

Edipo re de Pier Paolo Pasolini

Albert Berrio

Licenciat en Filologia Clàssica. Professor d'Institut d'Ensenyament Secundari. Traductor de Petroni i Lluçà.

Licenciado en Filología Clásica. Profesor de Instituto de Enseñanza Secundaria. Traductor de Petronio y Luciano.

Bachelor Degree in Classical Philology. Professor in Secondary Education. Translator of Petronius and Lucian.

Síntesi de l'argument

El film està dividit en tres parts: pròleg, mite i epíleg. El pròleg transcorre en un poble italià durant els anys del feixisme. Un nen neix en una família petit-burgesa del nord d'Itàlia. El pare és un jove oficial de l'exèrcit. La mare alleta el fill en un prat envoltat de pollanques mentre les altres dones juguen.¹ L'anàlisi de les relacions mare-fill, mare-pare i, sobretot, pare-fill, posa de manifest la tensió que les presideix.

De l'ambient de l'Itàlia feixista passem al del desert i les muntanyes d'algun racó del nord d'Àfrica. Un petit infant tebà és abandonat per l'home que l'havia de matar. És recollit per un pastor i portat a Pòlib, el rei de Corint, que no pot tenir fills. Èdip creix a la cort de Corint creient que és fill de Pòlib i Mèrope. En arribar a l'edat adulta, un company de joc posa en dubte la seva reialesa. Èdip decideix viatjar al santuari de Delfos per aclarir la seva filiació, però la sacerdotessa li fa un vaticini terrible: «En el teu futur està escrit: assassinaràs el teu pare i et casaràs amb la teva mare. Això ho diu el déu i s'acomplirà inevitablement». Aterrit per la profecia, Èdip decideix no tornar a Corint. Després de molts dubtes i de rebutjar diversos camins, l'atzar el porta fins a Tebes. En el transcurs del seu viatge assassina un home poderós en qui reconeixem el pare del nen del pròleg,² i que sabem que és el pare d'Èdip perquè en el seu seguici hi ha un servent que no és altre que l'home que abandonà Èdip al desert. A Tebes allibera la ciutat del flagell de l'Esfinx. El monstre abans de ser destruït diu: «Hi ha un enigma a la teva vida. És inútil, fill! L'abisme al qual tu m'empenys és dintre teu». Com a mostra d'agraïment els tebans ofereixen a

1. L'escena recorda vagament l'episodi homèric dels jocs de Nausica, la princesa feàcia, i les seves serventes al cant VI de l'*Odissea*.

2. Èdip mata els soldats que escorten Laios amb una argúcia inspirada en un episodi de Tit Livi (*Des de la fundació de la ciutat*, I, 25). L'argúcia consisteix a arrencar a córrer i després matar els soldats d'un a un, aprofitant que, amb la cursa, aquests s'han distanciat l'un de l'altre.

Èdip la mà de la reina vídua Jocasta i el tron de Laios, el rei mort. Èdip accepta totes dues coses.

La segona part del mite és una posada en escena de la tragèdia homònima de Sòfocles. A la ciutat de Tebes s'ha declarat una pesta amb conseqüències terribles. L'oracle, consultat per Creont per ordre d'Èdip, anuncia que la causa de la pesta és la presència a la ciutat de l'assassí de Laios. Èdip inicia la investigació amb tota fermesa i amb el desig d'arribar fins al final. L'endeví Tirèsias proclama —i els fets ho confirmen— que l'assassí de Laios és el mateix Èdip i que, a més, Laios i Jocasta són els seus veritables pares. Èdip es resisteix a creure el que cada vegada és més evident i acusa el seu cunyat Creont i Tirèsias de conspiració. Jocasta, però, es penja; Èdip es buida els ulls i marxa de Tebes, cec, tan sols amb un bastó i una flauta.

L'epíleg retorna Èdip, envellit i cec, al món modern: toca la flauta davant d'una església en una ciutat atragada, plena de turistes i de gent de classe mitjana. Després, el trobem en una àrea industrial de la perifèria i, finalment, a la mateixa vila i al mateix prat envoltat de pollanques del pròleg. Les seves darreres paraules són: «La vida acaba allà on comença».

El mite d'Èdip a *Edipo re*

Un dels materials més importants utilitzat per Pasolini per construir el discurs d'aquesta pel·lícula és el que li proporciona la llegenda d'Èdip. En conseqüència, qualsevol anàlisi del film passa per l'estudi de les relacions que Pasolini manté amb aquest material d'origen mític. A partir d'allò que veiem al film i del que Pasolini mateix digué en alguna ocasió, intentarem aclarir de quina manera un guionista i director de cine del segle XX arribà a conèixer un mite creat pels grecs a finals del segon mil·lenni abans de Crist o a començaments del primer. Ara bé, la qüestió no s'esgotarà en el moment en què sapiguem d'on ha extret les dades i els detalls argumentals de la història; tan important com això és analitzar la relació que manté Pasolini amb les seves fonts.

El mite, en el seu estat més primitiu, és a dir, en la seva fase exclusivament oral, ja porta una forta càrrega d'ideologia, de fet podem dir que el mite és ideologia; Pasolini, però, no ha conegut el mite en aquest estat, sinó que ho ha fet per mitjà de reelaboracions cultes, ço és, en obres molt personals creades en el si d'una tradició cultural consolidada i amb una intenció clara i

concreta. Per tant, a la càrrega d'ideologia que duia el mite en el moment de formar-se cal afegir-hi la que els artistes i pensadors de diverses èpoques hi han introduït quan l'han utilitzat en les seves creacions. Són aquestes reelaboracions cultes del mite les que Pasolini ha emprat per construir la seva obra, una obra diferent de les altres que han tractat el mite d'Èdip, tant pel que fa al seu plantejament estètic com als seus objectius ideològics.

Les reelaboracions cultes del mite que podem identificar al film de Pasolini són dues: la tragèdia de Sòfocles *Èdip rei* i la teoria sexual de Freud, tal com quedà formulada a *Introducció a la psicoanàlisi*.

L'*Èdip rei* de Sòfocles

La llegenda d'Èdip agrupava al voltant d'un sol personatge motius folklòrics diversos: a més del tema del parricidi i de l'incest inconscients, d'altres no pas menys populars i universals, com el de l'infant abandonat, el del desxifrador d'enigmes, el del matador de monstres, el de l'estranger que es guanya la mà d'una princesa i el regne. Ara bé, de la literatura que Sòfocles conegué i aprofità per crear el seu *Èdip rei* no en tenim coneixement directe, llevat dels *Set contra Tebes* d'Èsquil, que tenen com a protagonistes els fills d'Èdip i no aquest. Tanmateix, els poemes homèrics ja dibuixen una història que té com a personatge central la mare d'Èdip. De fet, a la *Ilíada* tan sols hi ha una referència a uns funerals que es feien a Tebes en honor d'«Èdip colpit» (*Ilíada*, XXIII, 679-680). És a l'*Odissea* (XXI, 271-281) on trobem esbossada la història del parricidi i l'incest d'Èdip:

I vaig veure la mare d'Èdip, la bella Epicasta, / que va fer un gran malfet amb un cor que tot ho ignorava, / casant-se amb el seu fill; i ell, matador del seu pare, / va casar-s'hi; i els déus tot seguit ho ennovaren als homes; / tota vegada a Tebes l'amable, sofrint desventures, / ell fou rei dels cadmeus, per volença dels déus ruïnosa; / i ella baixava a l'Hades, que tanca amb uns golfos tan sòlids, / passant un nus espadat per la biga mestra del sostre, / folla del seu pesar; i deixa per a ell desventures, / tantes com d'una mare les Fúries poden fer-ne.³

3. Traducció de Carles Riba.

Com podem veure, la Jocasta sofòclia es diu aquí Epicasta; no hi apareix el tema de l'Esfinx ni es diu res de la ceguesa d'Èdip, potser perquè el protagonista de l'episodi aquí no és Èdip sinó la seva mare; tampoc no s'esmenta l'existència de fills d'aquesta unió incestuosa, motius tots ells que seran importants a l'*Èdip rei* i a les altres tragèdies tebanes de Sòfocles (ens referim a l'*Antígona* i a l'*Èdip a Colonos*).

Són els tres poemes del cicle tebà, l'*Edipoida*, la *Tebaida* i els *Epígons*, a judicar per les minces notícies que en tenim, els qui presenten el tema dels fills d'Èdip. Sabem que la *Tebaida*, el més prestigiós dels tres poemes, contenia la maledicció que Èdip féu recaure sobre els fills que li havien girat l'esquena, i la mort d'aquests l'un a mans de l'altre al final de la campanya dels Set contra Tebes.

L'*Olimpica* segona de Píndar utilitza les figures d'Èdip i els seus descendents (versos 35 a 45) com a paradigma del que és el tema central del poema, les alternatives del destí: en efecte, després de la desastrosa història d'Èdip, que mata el seu pare Laios, i dels seus fills, morts l'un a mans de l'altre, el fill de Polinices es cobreix de glòria en els jocs atlètics i en la guerra.

Els *Set contra Tebes* és la tercera part d'una trilogia tràgica d'Èsquil que es devia completar amb un *Laios* i un *Èdip* dels quals tan sols ens han pervingut uns quants versos. L'obra d'Èsquil estava presidida per idees tan arrelades en la mentalitat grega de l'època com la culpa heretada i la ineluctabilitat dels designis divins.

Amb tot aquest material i, sens dubte, molt d'altre que no coneixem, Sòfocles va crear el seu *Èdip rei*. Per a un dramaturg que reprengué, al segle v aC, el tema d'Èdip, era imprescindible decidir quins fets i quins aspectes del mite havien de formar part de l'acció dramàtica i quins havien de ser-ne exclosos, quin problema, dels diversos que el mite plantejava, volia privilegiar el poeta. Sòfocles, en el seu *Èdip rei*, concentrà tots els seus esforços en la dramatització del procés de descoberta de la veritat; qüestions com la de la culpabilitat o la innocència de l'heroi, la culpa heretada o la justícia divina són deixades de banda i tot es concentra en l'esforç d'Èdip, el vencedor de l'Esfinx, el salvador de Tebes, per resoldre un nou enigma, el de la pesta que asota la ciutat. Tot allò que havia precedit aquest procés de descobriment, en comptes de fer-ho saber al públic mitjançant un pròleg informatiu, Sòfocles ho fa saber amb el procediment més complex d'anar-ne donant notícia en el curs mateix de la trama.

De Sòfocles a Pasolini

A la pel·lícula de Pasolini, el plantejament és molt diferent. El mite és mostrat en successió cronològica perfecta des del moment de l'abandonament de l'infant Èdip al Citeró fins a la seva marxa de Tebes després de foradar-se els ulls. Quan s'inicia la part de la pel·lícula que segueix més de prop la tragèdia de Sòfocles —és a dir, el moment en què es presenta davant d'Èdip, rei de Tebes, la comitiva encapçalada per Creont, que havia anat a consultar a l'oracle la causa de la pesta que flagel·lava la ciutat— l'espectador ja ha estat testimoni dels fets que han conduït Èdip fins al tron de Tebes. Les raons d'aquest canvi d'estructura narrativa cal buscar-les en dues direccions. D'una banda s'ha de tenir en compte que, si bé no podem deixar d'admirar l'habilitat de Sòfocles per començar el drama en un moment molt avançat del desenvolupament narratiu del mite, no hem d'oblidar que les convencions del gènere tràgic obligaven el poeta a concentrar l'acció dramàtica en unes coordenades espaciotemporals molt limitades.

La segona línia d'explicació apunta cap al que és la qüestió central en la relació entre creacions literàries i artístiques en general: així com Sòfocles incorpora el mite i el converteix en la base del discurs tràgic, Pasolini utilitza la tragèdia de Sòfocles per crear un discurs cinematogràfic amb unes intencions ideològiques i uns plantejaments estètics radicalment diferents dels de Sòfocles. Amb això vull dir que el film de Pasolini, que no és l'*Èdip rei* de Sòfocles, requeria, per una qüestió de coherència interna, que el mite fos explicat tal com és explicat, és a dir, de manera lineal, i no d'una altra. Perquè en la pel·lícula de Pasolini no és tan important el descobriment per part d'Èdip que el culpable que cerca és ell mateix, com la marxa implacable d'Èdip cap a l'acompliment de l'inevitable, que és matar el seu pare i casar-se amb la seva mare, malgrat els seus esforços per evitar-ho. Tota la part del film que hem anomenat els antecedents de la tragèdia es presenta com una investigació, prèvia a la que constitueix la base de la tragèdia, en el transcurs de la qual l'espectador va descobrint qui és qui, qui mata qui i qui es casa amb qui. I això ho aconsegueix gràcies als paral·lelismes existents entre alguns elements de la primera part de la pel·lícula (el pròleg) i alguns de la segona (el mite), com, per exemple, la presència dels mateixos actors fent de pare i de mare dels dos nens d'ambdues parts.

Totes les diferències apuntades ho són entre la

pel·lícula i la tragèdia, no entre la versió pasoliniana de la tragèdia i aquesta; Pasolini, en efecte, no ha fet canvis importants en relació amb el text de Sòfocles. Hi ha fet reduccions, com ha dit el mateix Pasolini en alguna ocasió, però no veritables canvis. El més important és la desaparició a la pel·lícula de les filles d'Èdip, Ismene i Antígona, que apareixen al final de la tragèdia. Es produeix, doncs, una exclusió en relació amb el text més que no pas una modificació.⁴

Hi ha un altre canvi que no afecta la tragèdia de Sòfocles sinó la mitologia popular grega: es tracta de l'episodi de l'Esfinx. Efectivament, les paraules de l'Esfinx no apareixen al text de Sòfocles. Tan sols se'n fa esment, sense precisar les circumstàncies ni els detalls de la trobada d'Èdip amb el monstre. Pasolini converteix l'Esfinx en l'inconscient d'Èdip:⁵ per poder allitar-se amb la seva mare Èdip ha d'empènyer l'Esfinx, és a dir, el seu propi inconscient, al precipici. Ens trobem, doncs, davant d'un primer indici de la penetració de les teories freudianes en el mite popular grec.

L'Èdip de Freud

La teoria sexual freudiana i, més concretament, l'anomenat complex d'Èdip, és el punt de referència inevitable de la primera part —el pròleg—, i de la segona part —el mite— de la pel·lícula. A la seva obra *Introducció a la psicoanàlisi*, publicada l'any 1916 a Viena, Freud desenvolupa algunes idees que ja havia esbossat en treballs anteriors, com *La interpretació dels somnis*, de 1900. Freud⁶ explica que l'Èdip de Sòfocles és una obra immoral ja que suprimeix la responsabilitat de l'home, atribueix a les potències divines la iniciativa de les accions criminals i demostra que les tendències morals de l'individu són incapaces de resistir les tendències criminals.

El lector reacciona como si encontrase en sí mismo, por autoanálisis, el complejo de Edipo, como si reconociese en la voluntad de los dioses y en el oráculo representaciones simbólicas de su propio inconsciente y como si recordase con horror haber experimentado alguna vez el deseo de alejar a su padre y desposar a su madre. La voz del poeta parece decirle: «En vano te resistes contra tu responsabilidad y en vano invocas todo lo que has hecho para reprimir estas intenciones criminales. Tu falta no se borra con ello, pues tales impulsos perdurarán aún en tu inconsciente, sin que hayas podido destruirlos.»⁷

Al fragment anterior trobem les idees centrals de la teoria freudiana que coneixem amb el nom de complex d'Èdip. Segons Freud, l'observació del nen en els seus primers anys de vida manifesta una tendència eròtica cap al progenitor de sexe contrari i un sentiment d'hostilitat respecte al del seu mateix sexe. El primer objecte sobre el qual se centra el desig sexual de l'individu és, doncs, de naturalesa incestuosa i solament a força de severíssimes prohibicions s'aconsegueix reprimir aquesta inclinació infantil. Més tard, a partir de la pubertat, l'individu ha d'afrontar la difícil tasca de desvincular-se dels pares, i únicament quan l'haurà acomplert deixarà de ser un nen i es convertirà en un membre de la comunitat social. La tasca del fill consisteix a allunyar de la seva mare els desigs libidinosos, fer-los recaure sobre un objecte sexual no incestuos i reconciliar-se amb el pare.

De Freud a Pasolini

Arribats a aquest punt el que cal plantejar-se és en quina mesura respecta Pasolini les idees freudianes que acabem d'exposar i que, sens dubte, podem detectar fàcilment en gairebé tota la pel·lícula, és a dir, el pròleg, els antecedents de la tragèdia i la tragèdia. Una visió atenta del film ens porta a fer dues constatacions en relació amb la qüestió plantejada: la primera és que en tota la pel·lícula hi ha un interès major per la relació pare-fill que per la relació mare-fill. En particular la primera part de la pel·lícula està dominada pel ressentiment del pare cap al fill, cosa que ens porta fins a la segona constatació a què fèiem referència: Pasolini s'interessa més per l'actitud dels pares vers el fill que no pas per la del fill respecte als pares. La tendència eròtica del nen cap a la mare només es manifesta en el moment en què Èdip anomena mare Jocasta mentre li fa l'amor. La influència freudiana es fa més clara si tenim en compte que públicament Èdip encara es negava a creure les evidències de la seva relació filial amb la seva esposa. Els sentiments de la mare respecte al fill són analitzats en la seqüència de l'al·letament al prat,

4. Idea expressada per Pier Paolo Pasolini en el transcurs d'una entrevista feta per Jean-André Fieschi durant el Festival de Cinema de Venècia i publicada a *Cahiers du cinéma*, 195.

5. *Cahiers du cinéma*, 195, p. 14.

6. *Introducción al psicoanálisis*, p. 357.

7. *Introducción al psicoanálisis*, p. 359.

seqüència integrada per una presa en pla detall del pit de la mare succionat pel fill i per una segona i llarguíssima presa en primer pla de la dona, en el transcurs de la qual el seu rostre mostra, gràcies a una subtil interpretació de Silvana Mangano, estats d'ànim i sensacions contradictòries envers el fill, que van de l'amor al temor i del plaer al dolor.

Pel que fa a la relació pare-fill, l'animadversió del fill cap al seu pare queda en un segon pla. Tot el que en veiem són els plors de l'infant quan els seus progenitors són a ballar i quan té el seu pare al davant, i, naturalment, el fet casual però definitiu de l'assassinat de Laios a mans d'Èdip. És el corrent d'odi que va del pare cap al fill allò que fa més explícit Pasolini:

Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo, ricacciarsi nel nulla, e rubarmi tutto quello che ho.

E la prima cosa che mi ruberai sarà lei, la donna che io amo [...] Anzi già mi rubi il suo amore.

Aquests són els pensaments del pare al pròleg, sentiments que coneixem en forma de títols acompanyats de primers plans del rostre del pare on veiem tot el seu ressentiment. Aquestes paraules tenen un to marcadament profètic atès que es veuran acomplertes a la segona part de la pel·lícula, ja dins del mite, quan Èdip mata el seu pare Laios i pren Jocasta per muller. El mateix Pasolini ens confirma tot el que acabem de dir:

El resentimiento del padre hacia el hijo es algo que sentía de forma más clara que la relación entre el hijo y la madre. La relación entre un hijo y su madre no es una relación histórica, es una relación puramente interior, privada, situada al margen de la historia y, por consiguiente, ideológicamente improductiva.⁸

El personatge de la mare, seguint el discurs de Pasolini, és com el sol, la lluna o les muntanyes, és a dir, sempre és allà, immòbil, sòlid, inamovible. És el lligam de l'home amb la terra, amb la naturalesa. Per això, l'única escena que analitza la relació mare-fill està situada en un ambient natural, en un prat envoltat de pollancre. El fill és tan sols un nadó i encara no ha iniciat l'activitat ideològica que, més endavant, trenca el seu lligam amb la mare i la terra. Aquest mateix prat envoltat de pollancre és el lloc on es clou l'itinerari vital d'Èdip, el lloc on aquest es refugia un cop ha cessat la seva intensa però decebedora activitat ideològica.

Clourem aquesta part del treball amb unes paraules del director friülès que resumeixen tot el que hem dit fins ara:

Lo que produce la historia es la relación de amor y odio entre padre e hijo; y es por eso que me interesa más esta relación que la relación entre madre e hijo. He sentido muy profundamente el amor hacia mi madre y toda mi obra está influida por él, pero es una influencia cuyo origen está muy dentro de mi ser y, como ya he dicho, más bien fuera de la historia. En cambio, todo lo que es ideológico, voluntario, activo y práctico en mi actuación como escritor depende de la lucha con mi padre.⁹

La llegenda d'Èdip, doncs, és també a la base de la primera part de la pel·lícula, tot i que en una primera versió pugui semblar que n'és del tot absent. Ara bé, a diferència de la segona i la tercera part, aquí entre el mite i Pasolini no hi ha només Sòfocles sinó sobretot Freud. La teoria sexual freudiana, per tant, és l'element que dóna sentit a aquesta part del film i la vincula amb les altres.

La funció del mite al film i la seva connexió amb el pròleg i l'epíleg

El mite d'Èdip és un dels elements que utilitza Pasolini per construir el seu discurs. Ara és el moment d'analitzar quin és aquest discurs en els seus aspectes més ideològics i de quina manera s'hi insereix el mite d'Èdip en la seva doble versió sofòclia i freudiana. Una primera aproximació, d'altra banda pràcticament definitiva, l'aporta el mateix Pasolini en una entrevista:¹⁰

Tenía dos objetivos: primero, hacer una especie de autobiografía completamente metafórica (y por lo tanto mitificada) y, segundo, confrontar el problema del psicoanálisis del mito.

El caràcter autobiogràfic del pròleg i de l'epíleg és del tot evident si es disposa d'informació externa sobre

8. Conversa amb Pier Paolo Pasolini (p. 65) publicada per José Luis Guarner a *Pasolini XXV Festival Internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1977.

9. Guarner, p. 65.

10. *Ibid.*

la vida del director: l'ambient rural del nord, l'infant nascut en l'era feixista, la família burgesa, el pare militar, la vocació artística, el compromís polític. ¿Com s'articula el mite amb aquest discurs de caire autobiogràfic? ¿Quina relació hi ha entre el mite i el pròleg i l'epíleg? La resposta és clara: la teoria sexual freudiana. Efectivament, el que hi ha entre el pròleg i l'epíleg no és una lectura moderna de la tragèdia de Sòfocles i del mite d'Èdip sinó la projecció en el mite de l'evolució i els conflictes d'una família com la de Pasolini.

El pròleg

Al capítol anterior ja ha quedat prou demostrat que la primera part de la pel·lícula, la que anomenem pròleg, s'ha d'interpretar en clau freudiana, i més concretament amb un aspecte del pensament del metge vienès bastit sobre el mite d'Èdip. L'orientació freudiana del pròleg, doncs, és la clau principal per relacionar aquesta part del film amb aquella altra on és narrat el mite; però n'hi ha d'altres. Examinem-les.

La primera i més evident és la identificació de la població on es desenvolupa el pròleg amb Tebes mitjançant un rètol que apareix a la primera presa de la pel·lícula. La segona, la utilització d'uns mateixos actors en el pròleg i en el mite. Efectivament, l'actor que fa de pare del nen nascut al pròleg, fa de Laios a la segona part, i l'actriu que fa de mare a la primera part és la que fa de Jocasta al mite. Són premisses que volen conduir l'espectador a una conclusió inevitable: el nen del pròleg i Èdip són, o podrien ser, una mateixa persona.

Una tercera clau per relacionar el pròleg amb el mite la constitueixen els peus d'Èdip. Per als antics grecs el nom d'Èdip tenia un significat, volia dir «el dels peus inflats». A la pel·lícula de Pasolini trobem dues referències a aquest fet: l'una constitueix l'última presa del pròleg i l'altra és la segona presa de la part central, és a dir, del mite. A la primera veiem com el pare agafa amb ràbia el seu fill pels peus, a la segona, immediatament després, veiem un pastor que transporta un nen lligat de mans i peus. El nen, que havia de ser mort, és abandonat, i tot seguit és trobat per un altre pastor. Aquest pastor li deslliga els peus i lamenta que els tingui inflats. És clar, doncs, que el contingut d'aquestes preses amb la referència als peus, la seva posició consecutiva i la seva posició a la pel·lícula, al final d'una part i l'inici d'una altra, ens diu que hem

d'identificar els dos nens i, per tant, hem d'integrar les dues històries, la que transcorre a l'Itàlia dels anys vint i la mítica, en un mateix discurs.

Una altra clau per dur a terme aquesta integració discursiva és el fet —que hem comentat en algun altre moment— que la teoria sexual freudiana no només és present a la primera part de la pel·lícula sinó també a la part que explica el mite. D'aquesta manera veiem com el mite es fa present al pròleg per mitjà de Freud i, al seu torn, la situació exposada al pròleg s'incorpora d'alguna manera al mite també per mitjà de Freud. La penetració de la teoria sexual freudiana coneguda com a complex d'Èdip es produeix en dos moments de la part central del film: l'oracle ha dictat el destí d'Èdip i aquest ha decidit no tornar a Corint per no fer mal als que creu els seus pares, i camina desorientat, sense saber on anar. Uns nens (el fruit de l'amor no-incestuós) i uns sacerdots (la sanció social) el conviden a entrar en una mena de laberint on hi ha una dona nua. Veiem la dona en pla general llarg i Èdip d'esquena en primerísim primer pla. Tot seguit Èdip gira la cara i una nova presa ens mostra el rètol que indica Tebes. Sense cap mena de dubte, Èdip acaba de rebutjar l'amor no-incestuós i es dirigeix a Tebes a trobar la seva mare; els grecs parlarien de «moira», de compliment inexorable del destí dictat pels déus, Freud parlaria de subconscient. Tant se val, perquè tal com deia Heràclit «el destí és el caràcter».¹¹ La mateixa funció aconsegueix l'escena de les noces a què Èdip assisteix com a espectador i que abandona precipitadament.

L'altre moment en què Freud penetra en el mite és aquell en què Èdip fa l'amor amb Jocasta i l'anomena «mare». Èdip sap qui és la dona amb qui s'ha casat i això no el priva de mantenir una nova relació sexual amb ella, ans al contrari, aquesta és la relació sexual més apassionada de la pel·lícula. A més, el plans que mostren les relacions sexuals entre Èdip i Jocasta són molt semblants als que mostren les relacions sexuals entre els pares del nen del pròleg. Èdip, per tant, ocupa el lloc del seu pare no només en l'aspecte temàtic sinó també en el visual. Es tracta d'un fenomen estilístic que podríem qualificar com a simetria o paral·lelisme formal.

L'última clau per relacionar el pròleg amb el mite la dona la música: una mateixa melodia interpretada per una mena de flauta sona a les últimes preses del pròleg

11. Fr. 119 DK, Estobeu, *Ant.* IV 40, 23.

i les primeres del mite. Estilísticament aquest element musical pertany al mite i, per tant, es pot dir que el mite penetra en el pròleg per mitjà de la música.

L'epíleg

Més complicat és escatir la relació que hi ha entre la part central de la pel·lícula, el mite, i la part darrera o epíleg. O dit d'una altra manera, entre conflicte familiar i activitat poètica o artística en general.

Tal vegada la clau per a la resolució de la qüestió plantejada la trobem en els pensaments d'Èdip en relació amb Tirèsias que apareixen en forma de títols en el moment en què Èdip veu l'endeví Tirèsias —interpretat per l'actor i director teatral Julian Beck— per primera vegada: «Gli altri, tuoi concittadini e fratelli, soffrono, piangono, cercano insieme la salvezza e tu sei qui cieco e solo che canti».

S'estableix en aquestes paraules una separació clara entre el cantor, és a dir, l'artista, i la resta dels humans. Però la cosa no queda en una simple constatació, ja que tot seguit, en uns altres títols, llegim: «Come vorrei essere te! Tu canti ciò che é al di là del destino».

Èdip, i per tant Pasolini, expressa un desig, el d'ésser com Tirèsias, és a dir, deixar de patir, deixar de plorar, no viure amb el neguit constant d'haver-se de guanyar dia a dia la salvació (un concepte molt poc grec, d'altra banda). Vol, doncs, deixar de ser un home com els altres, distanciar-se'n i tenir accés al que està vedat als mortals: situar-se al marge del destí i poder conèixer-lo. Aquest desig es veu acomplert al final del mite i Èdip es converteix en un nou Tirèsias. Per aconseguir-ho, però, ha hagut de pagar un preu altíssim. Èdip accedeix al terreny de la poesia i d'aquesta manera aconsegueix transformar els impulsos sexuals en actes espirituals superiors. És el moment d'allò que Freud anomena la sublimació. Ara bé, com que aquestes tendències sexuals de tipus incestuós existeixen i són poderoses, el procés que condueix a la sublimació és difícil i dolorós, i requereix un acte de sacrifici, d'autocàstig, que faci la funció d'una purificació. Aquest és el significat simbòlic de l'acte d'arrençar-se els ulls per part del mateix Èdip.

El paral·lelisme amb Tirèsias no queda establert únicament en relació amb l'Èdip del mite sinó també en relació amb el personatge central de la part darrera del film, la que hem anomenat epíleg. Efectivament, com l'Èdip del mite i com Tirèsias, aquest personatge

és cec, viu allunyat dels altres homes i toca la flauta. La flauta és, sens dubte, un símbol d'una manera diferent de relacionar-se amb el món a través de l'art i la poesia. La connexió amb el mite, però, queda palesa així que arrenca l'epíleg per un fet més evident: l'actor que fa d'Èdip al mite —Franco Citti— i el que li fa d'acompanyant un cop s'ha quedat cec —Ninetto Davoli—, són els mateixos que interpreten el poeta errant i el seu fidel acompanyant a l'epíleg.

L'epíleg suposa el retorn al segle xx i la recuperació del discurs autobiogràfic. Efectivament, si ens ha quedat clar que el nen del pròleg i Èdip són una mateixa persona i que el cantor cec de l'epíleg és Èdip, és inevitable extreure la conclusió que l'epíleg mostra el nen de l'inici, un cop aquest s'ha desempallegat dels lligams d'amor i odi cap als seus progenitors i ha emprès una trajectòria vital d'home adult marcada per unes motivacions de tipus ideològic.

A l'epíleg hi ha tres parts clarament diferenciades que corresponen a tres fases de l'evolució adulta del protagonista: Èdip a la ciutat burgesa, Èdip a la ciutat obrera i el retorn d'Èdip als espais de la seva infantesa.

Èdip, fugint dels impulsos bàrbars de la infantesa, s'allunya de la realitat i es refugia a la torre d'ivori de la poesia i l'art. Sentim què diu Pasolini sobre aquesta part de la pel·lícula:

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 el mundo hubiese sido absoluto, único, como si las divisiones de clase no hubiesen existido jamás. Yo creía en lo absoluto del mundo burgués.¹²

Fixem-nos que Pasolini s'identifica sense cap mena de pudor amb l'Èdip de la pel·lícula. Tot seguit parla de la part de l'epíleg en què veiem Èdip en un ambient obrer, i la posa en relació amb la seva pròpia presa de consciència social i el seu compromís polític amb l'esquerra marxista:

Con el desencanto, Edipo abandona el mundo de la burguesía y se introduce progresivamente en el mundo popular de los trabajadores. Ya no cantará más para los burgueses sino para la clase de los explotados. De ahí

12. Conversación con Pier Paolo Pasolini, p. 126.

ese largo camino hacia las fábricas, donde, inevitablemente, le espera otro desencanto.¹³

Després d'aquest nou desencís, Èdip emprèn el camí de retorn cap al lloc que l'havia vist néixer. Èdip posa fi d'aquesta manera a la seva trajectòria com a home que pensa i actua des de la posició d'individu que forma part d'una època i d'una societat determinada. La mateixa panoràmica sobre els arbres del prat ens retorna Èdip a l'indret on la seva mare l'havia allestat; però mentre que aquella primera panoràmica havia anat seguida d'una presa de la mare, aquesta acaba amb un moviment descendent de la càmera que ens porta a la gespa nua. Mentrestant una veu en off diu la frase següent: «La vida acaba allà on comença».

Presentació del mite

Un cop analitzades les tres parts de la pel·lícula des del punt de vista de les idees que les vehiculen, ara és el moment de comentar-les des d'un punt de vista diferent. Sense moure'ns del terreny del significat, a partir d'aquí ja no pretendrem fer explícit el discurs que crea la pel·lícula sinó analitzar algun dels elements que integren aquest discurs, és a dir, el valor que té el fet que apareguin aquests elements i no uns altres.

Pel que fa a la part de la pel·lícula que narra la llegenda d'Èdip, allò que més hi destaca és, sens dubte, l'absència de grecs. El pròleg, com dèiem al començament del treball, ens situa en un ambient rural de la Itàlia feixista dels anys vint o trenta; l'epíleg ens transporta en un ambient urbà de la Itàlia dels anys seixanta. ¿I el mite? ¿A quin ambient cultural ens transporta? ¿A quina època? La característica més destacada d'aquesta part de la pel·lícula és la mixtura d'elements culturals: la música, segons ha dit el mateix Pasolini,¹⁴ és romana i japonesa; els paisatges, tant els naturals com els urbans, són marroquins; els tipus humans són molt diversos, hi ha europeus, nord-africans, negres, asiàtics orientals, els barrets són d'inspiració asteca. Aquesta mixtura d'elements cal analitzar-la des de dues perspectives diferents. D'una banda és coherent amb el que és un dels principals trets d'estil de Pasolini. Llegim-ho en paraules seves:

Mi estilo es ecléctico; [...] se compone de elementos, de materiales extraídos de diversos sectores de la cultura: extraídos de los dialectos, de la poesía popular, de

la música popular o clásica. Hay referencias a la pintura, la arquitectura, [...] a las ciencias humanas. Yo no tengo la pretensión de crear o imponer un estilo. Lo que crea en mi el magma estilístico es una especie de fervor, de pasión, que me empuja a apoderarme de cualquier material, de cualquier forma que me parezca necesaria para la economía del film.¹⁵

Ara bé, el poti-poti cultural de la pel·lícula té també una justificació de tipus intern: la mixtura d'elements, de llocs i èpoques diferents crea un ambient híbrid, un ambient que no podem situar en cap punt concret del temps i de l'espai, i d'aquesta manera reforça el caràcter atemporal i ahistòric del mite. Pasolini recrea un ambient social allunyat per igual de totes les societats que coneixem en el temps i en l'espai. Vímet, cuir, pells d'ovella o de cabra, ornaments de petxina i pedres de coloraines, ferro, fusta pintada, tot plegat contribueix a crear, com dèiem fa un moment, un ambient ahistòric i atemporal que ens remet a un estadi determinat de civilització pel qual han passat totes les cultures del món. Així Pasolini aconsegueix descriure de manera idealitzada però convincent les societats primitives que han creat, i creen, els mites arreu del món, a Grècia, a Amèrica, a l'Àfrica o a l'Àsia. Pasolini, doncs, aconsegueix representar alhora el concret —la societat primitiva que crea els mites— i el general o abstracte —el temps fora del temps del mite—.

Això possibilita la interiorització i la generalització del mite que es produeix a l'epíleg. Al pròleg, Pasolini ens plantejava un cas més o menys individualitzat per una sèrie de coordenades històriques i familiars. A l'epíleg sembla que el conflicte plantejat s'obre, es projecta sobre la resta dels homes i les dones: els primers plans d'Èdip s'alternen amb plans combinats de persones desconegudes i anònimes. Sembla com si Pasolini vulgui fer-nos entendre que dins de cada un d'ells hi ha una història com la d'Èdip. I és en aquest punt quan veiem clar que el mite, per Pasolini, no és sinó el subconscient que Freud atribueix a cadascun de nosaltres.

Destacàvem a l'inici d'aquest capítol com a tret estilístic més evident del mite l'absència de grecs. Tanmateix, la sensació de veritat que ens produeix tota la part de la pel·lícula que exposa la llegenda d'Èdip és molt més acusada que la que ens poden produir els

13. Conversación con Pier Paolo Pasolini, p. 126-127.

14. *Cahiers du cinéma*, 195, p. 14.

15. Conversación con Pier Paolo Pasolini, p. 140.

grecs de les pel·lícules de Hollywood o dels estudis italians. Aquesta sensació de veritat o de realitat —no de realisme— Pasolini l'aconsegueix, d'una banda, mitjançant una apropiació dels mètodes estilístics del cinema documental, i de l'altra, mitjançant la utilització de material antropològic de procedència diversa. En realitat no es tracta de dues tendències diferents sinó d'una de sola, ja que l'antropologia és una de les disciplines científiques que més ha utilitzat el cinema com a document i com a manera de vehicular el seu discurs. Pasolini mostra en aquesta i en altres pel·lícules seves (*Medea*, *El decameró*, *L'evangeli segons Mateu*, etc.) una tendència cap a la minuciositat i cap a la quotidianitat en els gestos i les activitats dels individus que ens mostra. És difícil d'explicar en què consisteix això exactament. Podríem dir, per exemple, que Pasolini allarga sempre les situacions amb plans o fins i tot preses que no són indispensables per a la narració; en elles els personatges desenvolupen les seves àctivitats diàries, i fan gestos i mantenen actituds que els converteixen en homes i dones de carn i ossos. Són plans i preses que sembla que ens vulguin donar entenent que aquests homes i dones tenen una existència pròpia al marge del film, que la càmera està filmant allò d'una manera, com dèiem fa un moment, documentalística. Ara bé, recordem que la societat que Pasolini esbossa és una societat ideal, ahistòrica i atemporal, és un estadi de civilització més que una societat concreta.

Hem insistit al llarg de tot aquest capítol en la sensació de realitat que produeix en l'espectador la part central de la pel·lícula. Doncs bé, aquesta sensació encara s'accentua més si contrastem el mite amb el pròleg i l'epíleg. El pròleg és extraordinàriament concís, no s'atura gens en la descripció. La seva funció és plantejar-nos una situació que té com a rerafons una teoria psicològica. Per això el llenguatge utilitzat és precís i unívoc. L'epíleg, en canvi, és metafòric, didàctic, però s'allunya igualment del mètode narratiu: el sentit no es desprèn de les coses que succeeixen sinó de les coses que hi ha en imatge. L'epíleg i el pròleg són conceptuals, el mite és narratiu. Pasolini, doncs, aconsegueix que el mite sigui sentit per l'espectador com a més real i pròxim que no pas aquelles altres parts de la pel·lícula on l'acció transcorre en un temps i una societat que, en definitiva, són els nostres. El motiu d'això és clar: l'epíleg i el pròleg estan vinculats a la biografia personal de Pasolini, el mite pertany a l'inconscient col·lectiu, és a dir, a tots i cadascun dels que veiem la pel·lícula.

Referències bibliogràfiques

Autors i obres antics

- HOMER, *Iliada*. Traduïda en hexàmetres catalans per Miquel Peix, Alpha, Barcelona, 1978.
 —, *Odissea*. Novament traslladada en versos catalans per Carles Riba, Alpha, Barcelona, 1953.
 KIRK, G. S. i RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos*, 3a reimpr., Gredos, Barcelona, 1970.
 PÍNDAR, *Odes*, vol. I, Olímpiques, I-V. Per Joan Triadú, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1958.
 SÒFOCLES, *Tragèdies*, vol. II, Àiax i Èdip Rei. Per Carles Riba, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1959.
 TIT LIVI, *Els orígens de Roma*. Per Bàrbara Matas i Bellés, La Magrana, Barcelona, 1995.

El complex d'Èdip

- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1966 [1900].
 —, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1967 [1916].

Pasolini i l'Edipo re

- DUFLOT, Jean, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Anagrama, Barcelona, 1971.
 FIESCHI, Jean-André, Entrevista amb Pier Paolo Pasolini, a *Cahiers du cinéma*, núm. 195, 1967.
 GUARNER, José Luis, *Pasolini*, XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 1977.