ‘La rabbia’ ”, *L’Unità*, Roma, 14 abril 1963.
- “Pasolini e Moravia girano un film contro i tabù del seso”, *Paese Sera*, Roma, 3 julio 1963 (entrevista de D. Argento).
- “Sogna una vita tranquilla”, *Il Punto*, Roma, 13 julio 1963 (S. Benelli).
- “Cerco il Cristo tra i poeti”, *Italie Notizie*, 18, 20 noviembre 1963.
- “Quelli del vangelo di Pasolini”, *Le Ore*, Milán, 5 diciembre 1963 (entrevista de V. Pescatori).
- “La televisione non esiste”, *TV Lexicon*, 1963.
- “Pier Paolo Pasolini” (entrevista realizada por A. Arbasino en 1963, aparecida en *Sessanta posizioni*; Feltrinelli, Milán, 1971, págs. 353-357; también parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 57-61).

- “La dernière de Pasolini: un an de sondages sur la vie sexuelle des italiens”, *L’Express*, París, 16 enero 1964 (entrevista de M. Vianey).
- “Pasolini: il cannibale poeta”, *ABC*, Roma, 26 enero 1964 (entrevista de C. Cosulich).
- “Incontro con P.P.Pasolini”, 5 febrero 1964 (entrevista de G. Fubiani en la Radio Svizzera italiana).

- "P.P. Pasolini promette di rispettare il Vangelo", *Il Gazzettino*, Venecia, 25 febrero 1964 (entrevista de S. Ascanio).
- "I migliori, il linguaggio e le opere a basso costo", *Cinema nuovo*, 168, Milán, marzo 1964 (entrevista a cargo de Giannattasio).
- "Il pensiero dei registi sulla crisi dell' industria cinematografica", *Il Messaggero*, Roma, 13 marzo, 1964.
- "Pasolini cerca la donna del Vangelo", *Paese Sera*, Roma, 5 abril 1964 (entrevista de Berenice).
- "Pasolini col Vangelo alla mano muove gli attori senza volto", *Il Giorno*, Milán, 26 abril 1964 (entrevista de L. Locatelli).
- "Intervista con P.P. Pasolini", *La Nuova Voce*, 4, Roma, mayo 1964 (entrevista de G. Carioti; aparecida después en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 68 y 69).
- "Gesù è spagnolo e la Madonna è di Crotone", *Settimana Incom*, 21, Milán, 24 mayo 1964 (entrevista de L. Cardone).
- "Pier Paolo Pasolini, dichter, schrijver, filmer", *Skoop*, 3, L'Aja, junio 1964 (entrevista de P. Schneider).
- "I dodici apostoli al Premio Strega", *L'Espresso*, 25, Roma, 21 junio 1964.
- "Una visione del mondo epico-religiosa", *Bianco e nero*, 6, Roma, junio 1964 (debate con los estudiantes del Centro experimental de cinematografía, Roma, 9 marzo 1964).
- "Gazzara fascista contro Pasolini", *Paese Sera*, Roma, 5 septiembre 1964 (resumen de I. Davoli sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo", XXIV Mostra d'arte cinematografica, Venecia, 4 septiembre 1964).
- " 'Non ho cambiato una parola del testo sacro' dice lo scrittore", *La Stampa*, Turín, 5 septiembre 1964 (resumen de A. Cambria sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "Uno sgomento antico", *Il Messaggero*, Roma, 5 septiembre 1964 (resumen de G. Del Re sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "La noia non farà tutti gli spettatori fratelli?" *Corriere della sera*, Milán, 5 septiembre 1964 (resumen de C.L. sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "Canti rivoluzionari sovietici inseriti nel film religioso di P.P.P.", *Il Tempo*, Roma, 5 septiembre 1964 (resumen de M. Doletti sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "La Mostra si sveglia per fischiare Pasolini", *La Notte*, Milán, 5 septiembre 1964 (resumen de P. Boselli sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "Pasolini: 'Ho dedicato il mio film al caro ricordo di Papa Giovanni' ", *Gazzetta del popolo*, Turín, 5 septiembre 1964 (resumen de P. Novelli sobre la conferencia "Il Vangelo secondo Matteo").
- "4 registi al magnetofono. Pier Paolo Pasolini: un uomo mistico-epico-lirico", *Sipario*, 222, Milán, octubre 1964.
- "Intervista in un atto con Pier Paolo Pasolini", *Il pensiero nazionale*, 18-19, Roma, octubre 1964 (entrevista de L. Gemini).
- "Pasolini: le diable au service de Dieu", *Paris Match*, París, 17 octubre 1964 (entrevista de R. Serrou).

- “Due parole del regista”, *Cinereferendum* (suplemento *Giovenezza nostra*), 40, Milán, 22 octubre 1964 (extracto de la anterior entrevista de R. Serrou en Paris Match).
- “Signor Pasolini ma è proprio sicuro di essere ancora comunista?”, *Oggi*, Milán, 22 octubre 1964 (entrevista de G. Gatta).
- “Interview with Pasolini”, *The New York Herald Tribune*, Nueva York, 22 noviembre 1964 (entrevista de S. de Gramont).
- “Cinema e letteratura nell’opera di Pier Paolo Pasolini”, *Circolo del Cinema*, Alejandría, 21 noviembre 1964 (debate “Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo”, reproducido en AA.VV.: *Una discussione del '64*; Provincia de Pavía-Ciudad de Alejandría, 1977, págs. 90-123)
- “Marxismo e cristianesimo”, *L’Eco di Brescia*, supl. 43, Brescia, 18 diciembre, 1964 (conferencia del 13 de diciembre de 1964 que aparece también en AA.VV.: *Marxismo e cristianesimo*; Fondazione Calzari Trebeschi, Brescia, 1977; así como, parcialmente, en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 72-85).
- “Cristo e il marxismo”, *L’Unità*, Roma, 22 diciembre 1964 (debate con J.P. Sartre presentado por M.A. Macciocchi).

- “Pasolini an het woord”, Film en Televisie, 92, Bruselas, enero 1965.
- “Passa per il cinema e la poesia la crisi interiore di Pasolini”, *La Gazzetta del popolo*, Turín, 13 enero 1965, (entrevista de N. Fabbretti).
- “Pasolini nero: gli falsano il suo ‘Vangelo’ ”, *L’Unità*, 19 enero 1965 (entrevista de M.A.M.).
- “Pasolini in Tv”, *La Fiera Letteraria*, 3, Roma-Florenca, 24 enero 1965 (extracto de la entrevista de C.E. Marzi para el programa televisivo “Incontro con gli scrittori”).
- “Entretien avec P.P. Pasolini”, *Séquences*, 40, Montreal, febrero 1965 (entrevista de R. La Rochelle).
- “L’Evangélie selon Saint Matthieu”, *Revue et fiches du cinéma*, nº especial, 28 febrero 1965 (entrevista de R.P. Soudhon).
- “L’Evangélie selon Pasolini”, *Le Nouvel Observateur*, París, 4 marzo 1965 (entrevista de M. Cournot).
- “Pasolini: ‘sans Jean XXIII, mon film était inconcevable!’ ”, *Le Soir*, Bruselas, 11 marzo 1965 (entrevista de Y. Toussaint).
- “Entretien avec P.P. Pasolini”, *La Gauche*, Bruselas, 12 marzo 1965 (entrevista de R. Ickx).
- “Intervista con P.P. Pasolini”, *Filmcritica*, 156-157, Roma, abril-mayo 1965 (entrevista de L. Faccini y M. Ponzi).
- “Opinions”, *Indian Film Culture*, Calcuta, 5 mayo, 1965 (cuestionario. Intervienen E. Kazan, E. Rohde, T. Richardson).
- “Le cinéma selon Pasolini”, *Cahiers du cinéma*, 169, París, agosto 1965 (entrevista de B. Bertolucci y J.L. Comolli).
- “En tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré”, *Lettres françaises*, 23 septiembre 1965 (entrevista de G. Bachmann).
- “Opera ‘ideo-comica’ con tema religioso”, *Paese Sera*, Roma, 29 octubre 1965 (entrevista de D. Argento).

- “La morale della favole”, *Vie Nuove*, 47, Roma, 25 noviembre 1965 (entrevista de A. Bertini).
- “Pier Paolo Pasolini”, *Film Comment*, Nueva York, otoño 1965 (entrevista de J. Blue).
- “Colloquio con Pasolini”, *Teatro dei giovani*, Turín, 1965 (entrevista de A. Schwarz).
- “Poetisch und realistisch zugleich”, *Der Tagesspiel*, Frankfurt, 9 enero 1965 (entrevista de G. Bachmann).
- “Pier Paolo Pasolini” (entrevista de F. Camon realizada en 1965, recogida en *Il mestiere di scrittore*; Garzanti, Milán, 1973, págs. 94-104).

- “Cinema de prosa e cinema di poesia”, *Rinascita*, 14, Roma, 2 abril 1966 (intervención en el debate *I pugni in tasca*, de M. Bellocchio; parcialmente reproducido en “Contrasti di idee sull’arrabbiato di Piacenza”, *Cinema Nuovo*, 181, Milán, mayo 1966; reelaborado y ampliado en Bellocchio, M.: “Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio”, en *I pugni in tasca*, págs. 9-24).
- “Intervista con Pasolini”, Festival de Cannes, 13 mayo 1966.
- “Una tavola rotonda su ‘Un mundo a metà’ ”, *Cinema 60*, Roma, junio 1966 (debate en el que intervienen M. Argentieri, C. Modigliani, G. Draghi).
- “Lo scandalo di Francesco”, *Orizzonti*, Roma, 5 junio, 1966 (debate conducido por F. Bolzoni y en el que intervienen L. Cavani, A. Zarri, L. Alessandrini).
- “L’arrabbiato sono io”, *Il Giorno*, Milán, 19 julio 1966 (entrevista de G. Bocca; recogida también en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 97-100)
- “Un incontro nel Friuli con P.P.P: forse in fase di revisione”, *La Prealpina*, Varese, 17 agosto 1966 (entrevista con A. Maglio).
- “Non voglio avere a che fare con i letterati d’oggi”, *Il Giorno*, Milán, 15 septiembre 1966.
- “Pasolini”, *Film Culture*, 42, Nueva York, septiembre 1966 (conferencia sobre *Uccellacci e uccellini* en el Festival de Cine de Nueva York).
- “Pasolini, Varda, Allio, Sarris, Michelson”, *Film Culture*, 42, Nueva York, septiembre 1966 (debate).
- “Pasolini –A conversation in Rome (junio 1966)”, *Film Culture*, 42, Nueva York, septiembre 1966 (entrevista de J. Bragin).
- “Il cinema come occasione di dialogo”, *Il cinema per l’uomo*, Asís, 26 septiembre-2 octubre 1966 (intervención en el debate oficial de la II Semana cinematográfica de los católicos italianos; reproducida parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 101 y 102).
- “Silvana Mangano Giocasta. Franco Citti Edipo re”, *Momento Sera*, Roma, 2 noviembre 1966 (entrevista de A. Troisio).
- “Un solo nemico mi fa paura: il sole”, *Il Giorno*, Milán, 11 noviembre 1966 (entrevista de A. Arbasino; también en: Arbasino, A.: *Sessanta posizioni*; Milán, Feltrinelli, 1971, págs. 357-359)
- “Dateni una strega tutta colorata”, *Vie Nuove*, 50, Roma, 15 diciembre 1966 (entrevista de M. Ponzi).
- “Odio e amore : i destini incrociati”, *Paese Sera*, Roma, 16 diciembre 1966.
- “Pasolini sul ‘set’ del film di Lizzani”, *L’Unità*, Roma, 28 diciembre 1966.

- "I migliori film del'66", *Filmcritica*, 173, Roma, diciembre 1966 (intervienen V. Cottafavi, B. Bertolucci, R. Rossellini, A. Leonardi).
- "Film directors on film", *Arts in Society*, 1, University of Wisconsin, invierno 1966-1967.
- "Pasolini l'enragé", Institut national de l'audiovisuel, 2º canal de la O.R.T.F., 1966 (entrevista con J.-A. Fieschi; intervienen A. Asti, B. Bertolucci, V. Cottafavi, A. Bini, N. Davoli, Totò).
- "Pier Paolo Pasolini e Totò", R.A.I., 1966 (entrevista con P. Pintus; interviene Totò).
- "Il cinema della realtà", I.D.I. Cinematografica en colaboración con L'Office Nationale du Film, Canadá, 1966 (entrevista con G. Amico; intervienen Totò, N. Davoli).
- "La terra vista dalla luna", transmisión del programa de Tv "Film in Rom" de la Bayerischer Rundfunk, 1966 (entrevista con G. Bachmann).

- "Razionalità e metafora in P.P. Pasolini", *Filmcritica*, 174, Roma, enero-febrero 1967 (entrevista con P. Castaldini).
- "Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano", *Bianco e Nero*, 3-4, Roma, marzo-abril 1967 (texto del programa televisivo de G. Pellegrini).
- "Pasolini: Volevo farne un Re Magio randagio... (sulla morte di Totò)", *Paese Sera*, Roma, 16 abril 1967.
- "Pier Paolo Pasolini è tornato dal Marocco", *Paese Sera*, Roma, 7 junio 1967.
- "Pasolini alle prese con il mito di Edipo", *Avanti!*, Roma, 16 julio 1967 (entrevista F. Calderoni).
- "Intervista su 'Edipo re'", *Occhio critico*, 7, Roma, julio 1967 (entrevista con L. Codella).
- "Rencontre avec P.P.P.", *Cahiers du cinéma*, 192, París, julio-agosto 1967 (entrevista de J. Narboni).
- "Con Edipo Pasolini continua un viaggio in cerca di se stesso", *Il Gazzettino*, Venecia, 13 agosto 1967 (entrevista de S. Ascanio).
- "Una lucida passione", *Sette giorni in Italia en el mondo*, 11, 27 agosto 1967 (entrevista 27 agosto 1967).
- Extracto de la conferencia de presentación de *Edipo rey* en la XXVIII Mostra cinematográfica de Venecia, 3 septiembre 1967 (a cargo de F. Cauli, Comunicato Ansa, Milán-Roma, 3 septiembre 1967).
- "La tragedia dell'uomo peccatore", *Tribuna del Mezzogiorno*, Cosenza, 4 septiembre 1967 (extracto de la conferencia sobre *Edipo rey*).
- "Il mio Edipo potrebbe anche essere francese", *Giornale di Sicilia*, Palermo, 4 septiembre 1967 (extracto de la conferencia sobre *Edipo rey*).
- "Lo sconfitto. Anche Moravia ne capisce poco", *L'Europeo*, 38, Milán, 21 septiembre 1967 (entrevista de N. Minuzzo).
- "Libertà e responsabilità individuale", *Cinema e libertà*, Asís, 18-24 septiembre 1967 (intervención en el debate oficial de la III Semana cinematográfica de los católicos italianos).

- “Braucht die Dritte Alternative eine Ideologie? –Ein Gespräch mit P.P. Pasolini und Jonas Mekas”, *Film*, Hannover, octubre 1967 (entrevista de G. Bachmann).
- “Ora tutto è chiaro, voluto, non imposto dal destino”, *Cineforum*, 68, Venecia, octubre 1967 (extracto de la conferencia sobre *Edipo rey*).
- “Pier Paolo Pasolini e l’autobiografia”, *Sipario*, 258, Milán, octubre 1967 (entrevista de M. Rusconi).
- “Il teorema di Pasolini”, *La Rivista del Cinematografo*, 11, Roma, noviembre 1967 (entrevista de M. Rusconi).
- “Pier Paolo Pasolini (Edipo re)”, *Cahiers du cinéma*, 195, París, noviembre 1967 (entrevista de J.A. Fieschi).
- “Venti anni di film drammatici”, *Cinespettacolo*, Roma, 12 diciembre 1967 (intervienen A. Blasetti, L. Comencini, D. Damiani, V. De Seta, E. Flaiano, S. Leone, C. Lizzani, N. Manfredi, M. Monicelli, A. Moravia, A. Nazzari, A. Pietrangeli).
- “Il ‘teorema’ di Pasolini”, *Vita*, Milán-Roma, diciembre 1967 (entrevista de M. D’Avack).
- “Le confessioni di un poeta”, Radiotelevisione della Svizzera italiana (R.T.S.I.), 1967 (entrevista con F. Di Giammatteo; intervienen S. Pasolini, F. Citti; recogida también en Canziani, A.: *Incontri pasoliniani*; Bulzoni, Roma, 1967, págs. 71-92).
- “Appunti per un critofilm”, Corona cinematografica, 1967 (entrevista con M. Ponzi; interviene N. Davoli).
- “A proposito di Eripo Re”, R.A.I., XXVIII Mostra di Venezia, 1967 (entrevista con P. Pintus).
- “Roma 4”, R.A.I., 1967 (entrevista de B. Zapponi y S. De’ Stefani; interviene C. Villa).

- “L’India di Pasolini”, *Vie Nuove*, 4, Roma, 25 enero 1968 (entrevista de R. Costa).
- “Manifesto di registi contro l’abuso del doppiaggio”, *L’Unità*, Roma, 28 enero 1968 (firmantes: M. Antonioni, M. Bellocchio, V. Cottafavi, V. De Seta, A. Lattuada, A. Leonardi, V. Orsini, G. Pontecorvo, B. Rondi, F. Rosi, P. Taviani, V. Taviani).
- “Pasolini e il linguaggio nazionale”, R.A.I., programa “Sapere”, 19 febrero 1968 (entrevista de B. Ciccardini).
- “Pasolini ha dato inizio alle riprese di ‘Teorema’ ”, *Il Messaggero*, Roma, 7 marzo 1968 (resumen de la conferencia “Incontro con P.P. Pasolini”, abril 1968, realizado por L. Peroni en *Inquadrature*, 15-16, Pavía, otoño 1968).
- “El Evangelio de la rebeldía”, *Análisis*, Buenos Aires, 22 abril 1968 (entrevista de J. Sokolowicz).
- “Pasolini: ‘Ritroviamo il senso del metafisico’ ”, *Il Popolo*, Roma, 3 mayo 1968 (entrevista de M. Foglietti).
- “Cinema e Festival un problema solo”, *Paese Sera*, Roma, 8 junio 1968 (debate. Intervienen M. Vitti, U. Pirro, G. Venturini, C. Lizzani, N. Zucchelli).
- “Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l’arte, il marxismo”, *La Stampa*, Turín, 12 julio 1968 (entrevista de L. Bergagna).
- “Perché vado a Venezia”, *Il Giorno*, Milán, 15 agosto 1968.

- “Pasolini andrà al Festival pur di non ottenere premi”, *La Stampa*, Turín, 15 agosto 1968 (intervista de G. Ghiretti).
- La posizione di Pasolini (comunicato Ansa)”, *Avanti!*, Roma, 21 agosto 1968 (también en *Cinema Nuovo*, 195, Milán, septiembre-octubre 1968).
- “Il teorema di Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 4 settembre 1968.
- “ ‘Teorema’ di Pasolini sequestrato dalla Procura. Pasolini e Betti le prime reazioni”, *Paese Sera*, Roma, 4 settembre 1968.
- “I festival e il cinema secondo Pasolini”, *Avanti!*, Roma, 5 settembre 1968 (intervista de L. Micciché).
- “Le contraddizioni di Pasolini”, *Il Messaggero*, Roma, 6 settembre 1968 (resumen de G. Del Re de la conferencia sobre *Teorema*, XXIX Mostra d’arte cinematografica, Venecia, 5 settembre 1968).
- “ ‘Teorema’ di Pasolini proiettato contro la volontà del regista”, *Il Mattino*, Nápoles, 6 settembre 1968 (resumen de la conferencia sobre *Teorema*).
- “ ‘Giornata calda’ a Venezia per il film del super-contestatore”, *Il tempo*, Roma, 6 settembre 1968 (resumen de E. Jattarelli de la conferencia sobre *Teorema*).
- “Il regista invita il pubblico a non vedere la sua pellicola”, *La Stampa*, Turín, 6 settembre 1968 (resumen de la conferencia sobre *Teorema*).
- “Pasolini: Théorème”, *Jeune cinéma*, 33, París, octubre 1968 (intervista realizada en septiembre 1968).
- Entrevista de I. Zsugan, *Filmvilag*, 22, Budapest, 15 noviembre 1968.
- “Lo scrittore-regista a Torino: ‘Ora posso lavorare tranquillo’ ”, *La Stampa*, Turín, 24 settembre 1968.
- “Pier Paolo Pasolini” (intervista realizada en 1968 por F. Camon, aparecida en *La moglie del tiranno*; Lerici, Roma, 1968, págs.118-134; aparecida también en *Il mestiere di scrittore*; págs. 104-122, así como en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 127 y 128).
- “Pier Paolo Pasolini: cultura e società”, Produzione Unitelefilm, serie “primo piano. Personaggi e problemi dell’Italia d’oggi”, 1968 (intervista de C. Di Carlo).
- “A proposito dell’opera teatrale”, 2º canal R.A.I., 1968.

- “Pasolini sta girando ‘Porcile’ nella splendida villa di Stra”, *Il Gazzettino*, Venecia, 25 enero 1969 (intervista de F. Pezzatto).
- “Incontro con Pier Paolo Pasolini”, *Panorama*, Quaderno del Cineforum di Bergamo, 10, abril 1969 (debate conducido por S. Zambetti, Bérghamo, 31 enero 1969).
- “La grande società divora i suoi figli”, *Paese Sera*, Roma, 9 febrero 1969 (resumen de A. Santuari de la conferencia sobre *Porcile*, Roma, 8 febrero 1969).
- “Pasolini dà due giovani in pasto alle bestie”, *L’Unità*, Roma, 9 febrero 1969 (resumen de M. Acconciamezza de la conferencia sobre *Porcile*).
- “Dites-moi M. Pasolini”, *Les Amis du film et de la télévision*, 153, Bruselas, febrero 1969.
- “Pasolini sur Théorème”, *La Quinzaine littéraire*, 68, 1-15 marzo 1969 (intervista de A. Cappelle).
- “Samtale med Pasolini”, *Kosmorama*, 89, Copenague, marzo 1969 (intervista de P. Calum).

- “Pasolini e il ‘Teorema’ dell’Ocić”, *Cinema Nuovo*, 198, Milán, marzo-abril, 1969.
- “Con il cinema non ho respiro e... l’ulcera è roba passata”, *Il Giorno*, Milán, 1 abril 1969 (entrevista de P. Bianchi).
- “Il primo film di Maria Callas”, *Corriere della sera*, Milán, 24 abril 1969 (entrevista con A. Ceretto).
- “Sparano su Chiarini”, *Panorama*, Roma, 24 abril 1969 (intervienen C. Ponti, F. Rosi, C. Zavattini, D. Magrì).
- “Incontro con Pasolini”, *Note-schedario*, 4, Roma, 28 abril 1969 (debate sobre *Teorema* con estudiantes del Colegio Massimo de Roma).
- “A Paris Pasolini déclare: ‘Le porcherie symbolise pour moi la société bourgeoise’”, *Revue du cinéma international*, 2, Echandens (Suiza), abril 1969.
- “Parole senza calcoli”, *Ombre rosse*, 7, Turín, abril 1969.
- “Entretien avec Pier Paolo Pasolini”, *Cahiers du cinéma*, 212, París, mayo 1969 (entrevista de G. P. Brunetta).
- “Ed ora Pasolini?”, *Jet*, 2, mayo 1969.
- “Théorème: la démonstration de Pasolini”, *Cinéma 69*, 136, París, mayo 1969 (entrevista de G. Braucourt).
- “Io non cerco scandalo”, *Cineforum*, 85, Bérgamo, mayo 1969.
- “Le buone intenzioni”, *Cinema Nuovo*, 199, Milán, mayo-junio 1969 (declaraciones sobre *Medea*).
- “La Callas apprivoisée”, *L’Express*, París, 28 julio 1969 (entrevista de S. de Nussac).
- “Pasolini a Grado spiega *Porcile*”, *L’Unità*, Roma, 31 agosto 1969 (resumen de M. Passi).
- “Il regista dissidente tra la mamma e la Callas”, *La Stampa*, Turín, 31 agosto 1969 (resumen de I. Soncini de la conferencia sobre *Porcile*).
- “Porcile o no tiriamo le somme su Pasolini”, *Il Dramma*, 12, Roma, septiembre 1969 (entrevista de P. Sanavio).
- “Un cinéma de poésie”, *Le Monde*, París, 12-13 octubre 1969 (entrevista de Y. Baby).
- “Gli dei che non cadono”, *Paese sera*, Roma, 2 noviembre 1969 (entrevista a cargo de L. Floquet; intervienen F. Zeffirelli, F. Rossellini, L. Cavani, M. Bolognini, A. Blasetti, V. Taviani, U. Gregoretti).
- “Cinema ’70. Febbre a ’40”, *Il Dramma*, 14-15, noviembre-diciembre 1969 (intervienen S. Amidei, V. De Seta, L. Barzini, N. Risi, F. Brusati, L. Gastoni, L. Malerba, A. Arbasino, G. Albertazzi, F. Carpi, U. Pirro, P. Valmarana; entrevista reproducida en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 149 y 150).
- “Myten samfunnet bildet”, *Fant*, Oslo, 12-13 diciembre 1969 (entrevista de S. Borje).
- “Discorso ‘aperto-chiuso’ con Pier Paolo Pasolini”, R.A.I., 31 diciembre 1969 (debate con S. Zambetti; intervienen L. Vergerio, E. Maggi, B. Bertolucci, M. Milesi).
- *Pasolini on Pasolini* (entrevista con Oswald Stack); Tames and Hudson/British Film Institute; London, 1969 (trad. al italiano: *Pasolini su Pasolini. Converzsaioni con Jon Halliday*; Ugo Guanda Editore, Parma, 1992).

- Coloquio en el programa “Lavori in corso”, Radiotelevisiones della Svizzera italiana (R.T.S.I.), 1969 (dirigido por M. Blaser).
- “Ein portrait”, Westdeutsches Fernsehen (W.D.R.), Colonia, 1969 (debate con K. Ehret, F. Fiedler, B. Raz; intervienen B. Bertolucci, L. Nono, M. Rotundi, F. Citti, S. Citti).
- “Pasolini e il pubblico”, R.A.I., 20 enero 1970, programa “Cinema’70” (debate con A. Luna, O. Del Buono; extracto en *Paese sera*, Roma, 29 enero 1970).
- “Intervista con Pasolini”, *La Rassegna*, 1, Roma, enero 1970 (entrevista de V. Pisanelli).
- “Petrarkovsky sonet na Lautreamontovsky tema”, *Film e Doba*, Praga, 2 febrero 1970 (entrevista de E. Hepnerova y S. Micheli).
- “Conversazione con Pier Paolo Pasolini”, Roma, 7 febrero 1970 (entrevista de E. Chaluja, L. Y G. Mingrone, S. Schadhauer).
- “Incontro con Pasolini”, *Il Mattino*, Nápoles, 11 febrero 1970 (entrevista de R. Ricciuti).
- “Pier Paolo Pasolini sourcier et sorcier”, *Le Figaro littéraire*, 1.238, París, 9-15 febrero 1970 (entrevista de C. Mauriac).
- “Entretien avec Pier Paolo Pasolini”, *Jeune cinéma*, 45, París, marzo 1970 (entrevista de A. Tournès y R. Rouquette).
- “El mito y la mitología no me interesan”, *El nacional*, Caracas, 29 marzo 1970 (entrevista de O.J. Montauban).
- “Tête-à-tête avec Pier Paolo Pasolini”, *Lui*, París, abril 1970 (entrevista de L. Valentin).
- “Pasolini in de woestijne”, *Skoop*, L’Aja, abril 1970 (entrevista de P. Bregstein).
- “Entretien avec Pasolini”, *La Revue du Cinéma-Image et Son*, 238, París, abril 1970 (entrevista de N. Simsolo).
- “Encuentro con Pasolini”, *Hablemos de cine*, 53, Lima, mayo-junio 1970.
- “Napoletano e popolaresco il Boccaccio di Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 19 junio 1970 (entrevista de Berenice).
- “Sul doppiaggio”, *Filmcritica*, 208, Roma, julio-agosto 1970 (intervienen G. Amico, C. Bene, B. Bertolucci, M. Ferreri, M. Jancsó, E. Kazan, E. Olmi, J.M. Straub).
- “Il film e la critica”, *Filmcritica*, 208, Roma, julio-agosto 1970.
- “Tutti napoletani ‘veraci’ i protagonisti nuovo film di Pier Paolo Pasolini”, *Corriere di Napoli*, 10 agosto 1970 (entrevista de A. Sessa; también en *Momento Sera*, Roma, 11 agosto 1970).
- “Pasolini talks about his films”, B.B.C., 23 agosto 1970, programa “Film Night”.
- “Quindici minuti con Pier Paolo Pasolini”, *Ehi tu!*, III, 8-9, Roma, agosto-septiembre 1970 (entrevista de G. Kheiraouvi y E. Quintavalle).
- “Pasolini girerà a Bolzano”, *Alto Adige*, Bolzano, 4 septiembre 1970 (entrevista de R. Germinasi).
- “P.P.P. gira ‘Decameron’ ”, *Paese Sera*, 15 septiembre 1970.
- “ ‘Decameron’: un giro di boa per P.P. Pasolini”, *La Nuova Sardegna*, Sassari, 15 septiembre 1970 (también en: *Il Resto del Carlino*, Bolonia, 15 septiembre; *Napoli*

- notte*, Nápoles, 15 septiembre; *Alto Adige*, Bolzano, 16 septiembre; *Gazzetta di Ferrara*, Ferrara, 19 septiembre; *Napoli notte*, Nápoles, 21 septiembre).
- “Boccaccio come il Vangelo”, *Paese Sera*, Roma, 22 septiembre 1970 (entrevista de A. Abruzzese).
 - “Il Boccaccio di Pasolini senza ‘messaggi’ ”, *L’Unità*, Roma, 23 septiembre 1970 (entrevista de D. Grieco; también en Grieco, D.: *Fuori il regista. Interviste con i maggiori registi italiani e stranieri*; Napoleone, Roma, 1979, págs. 64-67).
 - “Pier Paolo Pasolini”, *Progresso fotografico*, 9, Milán, septiembre 1970.
 - “P.P. Pasolini: à propos de me propos de légèreté”, *Cinéma 9*, París, octubre-noviembre 1970 (extracto de la entrevista con Jean Dufлот: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*; Belfond, París, 1970).
 - “Nella Napoli del sottani il mondo del Decamerone”, *L’Unione sarda*, Cagliari, 6 octubre 1970 (también en: *Il Fiorino*, Roma, 7 octubre; *Stampa Sera*, Turín, 12 octubre; *Giornale di Sicilia*, Palermo, 14 octubre).
 - “ ‘Decamerone’, perché?”, *Gazzetta di Mantova*, Mantova, 13 octubre 1970 (también en: *L’Adige*, Trento, 14 octubre; *Il Resto del Carlino*, Bolonia, 19 octubre; *Sette Giorni*, Bari, 21 octubre; *Il Nuovo Sud*, Salerno, 22 octubre; *Friuli Sera*, 22 octubre; *Corriere di Napoli*, Nápoles, 23 octubre; *La Prealpina*, Varese, 23 octubre; *Palermo Sport*, Palermo, 25 octubre).
 - “Pasolini come Giotto”, *Epoca*, Milán, 18 octubre 1970.
 - “Vivo il mio momento gaio”, *Tempo illustrato*, Milán-Roma, 24 octubre 1970 (entrevista de G. Di Giovanni).
 - “Pasolini ha copiato Giotto per il Giudizio universale”, *La Stampa*, Turín, 7 septiembre 1970.
 - “Pasolini spiega il ‘Decamerone’ ”, *Il Resto del Carlino*, Bolonia, 7 noviembre 1970 (resumen de la conferencia sobre el *Decamerón* pronunciada el 6 de noviembre).
 - “Boccaccio napoletano nel ‘Decamerone’ di Pasolini”, *Il Messaggero*, Roma, 7 noviembre 1970 (resumen de la conferencia sobre el *Decamerón*).
 - “ ‘L’ultima scena’ di P.P. Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 7 noviembre 1970 (entrevista de A. Scagnetti).
 - “Allegro giudizio universale per le comparse di Pasolini”, *Il Gazzettino*, Venecia, 7 noviembre 1970 (resumen de la conferencia sobre el *Decamerón*).
 - “Giudizio universale alla napoletana per Pasolini”, *L’Unità*, 7 noviembre 1970 (resumen de la conferencia sobre el *Decamerón*; también en Grieco, D.: *Fuori il regista. Interviste con i maggiori registi italiani e stranieri*; Napoleone, Roma, 1979, págs. 67 y 68).
 - “Sedici domande a Pier Paolo Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 14 noviembre 1970 (entrevista de Berenice).
 - “Io e Boccaccio”, *L’Espresso colore*, 47, Roma-Milán, 22 noviembre 1970 (entrevista de D. Bellezza).
 - “Interview mit Pasolini, Orsini und Bertolucci”, *Süddeutsche Zeitung*, 23 noviembre 1970 (entrevista de R. Schär).
 - “Il Decamerone dei guaglioni”, *La Domenica del Corriere*, 47, Milán, 24 noviembre 1970 (entrevista de G. Grassi).

- “Ecco com’era Italia del libro proibito”, *Sorrisi e canzoni Tv*, 6 diciembre 1970 (entrevista de G. Peron).
- “Pasolini: adesso vi parlo di Pasolini”, *Vie Nuove*, 51, Roma, 23 diciembre 1970 (entrevista de L. Paolozzi).
- “Le bombe secondo Pasolini”, *Panorama*, Milán, 31 diciembre 1970 (publicada después en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 167-169).

- “Pasolini-Delli Colli ancora insieme per il Decamerone”, *Photo 13 italiana*, 1, enero 1971 (entrevista de M. Porro).
- “Entretien avec P.P. Pasolini”, *Le Monde*, París, 26 febrero 1971 (entrevista de J. M. Gardair).
- “Ancora il linguaggio della realtà”, *Filmcritica*, 214, marzo 1971 (entrevista de S. Arecco).
- “Nel tempo libero gioca al pallone”, *Settimana Radio-Tv*, 14, Milán, 3 abril 1971 (L. Tabacchi).
- “Il film e la critica”, *Filmcritica*, 215, Roma, abril-mayo, 1971.
- “La tentazione di parlare”, *La Rivista del Cinematografo*, Roma, 5 mayo 1971.
- “Popolare, erotica, libera”, *Sipario*, 300, mayo 1971 (G. Gambetti).
- “Dalla poesia al Decamerone”, *Il Giorno*, Milán, 4 junio 1971 (entrevista P. Bianchi).
- “Rinasce nella lotta l’unità dei cineasti”, *L’Unità*, Roma, 5 junio 1971.
- “Colloqui sul Vangelo”, *Il Popolo*, Roma, 19 junio 1971 (entrevista de G. Cattaglia).
- “Boccaccio a spasso nei pub di Londra”, *L’Espresso*, 28, 11 julio 1971 (entrevista de L. Quilici).
- “Avec le Decameron, Pasolini a voulu s’amuser et amuser les autres”, *Combat*, París, 27 octubre 1971 (R. Quinson).
- “Interview with Pasolini on the set of *The Canterbury Tales*”, *Seven Days*, Londres, 17 noviembre 1971 (entrevista de R. Lomax y O. Stack).
- “Non sono più un arrabiato”, *Grazia*, Milán, 21 noviembre 1971 (entrevista de F. Galvano).
- “Il Decameron inglese di Pasolini”, *La Stampa*, Turín, 23 noviembre 1971 (entrevista de R. Proni).
- “Pasolini: c’est le Decameron qui m’a choisi”, *La Galerie*, 111, París, diciembre 1971 (entrevista de C.M. Cluny).
- “L’Angleterre à sa botte”, *L’Express*, 1.065, 6 diciembre 1971 (entrevista de J. Ardagh; traducción italiana en *Panorama*, 298, Roma, 30 diciembre 1971).
- “Pasolini passato e futuro”, *Paese Sera*, Roma, 14 diciembre 1971 (entrevista de A. Santuari).
- “Pasolini pensa alle ‘Mille e una notte’ ”, *L’Unità*, Roma, 14 diciembre 1971.

- “Decameron. Intervista con P.P. Pasolini”, *Cinema 60*, 87-88, Roma, enero-abril 1972 (entrevista de N.R. Mahaini).
- “Ma perché tutti sempre così brutti?”, *Annabella*, 1 febrero 1972 (entrevista de A.M. Mori).

- “Stavolta tocca al Boccaccio inglese”, *La Domenica del Corriere*, 5, Milán, 1 febrero 1972 (entrevista de G. Grassi).
- “Rencontre avec Pasolini”, *Cinéma 72*, 164, París, marzo 1972 (C.M. Cluny).
- “Un drôle d’ucello pour Pasolini”, *Les Lettres française*, París, 1 marzo 1972 (entrevista de G. Langlois).
- “Pasolini sfugge alla realtà di oggi”, *La Fiera letteraria*, 16, Roma-Florenca, 16 abril 1972 (entrevista de G. Puglisi).
- “Pasolini et la religion”, *Séquences*, 64, Montreal, abril 1972 (entrevista de M. Campbell).
- Pasolini, da Chaucer alle ‘Mille e una notte’”, *La Stampa*, Turín, 24 junio 1972 (entrevista de L. Madeo).
- “Tutte le strade portano alla poesia”, *Paese Sera*, Roma, 25 junio 1972 (entrevista de Berenice).
- “La verità continua ad essere nuda”, *Giorni-Vie Nuove*, Milán, 19 julio 1972 (entrevista de L. Paolozzi que también aparece recogida parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 185 y 186).
- “ ‘I Racconti’ di Pasolini alle ‘Giornate del cinema democratico’ ”, *L’Unità*, Roma, 13 agosto 1972.
- “Pasolini: celui que est arrivé par le scandale”, *Le Figaro*, París, 3 septiembre 1972 (entrevista de L. Attinelli).
- “Il sesso è la allegria dice Pasolini”, *Giorni-Vie Nuove*, 38, Milán, 20 septiembre 1972 (entrevista de M. Rossi).
- “Ma la donna è una slot-machine”, *L’Espresso*, 43, Roma, 23 octubre 1972 (entrevista de D. Maraini que también aparece recogida parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 187-191).

- “Scontro ‘rovente’ a Milano su Pasolini e la pornografia”, *Corriere della sera*, Milán, 11 noviembre 1972 (resumen de G. Borges, del debate “Libertà d’espressione tra repressione e pornografia”, Circolo Turati, Milán, 11 noviembre 1972).
- “Pasolini repond à huit questions”, *Le Journal du Dimanche*, París, 26 noviembre 1972 (entrevista de G. Moreaux).
- “Pasolini: ‘Tous mes film sont des rêves de réalisateur’”, *Combat*, París, 29 noviembre 1972 (entrevista de R. Quinson).
- “Le passé est la seule critique globale du présent”, *Le Monde*, 5 diciembre 1972 (encuentro con Godard).
- “Pasolini è alla ricerca di volti arabi in Sicilia”, *L’Unità*, Roma, 6 diciembre 1972
- “Nuovi interventi sul problema della censura”, *Il messaggero*, Roma, 9 diciembre 1972.
- “I fulmini di Pasolini”, *L’Ora*, Palermo, 11 diciembre 1972 (entrevista de M. Farinella).
- “Scrittori e giuristi contro la censura”, *La Stampa*, Turín, 20 diciembre 1972 (resumen del debate “Cinema di oggi tra censura e magistratura”, Libreria Remo Croce, Roma, 19 diciembre 1972).
- *Empirismo eretico*; Garzanti, Milán, 1972.

- “Ogni film ha la sua grammatica”, *Paese Sera*, Roma, 2 enero 1973 (entrevista M. Mida).
- “Pasolini”, *La Stampa*, Turín, 4 enero 1973 (entrevista de E. Biagi).
- “Mille e una pagina mille e una faccia”, *Paese Sera*, 7 enero 1973 (entrevista de Berenice).
- “Io e i frati”, *Paese Sera*, Roma, 24 enero 1973.
- “Pasolini: mi dichiaro innocente”, *Grazia*, Milán, 28 enero 1973 (entrevista de A. Corradini).
- “Dialogo armato con Pasolini”, *Il Giorno*, Milán, 31 enero 1973 (entrevista de N. Aspesi; también aparece recogida en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 201-204).
- “Entretien avec Pasolini”, *La Revue du Cinéma-Image et Son*, 267, París, enero 1973 (entrevista de A. Cornand y D. Maillet).
- “Il principe Monzon alla corte di Pasolini”, *Paese Sera*, Roma, 4 febrero 1973 (entrevista de G. Grosti).
- “Pasolini con il ‘mai’ maiuscolo”, *Il Giorno*, Milán, 6 febrero 1973 (entrevista de M. Costanzo).
- “Con Pasolini alla ricerca delle ‘Mille e una notte’ ”, *Tempo Illustrato*, 8-9, Milán-Roma, 11 marzo 1973 (entrevista de F. Perego).
- “Ideologia e poetica”, *Filmcritica*, 32, marzo 1973 (entrevista de G. Bachmann realizada el 14 de diembre de 1972).
- “Mille e una notte secondo Pier Paolo”, *Il Fiorino*, 15 abril 1973.
- “Pasolin: ‘moi, pornographe? –cést plutôt la télévision qu’il faudrait censurer et interdire!’ ”, *Ciné-Revue*, Bruselas, 3 mayo 1973 (entrevista de A. Corradini).
- “P.P.P.: la vera pornografia fa la Tv italiana”, *La Notte*, Milán, 4 mayo 1973.
- “Le cinéma est l’expression de la réalité par la réalité”, *Journal de Teheran*, 8 mayo 1973 (entrevista de N. Van de Ven).
- “Tra polvere e stracci le facce del Terzo Mondo”, *Il Giorno*, Milán, 19 mayo 1973 (entrevista de C. Giovetti).
- “L’idea delle Mille e una notte”, *Il Mondo*, 22, Roma 31 mayo 1973 (entrevista de G. Massari).
- “Il passato è sovversivo”, *Il Messaggero*, Roma, 24 agosto 1973 (entrevista de G. Bachmann publicada originalmente en *The Guardian*, Londres, 13 agosto 1973).
- “Pasolini au Népal”, *Le Soir*, Bruselas, 18 octubre 1973.
- “Contestatori di tutto il mondo sparite”, *L’Espresso*, 42, Roma, 21 octubre 1973 (entrevista de C. Augias).
- “Pasolini ne triche pas avec le public”, *Jeune cinéma*, 74, París, noviembre 1973.
- “Pasolini: terra già sommersa”, *Il Giorno*, Milán, 29 diciembre 1973 (entrevista de E. Golino).
- “Pasolini Today”, *Take One*, 5, Montreal, 1973 (entrevista de G. Bachmann aparecida también en *Skoop*, 6, Wageningen, noviembre 1973).
- *E tu chi eri? Interviste sull’infanzia*; Bompiani, Milán, 1973 (diálogo con Dacia Maraini).

- “Ho fatto della pornografia? Bè mi sono sbagliato”, *Giorni-Vie Nuove*, 2, Milán, 16 enero 1974 (resumen del debate realizado por E. Mucci, Montecatini, enero 1974).
- “Pier Paolo presenta: Le Mille e una notte”, *Sorrisi e canzoni Tv*, 3, 20 enero 1974 (entrevista de C. Corradi).
- “I registi accusano”, *Playboy*, 2, Milán, enero 1974 (intervienen G. Montaldo, F. Vancini, L. Wertmüller, M. Monicelli, E. Tattoli, D. Damián, G. Grazzini, P. Bianchi, G. Fofi, G. Biraghi, P. Baldelli).
- “La forma della città”, R.A.I., 7 febrero 1974 (entrevista de P. Brunatto).
- “Pasolini: S. Paolo dopo ‘Le mille e una notte’ ”, *Paese Sera*, Roma, 10 marzo 1974 (entrevista de Berenice).
- “Pasolini: per esorcizzare un futuro di intolleranza”, *Tempo*, Roma, 28 abril 1974 (entrevista de G.L. Rondi; aparecida después en Rondi, G.L.: *7 domande a 49 registi*; Sei, Turín, 1975, págs. 212-216).
- “Pasolini fantasticherà sull’ideologia”, *Paese Sera*, Roma, 28 abril 1974 (entrevista de A. Santuari).
- “Pasolini dall’eros a San Paolo”, *Corriere della sera*, Milán, 21 mayo 1974 (entrevista de L. Vergani).
- “ ‘Le mille e una notte’ tra favola e realtà”, *Il Tempo*, Roma, 21 mayo 1974 (resumen de G.L. Rondi de la conferencia pronunciada en el Festival de Cannes, mayo 1974).
- “Le peccaminose ‘Mille e una Notte’ ”, *Tempo illustrato*, 19-22, Milán-Roma, 31 mayo 1974.
- “Pasolini mille e uno”, *Panorama*, 423, Milán, mayo 1974 (entrevista de M. Giovannini).
- “Pasolini: Marx e Jesús”, *Le Journal de Bruxelles*, Bruselas, junio 1974 (entrevista de J.L. Lechat).
- “A colloquio con Pier Paolo Pasolini”, *Politica e territorio*, 5, Roma, julio 1974 (entrevista de F. Rossi).
- “E adesso metto nudo San Paolo”, *Giorni-Vie Nuove*, 32, Milán, 14 agosto 1974 (entrevista de L. Paolozzi).
- “Ci dica Pasolini: è con noi o contro di noi?”, *Amica*, 23, Milán, 18 agosto 1974 (entrevista de M. Clerici).
- “Ma rencontre à Venise avec Pasolini”, *Le Figaro*, París, 24 agosto 1974 (entrevista de C. Mauriac).
- “Entretien avec pasolini”, *Combat*, París, 28 agosto 1974 (entrevista de A. Achouba Delati).
- “Conversazione con Pier Paolo Pasolini”, *Filmcritica*, 247, Roma, agosto-septiembre 1974 (entrevista de A. Gennari).
- “Eros e cultura”, *L’Europeo*, 38, Milán, 19 septiembre 1974 (entrevista de M. Fini, recogida parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 238-243).
- “Poveri ma fascisti”, *Il Messaggero*, Roma, 17 octubre 1974 (entrevista sobre *Fascista*, de N. Naldini).
- “Percorro la strada più aderente alla mia personalità”, *L’Espresso Sera*, Catania, 26 octubre 1974 (entrevista de P. Piscitello).

- “P.P. Pasolini”, *Zoom*, París, octubre 1974 (entrevista de M. Mangois).
- “Pasolini”, *La Fiera Letteraria*, 45, Roma-Florenca, 10 noviembre 1974.
- “III B, facciamo l’appello”, 1974 (entrevista audiovisual de E. Biagi).
- “Al cuore della realtà”, R.A.I., “Settimo giorno”, 1974 (entrevista con F. Savio; intervienen M. Morandini, G. Bassani, V. Sermonti).

- “Un regista ‘esiliato’ dal mondo dei consumi”, *La Gazzetta del popolo*, Turín, 9 enero 1975 (entrevista a cargo de M. Serenellini).
- “Pasolini ricomincia”, *La Stampa*, Turín, 10 enero 1975 (entrevista a cargo de L. Mondo).
- “Pasolini porta Sade a Salò tra i repubblicani”, *L’Unità*, Roma, 19 enero 1975 (entrevista de D. Grieco, publicada después en Grieco, D.: *Fuori il regista. Interviste con i maggiori registi italiani e stranieri*; págs. 68-71).
- “Pasolini sul comune senso del pudore”, *Paese Sera*, Roma, 1 febrero 1975 (entrevista aparecida también en *Gazzetta di Parma*, 1 febrero 1975).
- “Il viaggio di Pasolini nell’inferno di Salò”, *Paese Sera*, Roma, 9 febrero 1975 (entrevista de A. Santuari).
- “Pier Paolo Pasolini”, *Destino*, 1.950, Barcelona, 15 febrero 1975 (entrevista de R. Herreros y V. Gómez).
- “La repubblica di Salò per Pasolini e De Sade”, *Brescia Oggi*, Brescia, 20 febrero 1975
- “Pasolini parla di ‘Salò o le 120 giornate di Sodoma’ ”, *Notiziario cinematografico ANSA*, Roma, 22 febrero 1975 (declaraciones recogidas también en: *Roma Sera*, Roma, 22 febrero; *Corriere Mercantile*, Génova, 22 febrero; *Corriere di Napoli*, Nápoles, 22 febrero; *La Provincia*, Cremona, 23 febrero; *Il Telegrafo*, Livorno, 23 febrero; *Corriere del Giorno*, Taranto, 23 febrero; *Il Lavoro*, Génova, 23 febrero; *Il Secolo XIX*, 23 febrero; *Il Gazzettino*, Venecia, 23 febrero; *Libertà*, Piacenza, 23 febrero; *Il Giornale d’Italia*, Roma, 26 febrero; *La Prealpina*, Varese, 2 marzo; *Gazzetta di Ferrara*, Ferrara, 6 marzo).
- “Pier Paolo Pasolini parla del film che girerà a Mantova”, *Gazzetta di Mantova*, Mantova, 28 febrero 1975 (resumen de U. Bonafini de la conferencia sobre *Salò* pronunciada en el Ente provincial del turismo de Mantova, 27 febrero 1975).
- “ ‘Salò’ e il sadismo di Pier Paolo Pasolini”, *Il Resto del Carlino*, Bolonia febrero 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- “Pasolini e De Sade insieme a Salò”, *Corriere della Sera*, Milán, 11 marzo 1975.
- “Pasolini on De Sade”, *Film Quarterly*, 2, Berkeley, marzo-abril 1975 (entrevista de G. Bachmann aparecida también en *The Guardian*, Londres, 8 julio 1975).
- “Divido a Sade per quattro e lo porto a Salò”, *Il Mondo*, 15, Milán, 10 abril 1975 (entrevista de L. Spagnoli).
- “Il film-simbolo di Pier Paolo Pasolini”, *Gazzetta di Mantova*, Mantova, 12 abril 1975 (entrevista de X. Varic).
- “Pasolini tra Sade e Salò”, *Il Resto del Carlino*, Bolonia, 12 abril 1975 (entrevista de D. Zanelli).
- “Pasolini si ispira al divino Marchese”, *La Sicilia*, Catania, 14 abril 1975 (entrevista de C. Alessio después en *La Prealpina*, Varese, 11 mayo 1975; *Giornale di Brescia*, Brescia, 6 junio 1975).

- "Pasolini", *L'Europeo*, 1.517, Milán, 17 abril 1975 (entrevista de O. Del Buono).
- "Pasolini adatta il mondo di Sade al suo pessimismo", *L'Unità*, Roma, 25 abril 1975 (entrevista de R. Zanarini).
- "Anche nel sesso il potere è violenza", *Lo Speciale*, 29 abril 1975 (entrevista de R. Bastoni).
- " 'Ta Kai Ta' con Eduardo il prossimo film di Pier Paolo Pasolini", *Paese Sera*, Roma, 10 mayo 1975 (resumen de A. Santuari de la conferencia sobre *Salò*, 9 mayo 1975).
- "Pasolini prepara per Eduardo una 'favola magica' d'oggi", *L'Unità*, Milán, 10 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò* aparecido también en *L'Unità*, Roma, 10 mayo 1975 con el título "Pasolini: dopo 'Salò' una favola sull'ideologia").
- "Il mondo oggi è governato da una miriade di Hitler", *Giornale di Sicilia*, Palermo, 10 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Salò come Sodoma: De Sade tra i nazifascisti", *Il messaggero*, Roma, 10 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Da De Sade ai Re Magi", *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Salò o le 120 giornate di Sodoma è un film sul potere", *La Sicilia*, Catania, 10 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò* aparecido también en *Tuttoquotidiano*, Cagliari, 11 mayo 1975).
- "L'Italia è ancora fascista", *La Gazzetta del Popolo*, Turín, 11 mayo 1975 (entrevista de M. Serenellini).
- "Pasolini e la lezione del fascismo", *Brescia Oggi*, Brescia, 11 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Pasolini e Salò", *Corriere Adriatico*, Ancona, 12 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Favola di P.P. Pasolini con Eduardo interprete", *La Nazione*, Florencia, 13 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Un'enorme metafora sadica l'ultima film di Pasolini", *La Provincia*, Cremona, 14 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Pasolini alle prese col marchese De Sade", *Gazzetta di Ferrara*, Ferrara, 14 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Gli orrore di De Sade nella Salò di Pasolini", *Momento Sera*, Roma, 21 mayo 1975 (resumen de la conferencia sobre *Salò*).
- "Quattro fascisti secondo pasolini", *Il Giorno*, Milán, 25 mayo 1975 (resumen de C. Giovetti de la conferencia sobre *Salò*).
- "Pasolini spiega il film Sade-Salò", *Giornale di Brescia*, Brescia, 6 junio 1975 (entrevista de C. Alessio).
- "Conversazione con Pier Paolo Pasolini", *Filmcritica*, 256, Roma, agosto 1975 (entrevista de G. Bachmann y D. Gallo).
- "Pasolini: l'Italia una fossa di serpenti", *Il Tempo*, Roma, 24 agosto 1975 (entrevista de G.L. Rondi; recogida después en Rondi, G.L.: *Il cinema dei maestri. 58 grandi registi e un'attrice si raccontano*; Rusconi, Milán, 1980, págs. 217-221).
- "Ils tournent", *La Revue du Cinéma-Image et Son*, 298, París, septiembre 1975 (entrevista de C. Gignet).

- “Il mio *Accattone* fa ancora paura. Il film di Pasolini domani in Tv”, *Corriere d’Informazione*, Milán, 7 octubre 1975 (entrevista de R. Serafin).
- “Pasolini: nostalgia di *Accattone*”, *Paese Sera*, Roma, 8 octubre 1975 (entrevista de O. Bongarzoni).
- “Scandalizzare e scandalizzarsi”, RTVF, 31 octubre 1975 (entrevista de P.L. Bouvard; aparecida después en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 287 y 289).
- “Sedotti al nero”, *Panorama*, 494, Milán, octubre 1975 (entrevista a cargo de E. Garzotto y G. Gallo; intervienen L. Cavani, T. Kezich, M. Navarro, G. De Marchi, G. Parise).
- “Oggi sono molto a credere che c’è bisogno di uccidere”, *Stampa sera*, Roma, 3 noviembre 1975 (entrevista de Furio Colombo realizada el 1 noviembre 1975; también publicada en *Tuttolibri*, 2, Turín, 8 noviembre 1975, con el título “Siamo tutti in pericolo”; recogida en Pasolini, P.P.: *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 290-299).
- “Dix de der”, Antenne 2 O.R.T.F. –I.N.A. (Institut national de l’audiovisuel), 8 noviembre 1975 (entrevista de Ph. Bouvard).
- “Pasolini: anche il consumismo è un lager”, *Avanti!*, Roma, 9 noviembre 1975 (entrevista de P. Ceratto realizada el 23 octubre 1975).
- “Ma perchè, perchè mi perseguitano?”, *La Domenica del Corriere*, 48, Milán, 11 noviembre 1975 (entrevista de G. Grassi realizada el 27 octubre 1975).
- “Questo è il mio testamento”, *Gente*, Milán, 17 noviembre 1975 (entrevista de P. Dragadze realizada en octubre 1975).
- “P.P.P. parla del suo Sodoma e Salò”, *La Notte*, Milán, 18 noviembre 1975 (entrevista de P. Paganini realizada el 30 enero 1975).
- “Ho paura di morire di una morte violenta”, *Tempo illustrato*, 47, Milán-Roma, 21 noviembre 1975 (entrevista de P. Ronchetti realizada el 21 septiembre 1975).
- *Scritti corsari*; Garzanti, Milano, 1975.

- “Lettere a Franco Farolfi”, *Nuovi Argomenti*, enero, 1976.
- “La doppia faccia della tolleranza” (intervención en el debate “Per una cultura democratica contro la censura di Stato”, Bolonia, 14 diciembre 1974), en *Dimensione A*, 1, enero 1976 (también en *Cinema Nuovo*, 239, enero-febrero 1976, con el título “Per una censura democratica contro la permissività di Stato”; y en *Cinema 60*, 107-108, enero-abril 1976, con el título “Contro la permissività di Stato”; también se encuentra parcialmente en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 258-260).
- “Es atroz estar solo”, *Revista de Occidente*, 4, Madrid, 4 febrero 1976 (entrevista de L. Pancorbo realizada en mayo 1975).
- “Cinema and Literature”, *Anteus*, 20, Nueva York, invierno 1976 (entrevista de E. Wolfowicz realizada en junio 1975).
- “Pier Paolo Pasolini”, *The Advocate*, 5 mayo 1976 (entrevista de W.I. Scobie).
- “Drei Fragüen an Pasolini”, *Cinema*, Zúrich, junio-julio 1976 (entrevista de R. Schär realizada en enero 1970).
- *Lettere luterane*; Einaudi, Turín, 1976.

- “Fui antemoderno, sognai Platone”, *Machina*, 1, abril, 1977 (entrevista de G. Garioti).
- *Con Pier Paolo Pasolini*; Bulzoni, Roma, 1977 (recopilación de entrevistas presentadas por Enrici Magrelli).
- *Professione: regista*; Lerici, Cosenza, 1977 (entrevista con Gian Paolo Prandstraller).
- *Le belle bandiere* (ed. Gian Carlo Ferretti); Editori Riuniti, Roma, 1977.

- “Dibattito di Pier Paolo Pasolini con gli studenti dell’Università di Napoli e dell’IUO” (17 mayo 1974), en De Masi, D. y Signorelli, A.: *La questione giovanile*; Franco Angeli, Milán, 1978.

- *Il Caos* (ed. G. C. Ferretti); Editori Riuniti, Roma, 1979.
- *Il cinema in forma di poesia*; Edizione Cinemazero, Pordenone, 1979 (entrevista presentada por L. De Giusti).

- “Femmes, femmes”, en AA.VV.: *Vecchiali e dell’anfibologia*; Ed. La Biennale de Venecia, 1980, págs. 187-209 (debate sobre el cine moderno, Venecia, 27 octubre 1974; intervienen G. Gambetti, P. Vecchiali).

- “Wie de waarheid zegt moet dood”, Vara Tv (Holanda), 31 agosto 1981 (entrevista de P. Bregstein).
- “Pasolini l’enragé”, *Cahiers du cinéma*, París 1981 (transcripción de una entrevista realizada por J.A. Fieschi para Tv en 1966).
- *Les Dernières Paroles d’un impie*; Belfond, París, 1981 (entrevista con Jean Dufлот).

- “Aus dem Film S.P.Q.R. ein Gespräch mit Pier Paolo Pasolini”, *FilmKritik*, mayo 1982 (entrevista televisiva con V. Koch realizada en 1972).
- *Las bellas banderas* (trad. Valentí Gómez Olivé); Planeta, Barcelona, 1982.

- *Il sogno del centauro* (trad. Martine Schruoffeneger); Riuniti, Roma, 1983 (entrevista con J. Dufлот).
- *Escritos corsarios* (trad. Mina Pedrós); Planeta, Barcelona, 1983.

- “Discorso con Pier Paolo Pasolini”, *La Costa vista*, 2, Trieste, 1985 (entrevista realizada por A. Aprà en 1968).
- “Dieci anni dopo un incontro del ’75 a Bologna”, *Lengua*, 5, Ancona, 1985 (encuentro-debate en la Universidad de Bolonia, junio 1975 –parcialmente registrado en *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*; págs. 270-277).

- “Discorsi corsari”, *Westuff*, 4, Florencia, julio-agosto 1986 (M. Lupano).

- “Le mura di Sana’a”, en *I premi Pier Paolo Pasolini*; Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma, 1988 (conferencia pronunciada en la Liga italo-árabe, Roma, marzo 1974).
- “Terza B: facciamo l’appello”, R.A.I., 19 septiembre 1989 (entrevista de E. Biagi; intervienen O. Bertani, A. Bignardi, C. Manzoni, N. Pittani, S. Telmon).
- *I dialoghi*; Editori Riuniti, Roma, 1992.
- *Interviste corsare sulla politica e sulla vita. 1955-1975* (ed. Michele Gullinucci; Liberal Atlantide, Roma, 1995).
- *I film degli altri*; Guanda, Parma, 1996.
- *Cartas Luteranas* (trad. J. Torrell, A. Giménez Merino y J. R. Capella); Trotta, Madrid, 1997.
- *Las películas de los otros* (trad. Carmen Gallego Cruz); Prensa Ibérica, Barcelona, 1999.

3. Filmografía.

1954

- *La donna del fiume*, Mario Soldati (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).

1955

- *Il prigionero della montagna*, Luis Trenker (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).

- *Il sole nel ventre*, Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista pero llegó a rodarse).

1956

- *Manon: finestra 2* (documental), Ermanno Olmi (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (texto de los comentarios).

1957

- *Le Notti de Cabiria (Las noches de Cabiria)*, Federico Fellini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (colabora en los diálogos y adaptación al dialecto romano).

- *Marisa la civetta*, Mauro Bolognini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).

1958

- *Giovani mariti*, Mauro Bolognini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).

- *Ignoti alla citta* (documental), Cecilia Mangini (Dtora.), Pier Paolo Pasolini (texto de los comentarios).

1959

- *Morte di un amico*, Franco Rossi (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene en la elaboración del argumento).

- *Il Grigio* (documental), Ermano Olmi (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (texto de los comentarios).

- *La notte brava*, Mauro Bolognini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (argumento y guión).

1960

- *La dolce vita*, Federico Fellini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista aunque no aparece en los títulos de crédito).

- *I promessi sposi* (no llegó a rodarse), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).

- *Stendali* (documental), Cecilia Mangini (Dtora.), Pier Paolo Pasolini (texto de los comentarios).

- *La canta delle marane* (documental), Cecilia Mangini (Dtora.), Pier Paolo Pasolini (argumento basado en su novela *Ragazzi di vita*).

- *Il bell'Antonio (El bello Antonio)*, Mauro Bolognini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).
- *La giornata bolarda*, Mauro Bolognini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).
- *Il carro armato dell'8 settembre*, Gianni Puccini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).
- *La lunga notte del '43 (La larga noche del 43)*, Florestano Vancini (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).
- *Il gobbo*, Carlo Lizzani (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como intérprete).

1961

- *La ragazza in vetrina*, Luciano Emmer (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene como guionista).
- *Accattone*, Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).

1962

- *Una vita violenta*, Paolo Heusch y Brunello Rondi (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (adaptación de su novela homónima).
- *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).
- *La commare secca*, Bernardo Bertolucci (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interviene en la elaboración del argumento y del guión).

1963

- *La ricotta* (tercer episodio de *RoGoPaG*), Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).
- *La rabbia*, Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).

1964

- *Comizi d'amore*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección e interpretación).
- *Sopralluoghi in Palestina* per il film *Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini (comentario escrito, narración e interpretación).
- *Il Vangelo secondo Matteo* (El Evangelio según Mateo), Pier Paolo Pasolini (guión, dirección y selección musical).

1966

- *Il cinema di Pasolini. Apunti per un critofilm*, Mauro Ponci (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (intérprete).
- *Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos)*, Pier Paolo Pasolini (argumento, guión y dirección).
- *La terra vista dalla luna* (tercer episodio de *Le stregue –Las brujas-*), Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).

1967

- *Requiescant*, Carlo Lizzani (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (intérprete).
- *Edipo Re (Edipo rey)*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección y selección musical).

1968

- *Appunti per un film sull'India*, Pier Paolo Pasolini (argumento, dirección y comentarios).
- *Che cosa sono le nuvole?* (tercer episodio de *Capriccio all'italiana*), Pier Paolo Pasolini (argumento, guión y dirección).
- *Teorema*, Pier Paolo Pasolini (argumento, guión y dirección).

1968-1973

- *Appunti per un'Orestiade africana*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección, comentarios y filmación).

1969

- *La sequenza del fiore di carta* (tercer episodio de *Amore e rabbia*), Pier Paolo Pasolini (guión, dirección y voz).
- *Porcile (Pocilga)*, Pier Paolo Pasolini (argumento, guión y dirección).

1970

- *Lo sciopero degli spazzini* (documental colectivo que no se montó).
- *Medea*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección y selección musical).
- *Ostia*, Sergio Citti (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (guión y supervisión).
- *La mura di Sana'A*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección y comentarios).

1971

- *Il Decameron (El Decamerón)*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección, selección musical e interpretación).

1972

- *Dodici dicembre*, Giovanni Bonfanti (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (idea y filmación de algunas secuencias).
- *I racconti di Canterbury (Los cuentos de Canterbury)*, Pier Paolo Pasolini (guión, dirección, selección musical e interpretación).

1973

- *Storie scellerate (Cuentos de Pasolini)*, Sergio Citti (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (argumento y guión).
- *Trash 1970*, Paul Morrissey (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interpretación).

1974

- *Sweet movie*, Dusan Makavejev (Dtor.), Pier Paolo Pasolini (interpretación).
- *Il fiore delle mille e una notte (Los cuentos de las mil y una noches)*, Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).

1975

- *Saló o le 120 giornate di Sodoma (Saló o los 120 días de Sodoma)*, Pier Paolo Pasolini (guión y dirección).

Fichas técnicas.

El Evangelio según Mateo (Il Vangelo secondo Matteo)

Argumento: transposición de El Evangelio según el Apóstol san Mateo.

Guión y dirección: Pier Paolo Pasolini.

Productor: Alfredo Bini. Organización general: Manolo Bolognini. Director de producción: Eliseo Boschi. Inspector de producción: Enzo Ocone. Inspector administrativo: Vincenzo Frascà.

Ayudante de dirección: Maurizio Lucidi. Asistentes: Paul A. M. Schneider, Elasa Morante. Secretaria: Lina D'Amico.

Director de fotografía: Tonino Delli Colli. Operador: Giuseppe Ruzzolini. Ayudante: Gianni Cianfarelli Modica. Asistente: Victor Hugo Contino.

Montaje: Nino Baragli. Ayudante: Andreina Cassini.

Escenografía: Luigi Scaccianoce. Ayudante: Dante Ferreti. Decorador: Andrea Fantacci. Vestuario: Danilo Donati. Ayudante: Piero Cicoletti. Peluquería: Mimma Pomilia. Sastre: Piero Farani. Maquillaje: Marcello Ceccarelli. Ayudante: Lamberto Marini.

Fotógrafo: Angelo Novi.

Sonido: Mario Del Pezzo.

Coordinación musical: Pier Paolo Pasolini y Elsa Morante.

Johann S. Bach coro nº 1, "Erbarme dich, mein gott", de *La Pasión según San Mateo* BWV 244, Adagio del *Concierto en do menor para violín y oboe* BWV 1.060, "Dona nobis pacem" de la *Misa en si menor* BWV 232 y la *Fuga (Ricercar) a seis voces* de la *Ofrenda musical* BWV 1.079 (orquestrada por Anton Webern); Wolfgang A. Mozart, *Música funeral masónica* K 477; Serguei Prokofiev, fragmentos de *Alexander Nevsky* (Cantata op. 78); obras originales de Luis Enrique Bacalov; Misa Luba congoleña, espiritual negro de Odetta "Sometimes I feel a motherless child", *baiao* brasileño y cantos revolucionarios rusos.

Intérpretes: Enrique Irazoqui (Cristo, doblado por Enrico Maria Salerno), Margherita Caruso (María joven), Susanna Pasolini (María anciana), Marcello Morante (José), Mario Socrate (Juan el Bautista), Rossana Di Rocco (Ángel), Rodolfo Wilcock (Caifás), Alessandro Clerici (Pilatos), Amerigo Bevilacqua (Herodes I), Francesco Leonetti (Herodes II), Franca Cupane (Herodías), Paolo Tedesco (Salomé), Renato Terra

(fariseo), Eliseo Boschi (José de Arimatea), Natalia Ginzburg (María de Betania), Ninetto Davoli (pastor), Settimio Di Porto (Pedro), Alfonso Gatto (Andrés), Luigi Barbini (Santiago Zebedeo), Giacomo Morante (Juan Zebedeo), Giorgio Agamben (Felipe), Rosario Migale (Tomás), Enzo Siciliano (Simón), Guido Cerradini Bartolomé (Bartolomé), Elio Spaziani (Judas Tadeo), Marcello Gardini (Santiago de Alfeo), Ferruzio Nuzzo (Mateo), Otello Sestili (Judas Iscariote).

Localizaciones: Lazio: Castillo de Chia (cerca de Orte), Monte Cavo, Tivoli; Basilicata: alrededores de Potenza (Sassi de Matera, Rione S. Agnese), Barile, Matera; Puglia (campos entre Barletta y Taranto), Castel del Monte (Bari), Castillo de Gioia del Colle (Bari), Massate (Bari); Calabria: Le Castella (Catanzaro), alrededores de Crotona; Sicilia: valle del Etna; estudio: Incir de Paolis, Roma (celda del Bautista, última cena).

Producción: Arco Film (Roma)/Lux Compagnie Cinématographique de France (París).
Fecha de rodaje: del 24 de abril hasta finales de julio de 1964.

Película: Ferrania P.30, impresionada con cámara Arriflex; formato 35 mm., b/n (1:1:85), duración 137 min. (3.749 m.).

Revelado, positivado y efectos ópticos: S.P.E.S. (Dir. E. Catalucci).

Grabación de sonido: Nevada. Mezclas: Fausto Ancillai. Doblaje: C.D.C.

Distribución: Titanus.

Primera proyección: XXV Mostra de Venecia (4 septiembre 1964).

Premios: Premio Especial del Jurado (XXIV Festival de Cine de Venecia), Premio Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.), Gran Premio de la O.C.I.C. (Asís, 27 septiembre 1964), Premio Cineforum, Premio Union International de la Critique du Cinéma (UN.I.CRIT.), Premio de la Liga católica para el cine y la televisión (R.F.T.), Premio Città di Imola ("Griffone d'oro"), Primer Premio del IV Concurso técnico del film (Milán), Premio Caravella de Plata del Festival Internacional de Lisboa (1965), Premios Nastro D'Argento al mejor director, mejor director de fotografía (Tonino Delli Colli) y mejor vestuario (Danilo Donati).

Edipo rey (Edipo Re)

Argumento: adaptación de *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, de Sófocles.

Guión y dirección: Pier Paolo Pasolini.

Productor: Alfredo Bini. Director de producción: Eliseo Boschi. Inspector de producción: Mario Coccioletti. Secretario de producción: Walter Fabizio.

Ayudante de dirección: Jean-Claude Biette. Secretaria: Lina D'Amico.

Director de fotografía: Giuseppe Ruzzolini. Operador: Otello Spila. Asistente: Sergio Rubini.

Montaje: Nino Baragli. Ayudante: Andreina Cassini.

Escenografía: Luigi Scaccianoce. Ayudante: Dante Ferreti. Decorador: Andrea Fantacci. Vestuario: Danilo Donati. Ayudante: Piero Cicoletti. Peluquería: Ernesta Cesetti, Maria Teresa Corridoni. Sastrería: Farani (Roma). Maquillaje: Giulio Natalucci, Goffredo Rocchetti.

Fotógrafo: Bruno Bruni.

Sonido: Carlo Tarchi.

Coordinación musical: Pier Paolo Pasolini.

Wolfgang A. Mozart, *Cuarteto en Do Mayor* K. 465 (“Cuarteto de las disonancias”); Nicolai Kryukov y Edmund Meisel, *El canto de los mártires* (“El muerto exhorta”, 3ª parte de *El acorazado Potiemkin*); canción eslava; motivos populares rumanos; arias de la Revolución Rusa y música antigua japonesa (de ediciones musicales Rete).

Intérpretes: Silvana Mangano (Yocasta), Franco Citti (Edipo), Luciano Bartoli (Layo), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresias), Alida Valli (Mérope), Admed Belhachmi (Pólibo), Pier Paolo Pasolini (Gran Sacerdote), Francesco Leonetti (criado de Layo), Ninetto Davoli (Mensajero-Ángel), Giandomenico Davoli (pastor de Pólibo), Jean-Claude Biette, Ivan Scratuglia (sacerdotes).

Localizaciones: Véneto (río Livenzo); Lombardía: Baja Lombardía (infancia de Edipo), alrededores de Lodi, S. Angelo Lodigiano (Prólogo); periferia industrial de Milán (Epílogo), alquería “La Moncuca” (alrededores de S. Angelo Lodigiano); Emilia-Romaña: Bolonia (Epílogo); estudio: Dino de Laurentis Cinematografica (Roma), estudio nº 4 (corte de Tebas, habitación de Yocasta, jardines).

Producción: Arco Film (Roma) con participación de Somafis (Casablanca).
Fecha de rodaje: desde la segunda mitad de abril hasta la primera mitad de julio de 1967.
Película: Kodak Eastmancolor, impresionada con cámara Arriflex; formato 35 mm., b/n (1:1:85), duración 104 min. (2.861 m.).
Revelado, positivado y efectos ópticos: Technicolor Italiana.
Grabación de sonido: N.I.S. Film. Mezclas: Fausto Ancillai.
Distribución: Euro International Films.
Primera proyección: XXVIII Mostra de Venecia (3 septiembre 1967).
Premios: Premio Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma (XXVIII Festival de Cine de Venecia), Premio “Grulla de oro” a la mejor dirección (Saint Vincent, 1968), Premios Nastro D’Argento (1968) a la mejor producción (Alfredo Bini) y a la mejor dirección artística (Luigi Scaccianoce).

Medea

Argumento: adaptación de *Medea*, de Eurípides.

Guión y dirección: Pier Paolo Pasolini.

Productores: Franco Rossellini, Maria Cicogna. Productores asociados: Pierre Kaffon, Klaus Helwig. Director de producción: Fernando Franchi. Inspector de producción: Pietro Nardi. Secretario de producción: Paolo Luciani.

Ayudante de dirección: Carlo Carunchio. Colaborador: Sergio Citti. Secretaria: Beatrice Banfi.

Director de fotografía: Ennio Guarnieri. Operador: Sergio Salvati. Asistentes: Giorgio Urbinelli, Pasquale Rachini.

Montaje: Nino Baragli. Trucaje: Romolo Sensoli, Goffredo Rocchetti.

Escenografía: Dante Ferreti. Arquitecto: Nicola Tamburro.

Vestuario: Piero Tosi. Ayudantes: Piero Cicoletti, Gabriella Pescucci. Peluquería: Marcella De Marzi, Maria Teresa Corridoni. Sastrería: Tirelli. Joyas: Nino Lembo (Roma). Decoración, armamento, atrezzo: Set Mancini (Roma)..

Fotógrafo: Mario Tursi.

Sonido: Carlo Tarchi.

Coordinación musical: Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante.

música sacra tibetana y japonesa, melodía para bouzouki, cantos de amor del Irán, cantos populares búlgaros (Ediciones musicales Bixio Sam, Milán).

Intérpretes: Maria Callas (*Medea*), Giuseppe Gentile (*Jasón*), Laurent Terzieff (*Centauro*), Massimo Girotti (*Creonte*), Margareth Clementi (*Glauce*), Sergio Tramonti (*Apsirto*), Annamaria Chio (*nodriza*), Paul Jabara, Gerard Weiss, Luigi Barbini, Gianpaolo Duregon, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Brandizi, Franco Jacobbi (*argonautas*), Graziella Chiarocci, Mirella Panfili, Piera Degli Esposti.

Localizaciones: Turquía: Urgüp, Göreme, Anatolia y Capadocia; Siria: murallas de Alepo, Geboul; Italia: Pisa, Marechiano di Anzio, Laguna de Grado, Viterbese, Castillo de Chia; interiores: Göreme (palacio de *Medea* en la Cólquide) y Cinecittà (casa de casa de *Medea* en Corinto, corte de Corinto).

Producción: San Marco S.P.A.(Roma)/Les Films Number One (París)/Janus Films und Fernsehen (Frankfurt).

Fecha de rodaje: del 7 de mayo al 16 de agosto de 1969.

Película: Kodak Eastmancolor, impresionada con cámara Arriflex; formato 35 mm., b/n (1:1:85), duración 110 min. 28 seg. (3.022 m.).

Revelado, positivado y efectos ópticos: Tecnostampa.

Grabación de sonido: N.I.S. Film. Laboratorio: Lucherini-Rossetti-Spinola.

Distribución: Euro International Films.

Primera proyección: Cinema Mignon, Milán (28 diciembre 1969).



1. Giotto, *Entrada en Jerusalén*. Padua, Capilla de los Scrovegni.



2. *El Evangelio según Mateo*.



3. Piero della Francesca, *Madonna del parto*.
Santa Maria a Nomentano (Monterchi), capilla
del cementerio.



4. *El Evangelio según Mateo*.



5. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo*. Londres, National Gallery.



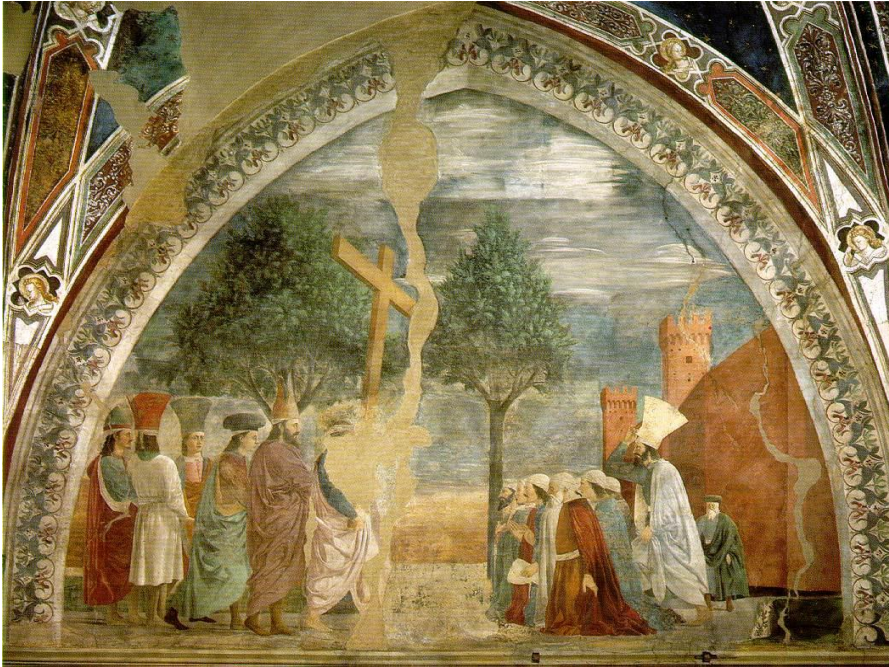
6. *El Evangelio según Mateo*.



7. Andrea Mantegna, *Agonía en el huerto*. Londres, National Gallery.



8. *El Evangelio según Mateo*.



9. Piero della Francesca, *Exaltación de la Cruz*. Arezzo, Iglesia de San Francesco.



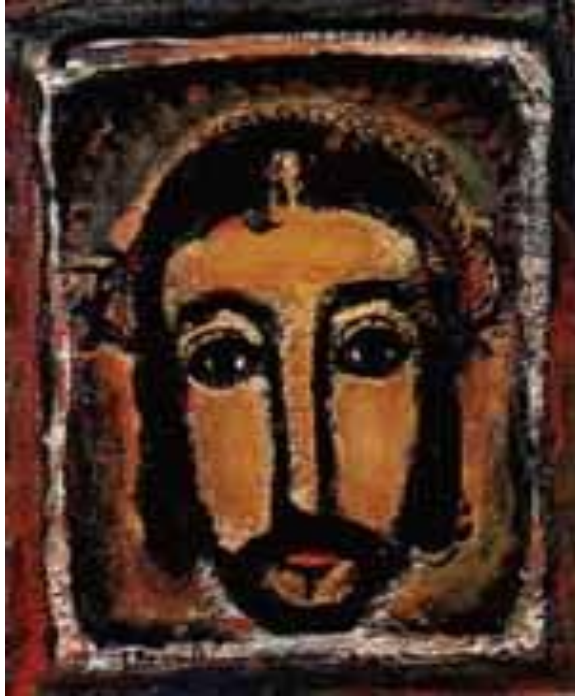
10. *El Evangelio según Mateo*.



11. El Greco, *Cristo en la Cruz*.
París, Museo del Louvre.



12. *El Evangelio según Mateo*.



13. Georges-Henri Rouault, *La Santa Faz*. Roma, Museos Vaticanos.



14. *El Evangelio según Mateo*.



15. *Edipo rey.*



16. *Edipo rey.*



17. *Edipo rey.*



18. *Edipo rey.*



19. *Medea.*



20. *Medea.*



21. *Edipo rey.*



22. *Medea.*



23. *Medea.*



24. *Medea.*



25. *Medea.*