

PASOLINI O EL CENTAURO MODERNO

Néstor Verona Carballo

RESUMEN

El presente texto trata de mostrar un modelo de interpretación para dos películas, *Medea* y *Edipo Re*, que trasciende lo literal de los mitos griegos en las que se basan. Pasolini revisa en ellas la antitética coexistencia entre naturaleza y cultura, colocando en el centro de un discurso de marcado carácter antropológico la oposición hombre moderno-hombre tradicional.

PALABRAS CLAVE: antropología del arte, mitología, historia de las religiones, complejo de Edipo, psicoanálisis, sacrificio ritual.

ABSTRACT

The present paper tries to show a kind of interpretation for two films, *Medea* and *Edipo Re*, that smacks of the literary vision of the myths in which they are based on. Pasolini checks the antithetic coexistence between nature and culture, and places in the center of an anthropologic speech the opposition that represent the modern and the traditional man.

KEY WORDS: Anthropology of Art, Mithology, History of Religion, Aedipos Complex, Psychoanalysis, Ritual Sacrifice.

La profundidad temática de la obra de Pier Paolo Pasolini no deja a nadie indiferente. Al dibujar el perfil de este gran poeta de la palabra y del «im-signo», neologismo con el que definió a la imagen cinematográfica¹, no pretendemos aportar una visión global de su obra ni de su persona, sino presentar más bien ciertos aspectos relevantes a nivel de investigación social y de crítica de las instituciones. Trataremos así de aproximarnos al Pasolini «mitófago», al devorador de mitos que fue capaz de replegarlos sobre sí mismos para luego revelarlos como universales humanos más allá de sus contingencias y psicologismos. Su topología del mito griego, la continuidad en el tiempo y el espacio que presentan bajo la mirada omnisciente de este centauro moderno que fue, desvela aún hoy matices de extraordinaria vigencia. El profundo análisis antropológico que subyace a la interpretación cinematográfica de la mitología por Pier Paolo Pasolini muestra a un hombre desolado ante la dicotomía que representa la oposición Cultura-Naturaleza, enfrentamiento que ha sido y sigue siendo aún tema central de largas disertaciones e innumerables debates en el ámbito de la Filosofía y las Ciencias Sociales.





Entre 1967 y 1970 Pasolini realiza *Edipo Rey* y *Medea*, dos cintas mitológicas basadas en las tragedias homónimas de Sófocles y Eurípides, pero que «trascienden el dictado literal del tragediógrafo y se aproximan a los orígenes populares del relato; una lectura moderna que tiende a poner de relieve los significados *universales* del mito»². Esta aproximación a los orígenes preliterarios de los mitos en la obra de Pasolini aporta un contexto en el que coinciden las coordenadas de aquellos hombres de la edad mítica y las nuestras, más allá del desconocimiento del alcance concreto de algunas implicaciones y de la asunción de las lagunas evidentes. La complejidad de las relaciones que se establecen entre el hombre y la naturaleza que sin duda han quedado reflejadas de manera más o menos patente y significativa en nuestro imaginario colectivo de *lo heleno*, a pesar de las visiones edulcoradas y arquetípicas de su mitología, no deja de tener vigencia y actualidad para un mundo como el nuestro que hoy se debate en medio de esta misma polémica. Fue una acertada y genial intuición la de Friedrich Nietzsche al plantear, para una cabal interacción del fenómeno griego, la dualidad Apolo-Dionisos. El dionisismo de Pasolini, en este sentido, responde a una reacción frente a la idealización apolínea de lo griego y al empeño por crear una Grecia intemporal, luminosa, en la que lo estético ocupa el lugar principal, por no decir único, condenándola a una antihistórica limitación. No era *real* la Grecia que nos ofrecían estos estetas. Quedaba relegado a la sombra el aspecto irracional, oscuro, hecho de impulsos vitales, que Pasolini descubrió en la tragedia griega. El tratamiento cinematográfico tradicional de la literatura griega, en lo que tiene de exclusivamente «literario», necesitaba hallar un complemento con la aplicación de otros métodos y, sobre todo, con la búsqueda de un dinamismo que permitiera comprender el fenómeno mitológico desde una perspectiva más etnográfica.

Con *Edipo Re* (1967), Pasolini aborda el problema de dónde se sitúa la frontera entre naturaleza y cultura, y cómo se produce la transición de la una a la otra. La respuesta tradicional a la cuestión entiende que, frente a la cultura, la naturaleza se define por la *ausencia de reglas*, mas ningún análisis real permite captar el punto de transición entre los hechos naturales y los hechos culturales, lo que desautoriza cualquier hipótesis histórica. De ahí la elección de un mito que hunde sus raíces en la Grecia arcaica, *Edipo Rey*, como desvelamiento del mecanismo de articulación más básico y originario entre naturaleza y cultura: la presencia de la *regla* como criterio de reconocimiento de lo social, la *universalidad* como criterio de la naturaleza. Dado que la prohibición del incesto, tema central y destino del *Edipo* mitológico, constituye una regla y es, a la vez, la única regla que posee un carácter

¹ Imágenes cinematográficas en tanto que signos iconográficos o de «vida». Pasolini diferencia así al cine de los restantes lenguajes que se expresan a través de sistemas simbólicos. En su estudio teórico sobre la escritura cinematográfica titulado «Im-signos» y reproducido en *Cahiers du Cinéma*, plantea como el cine expresa la realidad a través de la realidad. Véase DUFLOT, J. (1971): *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Anagrama, Barcelona, p. 117.

² Véase V. FANTUZZI (1978): *Pier Paolo Pasolini*, Ed. Mensajero, Bilbao, p. 111.



de universalidad (posee la universalidad de las tendencias y de los instintos, y el carácter coercitivo de las leyes y las instituciones), podemos concluir, siguiendo una línea argumental de marcado carácter estructuralista, que en el *Edipo Re* de Pasolini la prohibición del incesto está, al tiempo, en el umbral de la cultura y en la cultura, y es, en cierto sentido, la cultura misma. Para autores clásicos de la antropología del parentesco, como Claude Lévi-Strauss, el tabú del incesto era, además, la clave para entender lo que significaba ser humano en vez de «animal». Con este tabú, los humanos se señalaban como pertenecientes a la «cultura» humana frente a la «naturaleza» animal, apreciación importante en términos de sistemas de parentesco pues, si no existiera el tabú, éstos dejarían de funcionar como reguladores de la reproducción humana³.

También Sigmund Freud aportará a la visión pasoliniana del mito de Edipo un matiz ciertamente característico. Para él, los humanos desean inconscientemente cometer incesto, pero el deseo es reprimido, y esta represión viene provocada por la culpa. Según las teorías del autor del psicoanálisis, en algún momento del pasado remoto existió una «horda primordial» humana encabezada por un padre que se reservaba para sí mismo a un grupo de mujeres con las que se apareaba. Sus hijos, como querían tener acceso a las hembras, le mataron; pero entonces, como habían sido criados para respetar y obedecer al padre, se sintieron culpables y de este modo «tabuizaron» su propio acceso a las mujeres (sus madres y hermanas). Desde entonces los humanos han heredado de algún modo este *trauma* y continúan viviéndolo. Por supuesto, un análisis detenido de esta interpretación del mito nos hace renunciar a la idea de «horda primordial» como acontecimiento pre-histórico, pero de su argumento merece la pena retener las nociones del deseo inconsciente, la culpa y la represión para explicar el tabú del incesto.

Desde su nacimiento, Edipo está marcado por la maldición. El oráculo anuncia que el niño matará a su padre y se casará con su madre, y que será el origen de una serie interminable de desgracias que ocasionarán dolor y muerte. Para evitar dichas catástrofes su padre biológico, Layo, decide abandonar al niño, le agujerea los tobillos para atarlos con una correa (de ahí el nombre de Edipo, «pie hinchado»), y ordena darle muerte y abandonarlo cerca de Tebas. Mas el servidor a quien hace dicho encargo se lo entrega a un anciano (o más bien deja que un anciano lo recoja) «por compasión, oh señor, pensando que se lo llevaría a otra tierra de donde él era. Y éste lo salvó para los peores males»⁴. Hasta aquí, Pasolini presenta una estructura narrativa muy audaz que inserta la reconstitución del mito, de la fábula antigua, entre un principio y un final de un verismo completamente cotidiano, lo que proporciona la clave para una posible lectura de la tragedia en función autobiográfica. El prólogo, eminentemente lírico, constituye una de las cumbres de la ex-

³ Véase LÉVI-STRAUSS, C. (1949): *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, Barcelona, 1991.

⁴ Véase SÓFOCLES: *Tragedias*, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000, p. 184; *Antología del teatro griego*, Edicions Ferni, Ginebra, 1973.



presividad cinematográfica del director: el parto, visto a través de una ventana (como la propia Historia), y un largo primer plano de Silvana Mangano (la Madre-Yocasta), de casi un minuto, dando de amamantar a su hijo, que se hace más sensible merced a la ausencia de diálogo y al escaso relieve de la acción. Maestro de lo sutil, de los matices, Pasolini presenta el contenido de la imagen a través de los sentimientos que afloran del rostro de la madre, «una sucesión de estremecimientos de esperanza, un estado de ánimo entre melancolía y ternura, expectación y resignación; la forma es la de una estructura cerrada, un fragmento extraído del fluir de la vida y aislado en unos límites precisos de tiempo y espacio, en el cual, el único punto posible de salida, nos lo da la mirada de la Mangano hacia la cámara»⁵. Este primer episodio presenta un niño actual, entre su padre y su madre, cristalizando lo que comúnmente se llama «complejo de Edipo». Después, en la segunda parte, comienza la proyección de este hecho psicoanalítico en la tragedia griega, *Edipo Re*, como un enorme sueño del mito que termina al despertar con el retorno a la realidad.

En una entrevista concedida a Jean Duflot en 1970⁶, Pasolini da las claves para la comprensión de muchos aspectos de su adaptación del mito de Edipo, así como de la estructura cinematográfica del film. Destaca en ella la importancia que tiene en su obra, incluso en su producción poética anterior a *Edipo Re*, la relación de parentesco, y plantea: «siento una gran curiosidad por el método de investigación psicoanalítico y he leído las suficientes cosas para dudar de poder hablar de mis relaciones parentales en términos poéticos, simplemente, o incluso de un modo meramente anecdótico. Corro el riesgo de imitar el lenguaje del psicoanálisis, sin la misma eficacia...»⁷. Con ello, el director se sitúa a sí mismo en la acción, como indicando el nacimiento de una conciencia histórica que es a la vez intemporal, a través del epílogo de la película. El tercer fragmento, el retorno de Edipo a la vida cotidiana, este ciego guiado por un muchacho que deambula en un suburbio industrial, se convierte en un momento de sublimación. Según el propio autor, «la variante con respecto al mito es que Edipo se reencuentra en el mismo punto que Tiresias», el adivino ciego que revela a Edipo su contradicción interior y su destino, por lo que «en cierta manera, se ha sublimado como lo hace el poeta, el profeta, el hombre excepcional»⁸. Al convertirse en ciego, a través del autocastigo, una forma de purificación al fin y al cabo, accede al terreno del heroísmo, de la poesía, igual que el propio Pasolini. Es más, rueda el prólogo en la Lombardía, evocando su propia infancia en dicha zona de Italia, y el epílogo o retorno del Edipo poeta en Bolonia, justo donde el joven Pier Paolo comienza a escribir poesía. En tal sentido, el film es una proyección parcialmente autobiográfica del autor, además de una profunda reflexión en torno a la oposición de los conceptos de naturaleza y cultura,

⁵ Véase FANTUZZI: *op. cit.*, p. 111.

⁶ DUFLLOT: *op. cit.*

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 126.

edad mítica y edad moderna, confrontadas de manera magistral en esos dos mundos, que son uno sólo al trasluz de la mirada del centauro moderno.

Pero donde realmente Pasolini explicita esta inquietud que parece hallarse en lo más hondo de su filmografía es en *Medea* (1970), en la que recupera todos los temas de sus restantes filmes hasta ese momento⁹. Se trata de la confrontación del universo arcaico, hierático y clerical, y el mundo de Jasón, visto como héroe actual, por el contrario racional y pragmático, que ha perdido el sentido metafísico y que ni siquiera se plantea problemas de tal tipo. Es en ella donde realmente Pasolini propone una interpretación que va más allá de *lo literal* del relato mitológico: «En cuanto a la obra de Eurípides, me he limitado simplemente a unas cuantas citas. Curiosamente, esta obra está basada en un fundamento teórico de la historia de las religiones: Mircea Eliade, Frazer, Levi-Bruhl, obras de etnología y antropología modernas»¹⁰. La concepción «hierofánica» de la naturaleza en Pier Paolo Pasolini se ve confirmada con los estudios de estos insignes teóricos de la religión y la cultura, sobre todo en el *Tratado de Historia de las Religiones* de Mircea Eliade, quien planteaba que la característica de las civilizaciones «primitivas», de las civilizaciones «sagradas», era *no encontrar la naturaleza «natural»*¹¹. La nostalgia que el director sentía por lo sagrado idealizado tiene ahora la oportunidad de ser recreada en esta cinta de corte mitológico, hundiendo sus raíces en lo más profundo de la condición humana, la *religión primitiva*.

Nos introduce en la historia el centauro Quirón, preceptor en la mitología griega de Apolo, Aquiles, Jasón, Asclepios y muchos otros. Su complicidad con la naturaleza le permite conocer perfectamente la caza y la guerra, las drogas, los ungüentos, la medicina e incluso la música. Y en sí mismo representa todo un símbolo, pues alberga en su seno lo que de *primitivo* y *salvaje* comparte con su congéneres, monstruos por la forma y por el carácter, y la sabiduría de los dioses. Quirón, nacido de los amores de Filira y Cronos, ciertamente tiene un origen diferente al de sus (al menos en apariencia) iguales, fruto de los amores sacrílegos de Ixión, peleadores, violentos, salvajes, que viven fuera de los caminos visitados por los hombres, comen sólo carne viva, no respetan nada, cazan únicamente con piedras y ramas, se rebelan por minucias y entran en furores espantosos¹². Él mismo incuba la dicotomía entre cultura y naturaleza, entre lo arcaico y lo moderno, que nos presenta Pasolini a través de un inesperado desdoblamiento del personaje, el centauro que Jasón veía de niño y el centauro moderno, al que veía en su edad adulta. Este desdoblamiento, resuelto casi al final de la cinta, no es entendido por el director,

⁹ Véase STACK, Oswald (1969): *Pasolini*, Thames and Hudson, London; GERVAIS, Marc (1973): *Pier Paolo Pasolini*, Ed. Seghers, Vichy.

¹⁰ DUFLOT: *op. cit.*, p. 130.

¹¹ Véase Eliade, M. (1974-2001): *Tratado de Historia de las Religiones*, Cristiandad, Madrid (París, 1949).

¹² Véase ALSINA, José (1971): *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Labor, Barcelona; COMTE, Fernand (1994): *Las grandes figuras mitológicas*, Alianza, Madrid.

simplemente, como un dualismo. El encuentro final entre Jasón y el centauro —los centauros—, «significa que la cosa sagrada, una vez desacralizada, no desaparece en absoluto»¹³. El ser sagrado, en definitiva, sigue yuxtapuesto al ser desacralizado.

Así, el centauro arcaico, el que se caracterizaría, según Eliade, por *no encontrar la naturaleza* «*naturab*», plantea justamente en el monólogo que abre la película:

No hay nada de natural en la naturaleza. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo terminará, el cielo, los ríos, las montañas, y surgirá otra cosa. [...] Lo que ves es una apariencia. [...] En todo está dios escondido, en las nubes, en los árboles... Todo es santo y a la vez maldito. Los dioses aman a la vez que odian.

Con esta declaración de intenciones Pasolini defiende *lo sagrado* por ser la parte del hombre que menos resiste a la profanación del poder, por ser la más amenazada por las instituciones, expresando este sentido de *lo numinoso* claramente a través de la fascinación física que pareció sentir por la tierra y los valores profundos que emanan de ella. Plantea que los mitos y rituales son experiencias que componen la existencia cotidiana del hombre tradicional, pero, va aún más allá. Tendiendo un puente con el pasado, declara el centauro moderno:

Para él [para el hombre tradicional], la realidad conforma una unidad tan perfecta que las emociones que experimenta frente a un cielo de verano equivalen a las experiencias personales del hombre moderno.

Con estas palabras Quirón envía a Jasón a recuperar su trono, advirtiéndole de la sociedad realista-idealista que va a encontrar, que le llevará a errar y a la confusión. Con una disertación sobre el surgimiento de la agricultura como metáfora del «olvido de los significados de las cosas» del hombre moderno (que convierte lo sabido, como el hecho de que una semilla brota de tal manera en tierra, en algo distante y olvidado), exhorta al joven Jasón a formar parte de ese «recuerdo lejano», no sin antes advertirle con esta enigmática sentencia: *por cierto, no hay ningún dios*. Así, Pasolini presenta un mito (cultura) y lo confronta a lo sagrado (naturaleza) para concluir que, en el fondo, todo es cultura.

Otra de las líneas que sigue el autor en *Medea* es la de la presentación del mundo de la hechicera hija del rey Aietes a través del programa teórico de los grandes estudiosos de las religiones *primitivas* aludidos anteriormente. En este caso parece que la figura del sir británico James George Frazer ocupa una destacada posición. En uno de los libros de Antropología más conocidos por el gran público, *The Golden Bough*¹⁴, Frazer trata las costumbres, ritos y creencias *primitivas*, con ejemplos recogidos de la epigrafía y la arqueología, de historiadores antiguos y medievales.

¹³ DUFLLOT: *op. cit.*, p. 91.

¹⁴ Véase FRAZER, J.G. (1890): *La Rama Dorada. Magia y religión*, Fondo de la Cultura Económica, Madrid, 1999.

les, de exploradores, misioneros y antropólogos modernos, que constituyen fuentes de valor variado. Cree que aunque la ciencia es válida y la magia errónea, las operaciones mentales puestas en juego son las mismas, pero la razón está ausente del período mágico, en el que los individuos están gobernados por la superstición. La magia se debe a los intentos pseudocientíficos del primitivo para manipular la naturaleza, intentos basados en erróneas correlaciones entre causa y efecto. Para él, la magia, mucho más arraigada que la religión, es mucho más invariable y, en consecuencia, más antigua.

Frazer sistematiza discusiones anteriores y formula los principios básicos subyacentes a la magia en términos de dos conocidas «leyes». Por un lado, había una magia homeopática o imitativa, basada en la ley de la similitud y, por otro, una magia de contacto, basada en la ley del contacto o el contagio. Así, plantea: «Si es acertado nuestro análisis de la lógica de los magos, sus dos grandes principios no serán otra cosa que dos distintas y equivocadas aplicaciones de la asociación de ideas. La magia homeopática está fundada en la asociación de ideas por semejanza; la magia contaminante o contagiosa está fundada en la asociación de ideas por contigüidad. La magia homeopática cae en el error de suponer que las cosas que se parecen son la misma cosa; la magia contagiosa comete la equivocación de presumir que las cosas que estuvieron una vez en contacto siguen estándolo»¹⁵. La magia simpática, que englobaría ambas, homeopática (de semejanza) y contaminante (de contacto), y que intenta producir los fenómenos naturales remedándolos en sí o en sus efectos, da origen a los múltiples ritos simbólicos de las religiones primitivas que Pasolini presenta en *Medea*.

Así, en la película, asistimos al ritual de un sacrificio vivificante que podría estar calcado perfectamente de la visión ofrecida por Frazer en relación a la occisión de los representantes de los reyes departamentales de la naturaleza. La víctima expiatoria, un joven en su máximo esplendor, adornado con espigas y con una serena ebriedad sagrada en el gesto, es conducida a una colina en la que es atada a unos maderos (descubriremos después que no son unos maderos cualquiera, sino el sacro soporte del vellocino maravilloso), asfixiada y desnucada. Un oficiante lo decapita y descuartiza ante una multitud enfervorizada y excitada por el sangriento espectáculo, y se dispone a repartir la sangre y vísceras entre los asistentes. Con estos atributos sagrados (la sangre y los órganos del sacrificado representante del espíritu de la naturaleza) los oficiantes ungen las ramas de los frutales, las espigas de trigo y los maizales, y entierran los restos entre los sembrados. La sacerdotisa Medea, hija de Aietes, rey de Cólquida, y su hermano el príncipe heredero, en representación de su padre, auténtica encarnación de los espíritus departamentales de la naturaleza, son atados ahora en el altar de los sacrificios, simulada su occisión, escupidos y apaleados por el pueblo. Tras quemar los miembros y restos de la víctima expiatoria, esparciendo el humo por entre las cosechas, sus cenizas son diseminadas en los

¹⁵ *Ibidem*, pp. 34-35.

campos de cultivo. Medea cierra el ritual diciendo: «Da vida a la semilla que renace con la semilla».

Lo que pudo haber comenzado con el sacrificio del propio rey, personificación de las fuerzas de la naturaleza, encargado de dotar al pueblo de la continuidad de los elementos y las cosechas, pasa con el tiempo a convertirse en el sacrificio de una víctima expiatoria representante de dichos poderes. Igual que el sol «muere» cada tarde y «resucita» al día siguiente, igual que los ciclos de reproducción y las estaciones perpetúan el esquema muerte-resurrección, matándole sus adoradores se aseguran la captura de su alma cuando escape o su transferencia a un sucesor apropiado. Matándole antes que sus energías naturales se abatan, podrán asegurarse que el mundo no decaiga a la par que la decadencia del dios. Pero si estos personajes representan, como así es sin duda, al espíritu primaveral de la vegetación, surge la pregunta: ¿Por qué les matan? ¿Cuál es el objeto de matar al espíritu de la vegetación en cualquier tiempo y sobre todo en primavera, cuando sus servicios son más deseables? La única respuesta probable a estas cuestiones cree haberla dado Frazer en la explicación de la costumbre de matar al rey divino o sacerdote. Esto se hace matando al representante viejo del dios y traspasando el espíritu divino suyo a una nueva encarnación. La muerte del dios, esto es, de su encarnación humana, es, por esto, un paso necesario para la revivificación o resurrección en una forma mejor, «pues la decadencia de la vida vegetal en invierno la interpreta pronto el hombre primitivo como un desfallecimiento del espíritu de la vegetación»¹⁶.

Pasolini, viendo que la teoría que reconoce la corporización de la forma vegetal de los espíritus animadores de las cosechas se confirma ampliamente por las costumbres de pueblos de otras partes del mundo, presenta un mito universal e intemporal, en una edad indeterminada y un espacio indefinido (no en vano rodó las escenas más míticas de Medea en Siria y Turquía, y de Edipo Rey en Marruecos). El director, pues, presenta un ritual que muestra el sacrificio del espíritu de la vegetación, que cada año era muerto en primavera con la idea de que volviera otra vez a la vida, pero con todo el vigor de la juventud. Mas hay ciertos rasgos en la ceremonia que no son explicables sobre esta hipótesis sola; tales son las muestras de gozo con que los restos del sacrificado son ungidos en las ramas y hojas de las plantas de las cosechas. Continuando con el programa teórico esbozado por Frazer, Pasolini presenta con este ritual una clara muestra de magia simpática.

Así, tras esta declaración programática amparada en los estudios de la antropología moderna, se muestra la dicotomía a la que nos venimos refiriendo hasta aquí de manera, si cabe, más acuciada. Medea huye en carro con Jasón tras robar el vellocino de oro, y para alejar la cólera de Aietes, que le persigue, degüella a su hermano, lo despedaza y tira los trozos uno por uno. Y comienza el particular calvario de la sacerdotisa con la primera parada del Argos para acampar: ella recrimina a los argonautas no haber rogado a los dioses antes de establecer el campamento, no

¹⁶ *Ibidem*, p. 350.

haber buscado el centro antes de montar las tiendas. Se da cuenta de que ha abandonado su mundo para entrar en otro distinto, desacralizado y *pagano*.

¡Háblame tierra! ¡Hazme sentir tu voz! ¡Háblame sol! No recuerdo dónde estoy. Toco la tierra pero no la reconozco. La veo, pero no la reconozco.

En este tránsito, el desdoblamiento del centauro cobra especial trascendencia. Como el centauro tradicional, lo sagrado no se expresa porque su lógica no se entiende ya. Jasón ama a Medea, pero no tiene piedad de ella, no comprende su catástrofe espiritual, su desconcierto como mujer tradicional en un mundo que no la comprende. «Ha sufrido —plantea el centauro moderno— una conversión al revés». Ella representa ahora «un vaso lleno de una sabiduría que no le pertenece» y que le lleva a la desesperación, la locura y la muerte. Lo sagrado, el mito, las civilizaciones arcaicas, los pueblos de la tierra y de la naturaleza, el hombre prehistórico, se entierran, como la criada de *Teorema*, pero sin desaparecer jamás completamente¹⁷.

Mas *Edipo Re* y *Medea* son trasposiciones provisionales sobre un modo mítico que Pasolini no abandonará. Su retorno a los modelos míticos arcaicos tiene que ver con una «mitificación» de la naturaleza que implica a su vez 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. Lo mítico, para Pasolini, no es más que la otra cara del realismo. Estos aires ambiguos donde se encuentran influencias varias y que tienen la función de trascender la historia, de impedir la localización histórica, hubieran tenido su continuidad en proyectos tristemente enmudecidos por la muerte trágica y prematura del autor, como los *Apuntes para una Orestiada Africana*, parte de un proyecto mayor o *Apunti per un poema sul Terzo Mondo*. Él mismo plantea: «Si se quiere [Medea] podría ser también la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que conociera la misma catástrofe por el contacto con la civilización occidental materialista. La irreligión de Jasón, la ausencia de toda metafísica, ha alcanzado tal grado que él es la relación con nuestra historia moderna»¹⁸. Este proyecto habría tenido que ser rodado en varios países del Tercer Mundo: en África, en la India, en América latina, en los países árabes... Preveía incluso un rodaje en los ghettos negros de América del Norte. Era por tanto, una especie de documental, de ensayo, que hemos perdido la oportunidad de visionar debido al giro que el destino hizo dar a la vida de Pier Paolo Pasolini la

¹⁷ En *Teorema* (1968), el personaje de la criada se entierra a sí misma en el fondo de una obra en construcción. Pasolini quiere recordar con ello que las civilizaciones anteriores a las nuestras no han desaparecido, que sólo están enterradas. Por ejemplo, la civilización campesina permanece soterrada bajo el mundo obrero, bajo la civilización industrial. En realidad es quizá el único momento optimista del film.

¹⁸ DUFLLOT: *op. cit.*, p. 132.

madrugada dl 2 de noviembre de 1975. La semilla, nuevamente, dio vida a la semilla.

¿Y ahora, dios?
¿A quién voy a lanzar las semillas por encima de mi hombro derecho?
¿Acaso puedo descuartizar un muerto
y sepultar los pedazos en los campos?
¿Es que en sueños los muertos se me aparecen como máscaras o como ratas?
Y luego, ¿tengo quizá miedo a que el sol, un día u otro,
no salga o que la hierba no crezca?
¿Vivo en esa inquietud continua?
El año es un tiempo concluido,
con principio y término,
¿y por consiguiente con muerte y *resurrección*?
Oración de encargo (fragmento)

Pier Paolo PASOLINI

