

Edipo re de Pier Paolo Pasolini

Síntesis del argumento

El film está dividido en tres partes: prólogo, mito y epílogo. El prólogo transcurre en un pueblo italiano durante los años del fascismo. Un niño nace en una familia pequeño-burguesa del norte de Italia. El padre es un joven oficial del ejército. La madre amamanta al hijo en un prado rodeado de chopos mientras las otras mujeres juegan.¹ El análisis de las relaciones madre-hijo, madre-padre y, sobre todo, padre-hijo, ponen de manifiesto la tensión que las preside.

Del ambiente de la Italia fascista pasamos al del desierto y las montañas de algún rincón del norte de África. Un bebé tebano es abandonado por un pastor y llevado a Pólipo, el rey de Corinto, que no puede tener hijos. Edipo crece en la corte de Corinto convencido de ser hijo de Pólipo y Mérope. Cuando llega a la edad adulta, un compañero de juegos pone en duda su realeza. Edipo decide viajar al santuario de Delfos para aclarar su filiación, pero la sacerdotisa le hace un vaticinio terrible: «En tu futuro está escrito: asesinarás a tu padre y te casarás con tu madre. Esto lo dice el dios y se cumplirá inevitablemente». Aterrorizado por la profecía, Edipo decide no volver a Corinto. Después de muchas dudas y de desestimar diferentes caminos, el azar lo lleva a Tebas. En el transcurso de su viaje asesina a un hombre poderoso en quien reconocemos al padre de la criatura del prólogo,² y del que sabemos que es el padre de Edipo porque en su séquito hay un sirviente que no es otro que el hombre que abandonó a Edipo en el desierto. En Tebas libera la ciudad del flagelo de la Esfinge. El monstruo antes de ser destruido dice: «Hay un enigma en tu vida. ¡Es inútil, hijo! El abismo al que tú me empujas está dentro tuyo». Como muestra de agradecimiento los tebanos ofrecen a Edipo la mano de la reina viuda Yocasta y el trono de Layos, el rey muerto. Edipo acepta ambas cosas.

La segunda parte del mito es una puesta en escena de la tragedia homónima de Sófocles. En la ciudad de Tebas se ha declarado una peste con consecuencias terribles. El oráculo, consultado por Creonte por orden de Edipo, anuncia que la causa de esta peste es la presencia en la ciudad del asesino de Layos. Edipo inicia

la investigación con toda firmeza y con el deseo de llegar hasta el final. El adivino Tiresias proclama —y los hechos lo confirman— que el asesino de Layos es el mismo Edipo y que, además, Layos y Yocasta son sus verdaderos padres. Edipo se resiste a creer lo que cada vez es más evidente y acusa a su cuñado Creonte y a Tiresias de conspiración. A pesar de esto, Yocasta se cuelga; Edipo se arranca los ojos y marcha de Tebas, ciego, con tan sólo un bastón y una flauta.

El epílogo retorna a Edipo, envejecido y ciego, al mundo moderno: toca la flauta delante de una iglesia en una ciudad agitada, llena de turistas y de gente de clase media. Después lo encontramos en un área industrial de la periferia y, finalmente, en el mismo pueblo y en el mismo prado rodeado de álamos del prólogo. Sus últimas palabras son: «La vida acaba allá donde comienza».

El mito de Edipo en *Edipo Rey*

Uno de los materiales más importantes utilizados por Pasolini para construir el discurso de esta película es el que le proporciona la leyenda de Edipo. En consecuencia, cualquier análisis del film pasa por el estudio de las relaciones que Pasolini mantiene con este material de origen mítico. A partir de lo que vemos en el film y de lo que el mismo Pasolini dijo en alguna ocasión, intentaremos aclarar de qué manera un guionista y director de cine llegó a conocer un mito creado por los griegos a fines del segundo o a principios del primer milenio antes de Cristo. Ahora bien, la cuestión no se agotará en el momento en que sepamos de dónde se han extraído los datos y los detalles argumentales de la historia; tan importante como ésto es analizar la relación que mantiene Pasolini con sus fuentes.

El mito, en su estado más primitivo, es decir, en la fase exclusivamente oral, ya lleva una fuerte carga de ideología, de hecho podemos decir que el mito es ideología; Pasolini, no obstante, no ha conocido el mito en

1. La escena recuerda vagamente el episodio homérico de los juegos de Nausica, la princesa feacia, y sus sirvientas en el canto VI de la *Odisea*.

2. Edipo mata a los soldados que escoltan a Layos mediante una argucia inspirada en un episodio de Tito Livio (*Desde la fundación de la ciudad*, I, 25). La argucia consiste en salir corriendo y después matar a los soldados uno por uno, aprovechando que, con la carrera, éstos se han distanciado entre sí.

este estado, sólo lo ha hecho a través de reelaboraciones cultas, esto es, en obras muy personales creadas en el seno de una tradición cultural consolidada y con una intención clara y concreta. Por lo tanto, a la carga de ideología que llevaba el mito en el momento de formarse hay que agregarle la que los artistas y pensadores de diversas épocas le introdujeron cuando lo han utilizado en sus creaciones. Son estas reelaboraciones cultas del mito las que Pasolini ha utilizado para construir su obra, una obra diferente en lo que respecta tanto a su planteamiento estético como a sus objetivos ideológicos.

Las reelaboraciones cultas del mito que podemos identificar en el film de Pasolini son dos: la tragedia de Sófocles *Edipo rey* y la teoría sexual de Freud, tal como quedó formulada en *Introducción al psicoanálisis*.

El *Edipo rey* de Sófocles

La leyenda de Edipo agrupaba alrededor de un solo personaje motivos folklóricos diversos: además del tema del parricidio y del incesto inconscientes, otros no menos populares y universales, como el del infante abandonado, el del descifrador de enigmas, el del matador de monstruos, el del extranjero que se gana la mano de una princesa y el reino. Ahora bien, de la literatura que Sófocles conoció y aprovechó para crear su *Edipo rey* no tenemos conocimiento directo, salvo los *Siete contra Tebas* de Esquilo, que tiene como protagonistas a los hijos de Edipo y no a éste. Asimismo, los poemas homéricos ya dibujan una historia que tiene como personaje central a la madre de Edipo. De hecho, en la *Iliada* tan sólo hay una referencia a unos funerales que se hacían en Tebas en honor de «Edipo herido» (*Iliada*, XXIII, 679-680). Es en la *Odisea* (XI) donde encontramos esbozada la historia del parricidio y el incesto de Edipo:

Vi también a la madre de Edipo, la bella Epicasta, que cometió sin querer una gran falta, casándose con su hijo; pues éste, luego de matar a su propio padre, la tomó por esposa. No tardaron los dioses en revelar a los hombres lo que había ocurrido; y, con todo, Edipo, si bien tuvo sus contratiempos, siguió reinando sobre los cadmeos en la agradable Tebas, por los perniciosos designios de las deidades; mas ella, abrumada por el dolor, fuese a la morada de Hades, de sólidas puertas, atando un lazo al elevado techo, y dejóle tantos dolores como causan las Erinies de una madre.³

Como podemos ver, la Yocasta sofócleas se llama aquí Epicasta; no aparece el tema de la Esfinge ni se menciona la ceguera de Edipo, quizás porque el protagonista del episodio aquí no es Edipo sino su madre; tampoco se habla de la existencia de hijos de esta unión incestuosa, motivos todos estos que serán importantes en el *Edipo rey* y en las otras tragedias tebanas de Sófocles (nos referimos a *Antígona* y a *Edipo en Colono*).

Son los tres poemas del ciclo tebano, la *Edipoida*, la *Tebaida* y los *Epígonos*, a juzgar por las escasas noticias que poseemos, los que presentan el tema de los hijos de Edipo. Sabemos que la *Tebaida*, el más prestigioso de los tres poemas, contenía la maldición que Edipo hace recaer sobre los hijos que le habían girado la espalda, y la muerte de éstos, uno en manos del otro al final de la campaña de los Siete contra Tebas.

La *Olímpica* segunda de Píndaro utiliza las figuras de Edipo y sus descendientes (versos 35 a 45) como paradigma de lo que es el tema central del poema, las alternativas del destino: en efecto, después de la desastrosa historia de Edipo, que mata a su padre Layos, y de sus hijos, muertos uno a manos del otro, el hijo de Polinices se cubre de gloria en los juegos atléticos y en la guerra.

Los *Siete contra Tebas* es la tercera parte de una trilogía trágica de Esquilo que se debía completar con un *Layos* y un *Edipo*, de los cuales tan sólo nos han llegado unos cuantos versos. La obra de Esquilo estaba presidida por ideas tan arraigadas en la mentalidad griega de la época como la culpa heredada y la ineluctabilidad de los designios divinos.

Con todo este material y, sin duda, mucho más que no conocemos, Sófocles creó su *Edipo rey*. Para un dramaturgo que retomara, en el siglo V aC, el tema de Edipo, era imprescindible decidir qué hechos y qué aspectos del mito debían de formar parte de la acción dramática y cuáles debían estar excluidos; qué problema, de los diversos que el mito planteaba, quería privilegiar el poeta. Sófocles, en su *Edipo rey*, concentró todos sus esfuerzos en la dramatización del proceso de descubrimiento de la verdad; cuestiones como la de la culpabilidad o la inocencia del héroe, la culpa heredada o la justicia divina son dejadas de lado y todo se concentra en el esfuerzo de Edipo, el vencedor de la Esfinge, el salvador de Tebas, para resolver un nuevo

3. Traducción de Luis Segalá.

enigma, el de la peste que azota a la ciudad. Todo lo que había precedido a este proceso de descubrimiento, en lugar de hacérselo saber al público mediante un prólogo informativo, Sófocles se lo hace saber con el procedimiento más complejo de ir dando noticia de él en el curso mismo de la trama.

De Sófocles a Pasolini

En la película de Pasolini el planteamiento es muy diferente. El mito aparece en sucesión cronológica perfecta desde el momento del abandono del infante Edipo en Citerón hasta su marcha de Tebas después de ahuecarse los ojos. Cuando se inicia la parte de la película que sigue más de cerca la tragedia de Sófocles —es decir, el momento en que se presenta ante Edipo, rey de Tebas, la comitiva encabezada por Creonte, que había ido a consultar al oráculo la causa de la peste que flagelaba a la ciudad—, el espectador ya ha sido testigo de los hechos que condujeron a Edipo hasta el trono de Tebas. Las razones de este cambio de estructura narrativa hay que buscarlas en dos direcciones. Por una parte hay que tener en cuenta que, si bien no podemos dejar de admirar la habilidad de Sófocles para comenzar el drama en un momento muy avanzado del desarrollo narrativo del mito, no debemos olvidar que las convenciones del género trágico obligaban al poeta a concentrar la acción dramática en unas coordenadas espacio temporales muy limitadas.

La segunda línea de explicación apunta a lo que es la cuestión central en la relación entre creaciones literarias y artísticas en general: así como Sófocles incorpora el mito y lo convierte en la base del discurso trágico, Pasolini utiliza la tragedia de Sófocles para crear un discurso cinematográfico con unas intenciones ideológicas y unos planteamientos estéticos radicalmente diferentes de los de Sófocles. Con esto quiero decir que el film de Pasolini, que no es el *Edipo rey* de Sófocles, requeriría, por una cuestión de coherencia interna, que el mito fuera explicado de la manera en que es explicado, es decir, de forma lineal y no de otra. Porque en la película de Pasolini no es tan importante el descubrimiento por parte de Edipo de que el culpable que busca es él mismo, como la marcha implacable de Edipo hacia el cumplimiento de lo inevitable, que es matar a su padre y casarse con su madre, pese a sus esfuerzos por evitarlo. Toda la parte del film que hemos llamado los antecedentes de la tragedia se presen-

ta como una investigación, previa a la que constituye la base de la tragedia, en cuyo transcurso el espectador va descubriendo quién es quién, quién mata a quién y quién se casa con quién. Y esto lo consigue gracias a los paralelismos existentes entre algunos elementos de la primera parte de la película (el prólogo) y algunos de la segunda (el mito), como, por ejemplo, la presencia de los mismos actores haciendo de padre y de madre de los dos niños de ambas partes.

Todas las diferencias apuntadas lo son entre la película y la tragedia, no entre la versión pasoliniana de la tragedia y ésta; Pasolini, en efecto, no ha efectuado cambios importantes en relación al texto de Sófocles. Ha hecho reducciones, como ha dicho el mismo Pasolini en alguna ocasión, pero no verdaderos cambios. El más importante es la desaparición en la película de las hijas de Edipo, Ismene y Antígona, que aparecen al final de la tragedia. Se produce, así, más una exclusión respecto del texto que una modificación.⁴

Hay otro cambio que no afecta a la tragedia de Sófocles sino a la mitología popular griega: se trata del episodio de la Esfinge. Efectivamente, las palabras de la Esfinge no aparecen en el texto de Sófocles. Tan sólo se hace referencia, sin precisar las circunstancias ni los detalles del encuentro de Edipo con el monstruo. Pasolini convierte a la Esfinge en el inconsciente de Edipo:⁵ para poder acostarse con su madre, Edipo ha de empujar a la Esfinge, es decir, a su propio inconsciente, al precipicio. Nos encontramos, así, ante un primer indicio de la penetración de las teorías freudianas en el mito popular griego.

El Edipo de Freud

La teoría sexual freudiana, y más concretamente, el denominado complejo de Edipo, es el punto de referencia inevitable de la primera parte —el prólogo— y de la segunda parte —el mito— de la película. En su obra *Introducción al psicoanálisis*, publicada en el año 1916 en Viena, Freud desarrolla algunas ideas que ya había esbozado en trabajos anteriores, tales como *La interpretación de los sueños* de 1900. Freud⁶ explica

4. Idea expresada por Pier Paolo Pasolini en el transcurso de una entrevista hecha por Jean-André Fieschi durante el Festival de Cine de Venecia y publicada en *Cahiers du cinéma*, 195.

5. *Cahiers du cinéma*, 195, pág. 14.

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

que el Edipo de Sófocles es una obra inmoral ya que suprime la responsabilidad del hombre, atribuye a las potencias divinas la iniciativa de las acciones criminales y demuestra que las tendencias morales del individuo son incapaces de resistir las tendencias criminales.

... 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

En el fragmento anterior encontramos las ideas centrales de la teoría freudiana que conocemos con el nombre de complejo de Edipo. Según Freud la observación del niño en sus primeros años pone de manifiesto una tendencia erótica hacia el progenitor de sexo contrario y un sentimiento de hostilidad respecto del de su mismo sexo. El primer objeto sobre el que se centra el deseo sexual del individuo es, pues, de naturaleza incestuosa y solamente a fuerza de severísimas prohibiciones se consigue reprimir esta inclinación infantil. Más tarde, a partir de la pubertad, el individuo debe afrontar la difícil tarea de desvincularse de los padres, y únicamente cuando la haya cumplido dejará de ser un niño y se convertirá en un miembro de la comunidad social. La empresa del hijo consiste en alejar de su madre los deseos libidinosos, hacerlos recaer sobre un objeto sexual no incestuoso y reconciliarse con el padre.

De Freud a Pasolini

Llegados a este punto deberíamos preguntarnos en qué medida respeta Pasolini las ideas freudianas que acabamos de exponer y que, sin duda, podemos detectar fácilmente en casi toda la película, es decir, el prólogo, los antecedentes de la tragedia y la tragedia. Una visión atenta del film nos lleva a hacer dos constataciones en relación a la cuestión planteada: la primera es que en toda la película hay un mayor interés por la relación padre-hijo que por la relación madre-hijo. En

particular la primera parte de la película está dominada por el resentimiento del padre hacia el hijo, lo que nos lleva a la segunda constatación a la que hacíamos referencia: Pasolini se interesa más por la actitud de los padres hacia el hijo que por la del hijo hacia los padres. La tendencia erótica del niño hacia la madre sólo se manifiesta en el momento en que Edipo llama madre a Yocasta mientras le hace el amor. La influencia freudiana se hace más clara si tenemos en cuenta que públicamente Edipo todavía se negaba a creer las evidencias de su relación filial con su esposa. Los sentimientos de la madre respecto del hijo son analizados en la secuencia del amamantamiento en el prado, secuencia integrada por una toma en plano detalle del pecho de la madre succionado por el hijo y por una segunda y larguísima toma en primer plano de la mujer, en cuyo transcurso su rostro muestra, gracias a una sutil interpretación de Silvana Mangano, estados de ánimo y sensaciones contradictorias hacia el hijo, que van del amor al temor y del placer al dolor.

Por lo que respecta a la relación padre-hijo, la animadversión del hijo hacia el padre queda en un segundo plano. Todo lo que de esto vemos son los llantos del niño cuando sus padres bailan y cuando tiene a su padre delante y, naturalmente, el hecho casual pero definitivo del asesinato de Layos a manos de Edipo. La corriente de odio que va del padre hacia el hijo es lo que hace más explícito Pasolini:

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

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

Éstos son los sentimientos del padre en el prólogo, sentimientos que conocemos en forma de títulos acompañados de primeros planos del rostro del padre donde vemos todo su resentimiento. Estas palabras tienen un tono marcadamente profético, dado que se verán cumplidas en la segunda parte de la película, ya en el mito, cuando Edipo mata a su padre Layos y toma a Yocasta por mujer. El mismo Pasolini nos confirma todo lo que acabamos de decir:

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

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

una relación histórica, es una relación puramente interior, privada, situada al margen de la historia y, por consiguiente, ideológicamente improductiva.⁸

El personaje de la madre, siguiendo el discurso de Pasolini, es como el sol, la luna o las montañas, es decir, siempre está ahí, inmóvil, sólido, inamovible. Es el vínculo del hombre con la tierra, con la naturaleza. Por eso, la única escena que analiza la relación madre-hijo está situada en un ambiente natural, en un prado rodeado de chopos. El hijo es sólo un bebé y todavía no ha iniciado la actividad ideológica que, más adelante, lo llevará a romper su vínculo con la madre y la tierra. Este mismo prado rodeado de chopos es el sitio donde se cierra el itinerario vital de Edipo, el lugar donde éste se refugia una vez que ha cesado su intensa pero decepcionante actividad ideológica.

Cerraremos esta parte del trabajo con unas palabras del director friulano que resumen todo lo que hemos dicho hasta ahora:

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 leyenda de Edipo, entonces, está también en la base de la primera parte de la película, aunque en una primera versión pueda parecer que se encuentra ausente. Ahora bien, a diferencia de la segunda y la tercera parte, aquí entre el mito y Pasolini no está solamente Sófocles, sino sobre todo Freud. La teoría sexual freudiana, por lo tanto, es el elemento que da sentido a esta parte del film y la vincula con las otras.

La función del mito en el film y su conexión con el prólogo y el epílogo

El mito de Edipo es uno de los elementos que utiliza Pasolini para construir su discurso. Ahora es el momento de analizar cómo es este discurso en sus aspectos más ideológicos y de qué manera se le inserta el

mito de Edipo en su doble versión sofoclea y freudiana. Una primera aproximación, por otra parte prácticamente definitiva, la aporta el mismo 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 carácter autobiográfico del prólogo y del epílogo es evidente si se dispone de información externa sobre la vida del director: el ambiente rural del norte, el niño nacido en la era fascista, la familia burguesa, el padre militar, la vocación artística, el compromiso político. ¿Cómo se articula el mito con este discurso de carácter autobiográfico? ¿Qué relación hay entre el mito y el prólogo y el epílogo? La respuesta es clara: la teoría sexual freudiana. Efectivamente, lo que hay entre el prólogo y el epílogo no es una lectura moderna de la tragedia de Sófocles y del mito de Edipo, sino la proyección en el mito de la evolución y los conflictos de una familia como la de Pasolini.

El prólogo

En el apartado anterior ya ha quedado suficientemente demostrado que la primera parte de la película, la que llamamos prólogo se tiene que interpretar en clave freudiana, y más concretamente con un aspecto del pensamiento del médico vienés edificado sobre el mito de Edipo. La orientación freudiana del prólogo es así la clave principal para relacionar esta parte del film con aquélla en que se narra el mito; pero hay otras. Examinémoslas.

La primera y más evidente es la identificación de la población donde se desarrolla el prólogo con Tebas, mediante un letrero que aparece en la primera toma de la película. La segunda, la utilización de unos mismos actores en el prólogo y en el mito. Efectivamente, el actor que hace de padre del niño nacido en el prólogo, hace de Layos en la segunda parte, y la actriz que hace

8. Conversación con Pier Paolo Pasolini (pág. 65) publicada por José Luis Guarner en *Pasolini XXV Festival Internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1977.

9. Guarner, pág. 65.

10. *Ibid.*

de madre en la primera parte es la que hace de Yocasta en el mito. Son premisas que quieren conducir al espectador a una conclusión inevitable: el niño del prólogo y Edipo son, o podrían ser, una misma persona.

Una tercera clave para relacionar el prólogo con el mito la constituyen los pies de Edipo. Para los antiguos griegos el nombre de Edipo tenía un significado, quería decir «el de los pies hinchados». En la película de Pasolini encontramos dos referencias a este hecho: una la constituye la última toma del prólogo y la otra es la segunda toma de la parte central, es decir, del mito. En la primera vemos cómo el padre coge con rabia a su hijo por los pies, en la segunda, inmediatamente después, vemos un pastor que transporta al niño atado de pies y manos. El niño, al que debían matar, es abandonado, y en seguida es encontrado por otro pastor. Este pastor le desata los pies y lamenta que los tenga hinchados. Queda claro así, que el contenido de estas tomas con la referencia a los pies, su posición consecutiva y su posición en la película, al final de una parte y al inicio de otra, nos dice que debemos identificar a los dos niños, y por lo tanto, tenemos que integrar las dos historias, la que transcurre en la Italia de los años veinte y la mítica, en un mismo discurso.

Otra clave para llevar a término esta integración discursiva es el hecho que hemos comentado ya en otro momento, que la teoría sexual freudiana no sólo está presente en la primera parte de la película, sino también en la parte que explica el mito. De esta manera vemos cómo el mito se hace presente en el prólogo a través de Freud y, a su vez, la situación expuesta en el prólogo se incorpora de alguna manera en el mito también a través de Freud. La penetración de la teoría sexual freudiana conocida como complejo de Edipo se produce en dos momentos de la parte central del film: el oráculo ha dictado el destino de Edipo y éste ha decidido no volver a Corinto para no hacer mal a los que cree sus padres, y camina desorientado, sin saber a dónde ir. Unos niños (el fruto del amor no incestuoso) y unos sacerdotes (la sanción social) lo convidan a entrar en una especie de laberinto donde hay una mujer desnuda. Vemos la mujer en plano general largo y Edipo de espaldas en primerísimo primer plano. En seguida Edipo gira la cara y una nueva toma nos muestra al letrero que indica Tebas. Sin duda alguna Edipo acaba de rechazar el amor no incestuoso y se dirige a Tebas a encontrar a su madre; los griegos hablarían de «moira», de cumplimiento inexorable del destino dictado por los dioses, Freud hablará de subconsciente. No

importa, porque, como decía Heráclito, «el destino es el carácter».¹¹ La misma función desempeña la escena de la boda a la que Edipo asiste como espectador y que abandona precipitadamente.

El otro momento en que Freud penetra en el mito es aquel en que Edipo hace el amor con Yocasta y la llama «madre». Edipo sabe quién es la mujer con la que se ha casado y eso no le priva de mantener una nueva relación sexual con ella, sino al contrario, ésta es la relación sexual más apasionada de la película. Además, los planos que muestran las relaciones sexuales entre Edipo y Yocasta son muy semejantes a los que muestran las relaciones sexuales entre los padres del niño del prólogo. Edipo, por lo tanto, ocupa el lugar de su padre no sólo en el aspecto temático sino también en el visual. Se trata de un fenómeno estilístico que podríamos calificar como simetría o paralelismo formal.

La última clave para relacionar el prólogo con el mito la da la música: una misma melodía interpretada por una especie de flauta suena en las últimas tomas del prólogo y las primeras del mito. Estilísticamente este elemento musical pertenece al mito y por lo tanto se puede decir que el mito penetra en el prólogo a través de la música.

El epílogo

Más complicado es dilucidar la relación que hay entre la parte central de la película, el mito, y la última parte o epílogo. O dicho de otra manera, entre conflicto familiar y actividad poética o artística en general.

Quizás la clave para la resolución de la cuestión planteada la encontremos en los pensamientos de Edipo en relación a Tiresias que aparecen en forma de títulos en el momento en que Edipo ve al adivino Tiresias —interpretado por el actor y director teatral Julian Beck— por primera vez: «Gli altri, tuoi concittadini e fratelli, soffrono, piangono, cercano insieme la savezza e tu sei qui cieco e solo che canti.»

En estas palabras se establece una clara separación entre el cantor, es decir, el artista, y el resto de los humanos. Pero la cosa no queda en una simple constatación, ya que en seguida, en otros títulos, leemos: «Come vorrei essere te! Tu canti ciò é al di là del destino».

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

Edipo, y por lo tanto Pasolini, expresa un deseo, el de ser como Tiresias, es decir, dejar de sufrir, dejar de llorar, no vivir con el constante desasosiego de tenerse que ganar día a día la salvación (un concepto muy poco griego, por otra parte). Quiere entonces dejar de ser un hombre como los otros, distanciarse y tener acceso a lo que está vedado a los mortales: situarse al margen del destino y poder conocerlo. Este deseo se ve cumplido al final del mito y Edipo se convierte en un nuevo Tiresias. Sin embargo, para conseguirlo, ha tenido que pagar un precio altísimo. Edipo accede al terreno de la poesía y de esta manera consigue transformar los impulsos sexuales en actos espirituales superiores. Es el momento que Freud denomina la sublimación. Ahora bien, como estas tendencias sexuales de tipo incestuoso existen y son poderosas, el proceso que conduce a la sublimación es difícil y doloroso, y requiere un acto de sacrificio, de autocastigo, que cumpla la función de una purificación. Éste es el significado simbólico del acto de arrancarse los ojos por parte del mismo Edipo.

El paralelismo con Tiresias no queda establecido únicamente en relación al Edipo del mito sino también en relación al personaje central de la última parte del film, la que hemos denominado epílogo. Efectivamente, como el Edipo del mito y como Tiresias, este personaje es ciego, vive alejado de los otros hombres y toca la flauta. La flauta es, sin duda, un símbolo de una forma diferente de relacionarse con el mundo a través del arte y la poesía. La conexión con el mito, sin embargo, se pone de manifiesto ya al comenzar el epílogo por un hecho más evidente: el actor que hace de Edipo en el mito —Franco Citti— y el que hace de acompañante de éste cuando se ha quedado ciego —Ninetto Davoli— son los mismos que interpretan al poeta errante y a su fiel acompañante en el epílogo.

El epílogo supone el retorno al siglo xx y la recuperación del discurso autobiográfico. Efectivamente, si nos ha quedado claro que el niño del prólogo y Edipo son una misma persona y que el cantor ciego del epílogo es Edipo, es inevitable extraer la conclusión de que el epílogo muestra al niño del comienzo, una vez que éste se ha librado de los vínculos de amor y odio hacia sus progenitores y ha emprendido una trayectoria vital de hombre adulto marcada por unas motivaciones de tipo ideológico.

En el epílogo hay tres partes claramente diferenciadas que corresponden a tres fases de la evolución adulta del protagonista: Edipo en la ciudad burguesa, Edi-

po en la ciudad obrera y el retorno de Edipo a los espacios de su infancia.

Edipo, al huir de los impulsos bárbaros de la infancia, se aleja de la realidad y se refugia en la torre de marfil de la poesía y el arte. Leamos lo que dice Pasolini sobre esta parte de la película:

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

Fijémonos en que Pasolini se identifica sin ningún tipo de pudor con el Edipo de la película. En seguida habla de la parte del epílogo en que vemos a Edipo en un ambiente obrero, y la pone en relación con su propia adquisición de consciencia social y su compromiso político con la izquierda 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 ese largo camino hacia las fábricas, donde, inevitablemente, le espera otro desencanto.¹³

Después de este nuevo desencanto, Edipo emprende el camino de retorno hacia el lugar que le había visto nacer. Edipo pone fin de esta manera a su trayectoria como hombre que piensa y actúa desde la posición de individuo que forma parte de una época y una sociedad determinada. La misma panorámica sobre los árboles del prado nos devuelve a Edipo al sitio donde su madre lo había amamantado; pero mientras que aquella primera panorámica había ido seguida de una toma de la madre, ésta acaba con un movimiento descendente de la cámara que nos lleva al césped desnudo. Mientras tanto una voz en off dice la frase siguiente: «La vida acaba allá donde comienza».

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

13. *Ibid*, pág. 126-127.

Presentación del mito

Una vez analizadas las tres partes de la película desde el punto de vista de las ideas que vehiculan, ahora es el momento de comentarlas desde un punto de vista diferente. Sin movernos del terreno del significado, a partir de aquí ya no pretenderemos hacer explícito el discurso que crea la película, sino analizar alguno de los elementos que integran este discurso, es decir, el valor que tiene el hecho de que aparezcan estos elementos y no otros.

Por lo que respecta a la parte de la película que narra la leyenda de Edipo, lo que más llama la atención es, sin duda, la ausencia de griegos. El prólogo, como decíamos al comienzo del trabajo, nos sitúa en un ambiente rural de la Italia fascista de los años veinte o treinta; el epílogo nos transporta a un ambiente urbano de la Italia de los años sesenta. ¿Y el mito? ¿A qué ambiente cultural nos transporta? ¿A qué época? La característica más destacada de esta parte de la película es la mezcla de elementos culturales: la música, según ha dicho el mismo Pasolini,¹⁴ es romana y japonesa, los paisajes, tanto los naturales como los urbanos, son marroquíes, los tipos humanos son muy diversos, hay europeos, norteafricanos, negros, asiáticos orientales, los sombreros son de inspiración azteca. Esta mezcla de elementos hay que analizarla desde dos perspectivas diferentes. Por una parte es coherente con lo que es uno de los principales rasgos de estilo de Pasolini. Leámoslo en palabras suyas:

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 mí el magma estilístico es una especie de fervor, de pasión que me empuja a apoderarme de cualquier materia, de cualquier forma que me parezca necesaria para la economía del film.¹⁵

Ahora bien, la mezclanza cultural de la película tiene también una justificación de tipo interno: la mezcla de elementos de lugares y épocas diferentes crea un ambiente híbrido, un ambiente que no podemos situar en ningún punto concreto del tiempo ni del espacio, y de esta manera refuerza el carácter atemporal y ahistórico del mito. Pasolini recrea un ambiente social aleja-

do por igual de todas las sociedades que conocemos en el tiempo y en el espacio. Mimbres, cuero, pieles de oveja o de cabra, ornamentos de conchas y piedras de colores, hierro, madera pintada, todo contribuye a crear, como decíamos hace un momento, un ambiente ahistórico y atemporal que nos remite a un estadio determinado de civilización por el que han pasado todas las culturas del mundo. De esta manera Pasolini consigue describir de forma idealizada pero convincente las sociedades primitivas que han creado, y crean, los mitos a lo largo del mundo, en Grecia, en América, o en África o Asia. Pasolini, así, consigue representar al mismo tiempo lo concreto —la sociedad primitiva que crea los mitos— y lo general o abstracto —el tiempo fuera del tiempo del mito.

Esto posibilita la interiorización y la generalización del mito que se produce en el epílogo. En el prólogo Pasolini nos planteaba un caso más o menos individualizado por una serie de coordenadas históricas y familiares. En el epílogo parece que el conflicto planteado se abre, se proyecta sobre el resto de los hombres y mujeres: los primeros planos de Edipo se alternan con planos combinados de personas desconocidas y anónimas. Parece como si Pasolini quiera hacernos entender que dentro de cada uno de ellos hay una historia como la de Edipo. Y es en este punto cuando vemos claro que el mito, para Pasolini, no es otra cosa que el subconsciente que Freud atribuye a cada uno de nosotros.

Destacábamos en el inicio de este apartado como el rasgo estilístico más evidente del mito la ausencia de griegos. No obstante, la sensación de verdad que nos produce toda la parte de la película que expone la leyenda de Edipo es mucho más acusada que la que nos pueden producir los griegos de las películas de Hollywood o de los estudios italianos. Esta sensación de verdad o de realidad —no de realismo— Pasolini la consigue, por una parte, mediante una apropiación de los métodos estilísticos del cine documental, y por otra, mediante la utilización de material antropológico de procedencia diversa. En realidad, no se trata de dos tendencias diferentes sino de una sola, ya que la antropología es una de las disciplinas científicas que más ha utilizado el cine como documento y como forma de vehiculización de su discurso. Pasolini muestra en esta y en otras películas suyas (*Medea*, *El Decamerón*, *El evangelio según Mateo*, etc.) una tendencia hacia la

14. *Cahiers du cinéma*, 195, pág. 14.

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

minuciosidad y la cotidianeidad en los gestos y las actividades de los individuos que nos muestra. Es difícil de explicar en qué consiste esto exactamente. Podríamos decir, por ejemplo, que Pasolini alarga siempre las situaciones con planos o incluso tomas que no son indispensables para la narración; en ellas los personajes desarrollan sus actividades diarias, y hacen gestos y mantienen actitudes que los convierten en hombres y mujeres de carne y hueso. Son planos y tomas que parece que nos quieran hacer entender que estos hombres y mujeres tienen una existencia propia al margen del film, que la cámara está filmando eso de una manera, como decíamos hace un momento, documentalística. Ahora bien, recordemos que la sociedad que Pasolini esboza es una sociedad ideal, ahistórica y atemporal, es un estadio de civilización más que una sociedad concreta.

Hemos insistido a lo largo de todo este apartado en la sensación de realidad que produce en el espectador la parte central de la película. Pues bien, esta sensación aún se acentúa más si contrastamos el mito con el prólogo y el epílogo. El prólogo es extraordinariamente conciso, no se detiene para nada en la descripción. Su función es plantearnos una situación que tiene como trasfondo una teoría psicológica. Por eso el lenguaje utilizado es preciso y unívoco. El epílogo, en cambio, es metafórico, didáctico, pero se aleja igualmente del método narrativo: el sentido no se desprende de las cosas que suceden sino de las cosas que están en la imagen. El epílogo y el prólogo son conceptuales, el mito es narrativo. Pasolini, de este modo, logra que el mito sea sentido por el espectador como más real y próximo que aquellas otras partes de la película en las que la acción transcurre en un tiempo y una sociedad que, en definitiva, son las nuestras. El motivo de esto es claro: el epílogo y el prólogo están vinculados a la biografía personal de Pasolini, el mito pertenece al inconsciente colectivo, es decir, a todos y cada uno de los que vemos la película.

Referencias bibliográficas

Autores y obras antiguas

HOMERO, *Ilíada*.

—, *Odisea*.

KIRK, G. S. i RAVEN, J. E., *Los filósofos presocráticos*, 3a reimpr., Gredos, Barcelona, 1970.

PÍNDARO, *Odas*.

SÓFOCLES, *Tragedias*.

TITO LIVIO, *Los orígenes de Roma*.

El complejo de Edipo

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1966 [1900].

—, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1967 [1916].

Pasolini y Edipo re

DUFLOT, Jean, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Anagrama, Barcelona, 1971.

FIESCHI, Jean-André, Entrevista con 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.