

LA TRAGEDIA EN EDIPO REY DE PIER PAOLO PASOLINI

ANA MARÍA SEDEÑO*

Resumen.-

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan frecuente como puede parecer. Las primeras aproximaciones son especies de “ilustraciones de tragedia”, que venían especialmente de lugares como Grecia y Estados Unidos. Las nuevas olas cinematográficas se perdían en cierto agotamiento y buscaban nuevas vías que explorar cuando Pasolini abrió en 1967 su trilogía clásica con *Edipo, hijo de la fortuna*, seguida de *Medea* y el documental *Apuntes para una Orestíada Africana*, ambas de 1970.

La comunicación analiza la mirada de Pasolini de esta historia clásica, la de Edipo, materializada en su puesta en escena y su técnica cinematográfica a través de su concepción del mito como análogo al “cine de poesía”.

Abstract.-

The presence of the Greek tragedy in the cinema is not as frequent as it can seem. The first approaches are kinds of “tragedy illustrations”, that came from places like Greece and the United States. The new cinematographic waves were lost in certain exhaustion and looked for new routes that to explore when Pasolini opened his classic trilogy in 1967 with *Oedipus, son of the fortune*, followed of *Medea* and the documentary *Notes for an African Orestíada*, both in 1970.

The paper analyzes the glance of Pasolini of this classic history, the one of Oedipus, materialized in his style and its filmic technique through his conception of the myth like a way for “poetry cinema”.

Palabras clave: Pasolini, Edipo, Cine italiano.

Key words: Pasolini, Oedipus, Italian cinema.

HISTORIA DE LA TRAGEDIA EN EL CINE.

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan frecuente como puede parecer. La novela histórica, los historiadores clásicos y la presencia de William Shakespeare, muestran el núcleo evidente de la incursión greco-romana en el cine. El mito convertido en leyenda filmada es el tema de numerosas películas, especialmente del cine europeo de toda la primera mitad del siglo XX. Las primeras aproximaciones

* Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación. Correo electrónico: valdellos@uma.es.

son especies de “ilustraciones de tragedia”, como *Prometeo y Edipo rey* en 1908, y tal vez el *Prometeo encadenado* del director griego Demetris Gaziadis en 1927.

Algunas otras filmaciones, con mayor o menor fortuna u originalidad, datan de los años cincuenta, sesenta y setenta. Otro intento respecto al *Edipo* de Sófocles se encuentra en el film de Phillippe Saville en 1959. *Antígona* de G. Zavellas (Grecia, 1961) es quizás la primera tentativa rigurosa respecto a esta creación, aunque con notables problemas de puesta en escena y de adaptación del guión y demasiada influencia teatral en escenografía.

El único realizador de cine que se podría llamar ‘especialista’ en tragedia es el griego Michael Cacoyannis que produjo una trilogía: *Electra* (Grecia, 1961), *Las troyanas* (USA, 1971), *Ifigenia* (Grecia, 1976). El éxito imprevisto de la primera, le permitió gozar del prestigio necesario intentarlo dos veces más, aunque sin tanta fortuna, a pesar de las interpretaciones, la fotografía, la música y otros variados elementos.

Las nuevas olas cinematográficas se perdían en cierto agotamiento y buscaban nuevas vías que explorar cuando Pasolini llegó al terreno de la tragedia y su vida había pasado por múltiples vicisitudes. Con esta presión, en 1967 abrió su trilogía clásica con *Edipo Rey*, seguido de *Medea* hacia 1970, con un final frustrado con *Apuntes para una Orestíada Africana*, de casi nula distribución.

La obra fílmica de Pier Paolo Pasolini permanece viva, por cuanto continúa originando nuevas enseñanzas filosóficas y provocando nuevas emociones estéticas.

PASOLINI: TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA Y SUBVERSIÓN POLÍTICA.

La obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini constituye un caso aparte y extremadamente singular en la historia del cine, ya que enlaza la vanguardia histórica, con el cine social, mucho más si se entiende que ésta se encontraba sustentada por unas profundas convicciones éticas y estéticas sobre las posibilidades del séptimo arte.

El cine para Pasolini era un fenómeno irracional, contenido de sueños y memoria, que se conforma en lengua, en palabra que puede combatir las bases del mundo racionalista occidental. El carácter subjetivo y subversivo y, a pesar de todo, concreto del cine, lo relaciona con la poesía; en ello se encuentra el fundamento de la concepción del mismo como lengua y la clave para entender su poder ideológico.

La relación lengua-ideología en la obra de Pasolini puede definirse como mínimo de ambigua y en constante transformación. En un primer momento, para Pier Paolo Pasolini la lengua es un instrumento de la ideología para ordenar la realidad; más tarde, el autor entenderá la relación lengua-ideología-realidad como interacción y es la acción la base de la misma.

“...la acción humana en la realidad, en cuanto lenguaje primero y primigenio de los hombres. Por ejemplo, los restos lingüísticos del hombre prehistórico son modificaciones de la realidad debidas a las acciones de la necesidad: el hombre se ha expresado en tales acciones. Las transformacio-

nes de las estructuras sociales, con sus consecuencias culturales, etc., son el lenguaje con el que se expresan los revolucionarios. Lenin, en cierto modo, ha dejado escrito un gran poema de acción”¹.

La poesía desempeña un papel clave en este proceso de acción: es translingüística, hace la realidad. Algo parecido ocurre con el lenguaje audiovisual, que influye sobre la relación entre lengua y realidad, con un mayor grado de transparencia: produce una técnica en la que la realidad permanece (el cine es la lengua escrita, fijada de la realidad) y en la que no es posible la separación entre lengua y realidad. En este sentido, el lenguaje audiovisual contradice, en su base, las concepciones de Saussure, fundamento de la lingüística estructural²:

“Por el contrario –según las técnicas audiovisuales inducen drásticamente a pensar-, toda poesía es probablemente translingüística. Es una acción situada en un sistema de signos que se convierte de nuevo en acción en el destinatario³.

La realidad es un cine al natural y ello se demuestra mediante los conceptos de plano secuencia y de montaje. El plano secuencia representa la realidad en su presente, en su devenir subjetivo, y como tal el cine es lengua de la realidad, de la vida. En cuanto a la muerte, Pasolini opina que ésta es similar al montaje fílmico, en tanto que da forma a la vida. La vida se convierte al sentido a través de la muerte, al igual que una película lo adquiere con el montaje.

Sin embargo, en esta relación cine-poesía-ideología existe un recurso técnico especialmente importante y aún más definidor de la escritura cinematográfica pasoliniana: el plano subjetivo indirecto.

La contingencia poética se encuentra en que dicho recurso permite la fusión del punto de vista del autor con el del personaje por arte de la cámara (dada la imposibilidad de que el director hable la lengua –el dialecto– del personaje, como haría un escritor) dando lugar a una especie de monólogo interior.

“Un personaje actúa sobre la pantalla y se supone que ve el mundo de una cierta manera. Pero al mismo tiempo la cámara lo ve, y ve su mundo, desde otro punto de vista, que piensa, refleja y transforma el punto de vista del personaje. Pasolini dice: el autor “ha reemplazado en bloque la visión de mundo de un neurótico por su propia visión delirante de esteticismo”. Está bien, en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo. Pero la cámara no ofrece simplemente la visión

¹ Pasolini, P.P., “La lengua escrita de la acción”, en: Corazón, A. (ed.), *Ideología y arte cinematográfico*, Madrid, 1969, 14.

² Mariniello, S., *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, 1999, 52.

³ Pasolini, P.P., “La lengua scritta della realtà”, en: Pasolini, P. P., *Empirismo erético*, Milano 1972, 199.

del personaje y de su mundo, ella impone otra visión en la cual la primera se transforma y se refleja. Este desdoblamiento es lo que Pasolini llama una “subjetiva indirecta libre”⁴.

A través del plano indirecto libre el cine alcanza una forma de superar la dualidad objetividad/subjetividad que constituye su naturaleza, que para Deleuze es una “forma estética superior”:

“Se trata de superar la subjetivo y lo objetivo hacia una forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma”⁵.

Sin embargo, lo realmente interesante del plano subjetivo indirecto se centra en el potencial valor político que posee para Pasolini, motor de cambio social a través del cine.

Para el autor, Hollywood ha instrumentalizado y anulado el potencial subversivo del cine mediante las convenciones narrativas (la exigencia de linealidad) y la creación de los géneros: el montaje invisible, la artificialidad del punto de vista y la teoría académica del cine (rusa primero y francesa después), entre otros, son los instrumentos con que el MRI (Modo de Representación Institucional, terminología de Noël Burch) ha politizado el arte cinematográfico para decantarlo hacia sus intereses.

“La realidad es que el cine, en el momento mismo en que se ha planteado como “técnica” o nuevo “género” de expresión, se ha planteado también como nueva técnica o nuevo tipo de espectáculo de evasión, con una cantidad de consumidores inimaginable para todas las demás formas expresivas. Esto quiere decir que ha sufrido una alteración, por lo demás bastante previsible e inevitable. Es decir, todos sus elementos irracionalistas, oníricos, elementales, atávicos se han mantenido bajo el nivel de la conciencia, esto es, han sido aprovechados como elemento inconsciente de choque y de persuasión. Y sobre ese monstruo hipnótico que constituye el film se ha creado rápidamente la convención narrativa, que ha proporcionado materia a inútiles y pseudos-críticas comparaciones con el teatro y con la novela”⁶.

PASOLINI Y EL CINE COMO MITO.

La importancia del mito para el creador italiano debe contextualizarse en una discusión teórica general producida por toda la intelectualidad europea desde finales de los años cincuenta y los años sesenta, con la debida influencia de los estudios etnológicos y antropológicos durante estos años en autores como Mircea Eliade, Levy-Bruhl y Frazer.

⁴ Deleuze, G., *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine*, vol. 1, Barcelona 1994, 113.

⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento...*, 113.

⁶ Pasolini, P.P., “Il cinema di poesia”, en: Pasolini, P.P., *Empirismo erético*, Milano 1972, 172-173.

Para Pasolini el mito es una forma de cine de poesía, que se opone abiertamente a esta operación de institucionalización llevada a cabo por el cine clásico de Hollywood. Con el mito, el autor puede mostrar más fácilmente la cualidad irracional y de utilidad política que se encuentra en potencia en la técnica cinematográfica.

“El mito, definido como “palabra revelada”, manifiesta una similitud impresionante con la técnica audiovisual. Mito, poesía y cine se encuentran unidos por una serie de aspectos comunes. Pasolini, en su práctica poética y de dirección, establece un paralelismo entre mito y técnica audiovisual. En particular, su reflexión sobre dicha técnica lo ayuda a entender el mito, a reinscribirlo en la historia”⁷.

Y es que el mito es una estructura de pensamiento que se opone radicalmente a la mentalidad de la modernidad occidental en sus fundamentos más importantes. De aquí la relevancia del paso que supuso el pensamiento postromántico acerca de la aceptación de lo irreconciliable del mito con la mentalidad moderna. Pasolini retoma esta idea para afirmar que el mito puede ser una ayuda para comprender la historia. El cine es el medio para actualizar este discurso mitológico.

Mito y cine comparten ante todo una misma concepción de la temporalidad, donde pasado y presente se fusionan. “La temporalidad mítica es una coexistencia de pasado, presente y futuro y, en particular, una “presentificación” del pasado”⁸. Como el mito necesita del culto para ser representado, el cine necesita de la palabra hecha acción en su referencia a la realidad:

“el mito se revela en el comportamiento del cuerpo, en las acciones, en la palabra. Para Pasolini todo ello constituye, junto a la memoria y a los sueños, los arquetipos del lenguaje cinematográfico: el cine y el mito se revelan en cierto sentido como el mismo lenguaje”⁹.

Tanto el cine como el mito pueden reescribir la historia para dar cabida en ella a otras formas de conocimiento y aprehensión de la realidad que hasta ahora se conciben como “primitivas”, no modernas. Aquí se encuentra la verdadera gloria del cineasta italiano, el haber podido igualar el mito con el cine, paradigma tecnológico de la sociedad occidental: el cine es entendido no como medio –instrumento– sino como arma política para demostrar la esterilidad de la oposición entre tecnología y mito como fórmula para comprender el mundo y la historia.

EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA: LA TRAGEDIA EN CINE.

El Edipo Rey (*Edipo, hijo de la fortuna*, 1967) de Pasolini está inspirado, algo libremente en las tragedias de Sófocles *Edipo en Colono* y *Edipo Rey*. Se ambienta en

⁷ Mariniello, *Pier Paolo Pasolini...*, 143.

⁸ Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 145.

⁹ Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 146.

su comienzo en los años veinte en una familia burguesa de Sacile (Lombardía), donde nace un niño, Edipo (trasunto biográfico del propio Pasolini). Trasladada la acción repentinamente a la Grecia antigua, Layo y Yocasta, reyes de Tebas, descubren por un oráculo que su hijo Edipo matará a su padre y se casará con su madre. Por eso encargan a un esclavo que mate al recién nacido sobre el monte Citerón. El sirviente, enternecido, abandona al niño, que es recogido por un pastor de Corinto y entregado al rey de esta ciudad, que lo educa como si fuese su hijo. Un día, Edipo descubre por el oráculo de Apolo el horrible vaticinio y se va de Corinto. Durante su viaje, encuentra a Layo acompañado por algunos guardias. Entre los dos surge una pelea, y Edipo mata al rey Layo y a su escolta. Llegado a Tebas, libera a la ciudad de la esfinge, y obtiene así la mano de Yocasta. Tiempo después, para poner fin a una pestilencia que se abate sobre la ciudad, Edipo interroga al ciego adivino, Tiresias, que le confirma la trágica verdad. Yocasta se quita la vida colgándose en el palacio, Edipo se pincha los ojos hasta quedarse ciego, huyendo de la ciudad y vagando por los alrededores del Milán y la Bolonia de los años sesenta. En el prado donde comenzó su búsqueda, el rey Edipo puede morir tranquilo.

El autor italiano comenzó otros dos proyectos de adaptación cinematográfica de tragedias griegas, con las que Edipo constituye su “trilogía clásica”. La primera *Medea* (1970) y la segunda, que no llegó a buen fin, tuvo su salida con el documental *Apuntes de una Orestíade africana* (1970).

Medea retoma la historia de la tragedia de Eurípides para proporcionar una peculiar visión sobre la imposibilidad de conciliar modernidad y tradición y sobre la trasgresión sexual. En ella muchos críticos han querido observar una reflexión del director sobre la pasión homosexual.

En cuanto a *Apuntes para una Orestíade africana* es un intento de adaptación de la Orestíada de Esquilo ubicada en África. Su propósito era usar la Orestíada para comentar la emergencia de la democracia en África. Pasolini busca en dicho continente un escenario alterno, así como los nuevos rostros de Agamenón, Electra, Clitemnestra y los integrantes del coro. La película documental que retrata la expedición de investigación—verdadero *story-board* visual— se compone de una combinación entre documental y escenas filmadas por el propio realizador en varias locaciones africanas, todo ello aderezado por los punzantes comentarios políticos y estéticos del cineasta. En algún momento, Pasolini llega incluso a considerar otras alternativas: por ejemplo, un melodrama musical en jazz, protagonizado por actores afroamericanos. Pero durante dicha expedición un grupo de estudiantes africanos objetaron que un antiguo texto europeo poco tenía que decir sobre la historia del África moderna y que Pasolini estaba tratando a África como una entidad singular, y no como un continente de culturas complejas y diversas. Pasolini abandonó el proyecto.

LA INTERPRETACIÓN DEL MITO Y SU ESCRITURA CINEMATOGRAFICA EN *EDIPO, HIJO DE LA FORTUNA*.

Según Pasolini, la tragedia de Edipo debía ser recuperada y adaptada desde el psicoanálisis, desde los postulados freudianos. Por ejemplo, Hervé Jourbert-Laurencin analiza el film desde el concepto de estructura, dividiéndola en tres partes: la primera se explica por medio de Freud, la segunda es, propiamente dicha, la adaptación de la tragedia de Sófocles; la tercera “propone una visión global de Pasolini adulto” cuando el autor traslada la puesta en escena a los alrededores de Bolonia, Milán y el prado de Sacile¹⁰.

Ciertamente, el complejo de Edipo había sido para Freud un prototipo para explicar algunos de los procedimientos psicoanalíticos, como la indagación en el inconsciente del paciente.

El autor italiano retoma la perspectiva psicoanalítica para interpretar desde ella el mito edípico en un proceso de contaminación e influjo mutuo que tiene en ciertos pasajes de la película su ejemplo: por un lado, se modifican ciertas características de la historia de acuerdo con comportamientos inconscientes, por otro, el mito se reafirma como realidad, frente a lo onírico del psicoanálisis:

“Edipo rechaza escuchar las alusiones de la Esfinge a su deseo prohibido y “reprime” al monstruo (esto es, a su propio subconsciente), empujando a la Esfinge hacia un abismo mientras la criatura protesta “Es inútil, es inútil, el abismo hacia el que me arrojas está en ti”¹¹.

“Actuando, como siempre, en contra de toda expectativa, Pasolini hace que la pieza central, supuestamente mítica e irreal, sea realista sin duda alguna. En verdad se llegan a sentir presencias físicas: los cuerpos, las pieles de los animales, la carne, la agresiva luz del sol, la tierra y las piedras están llenos de vida”¹².

Todo lo dicho sobre la relación entre cine y técnica audiovisual puede encontrarse en el film analizado. Podría decirse que el mismo resulta ser un buen ejemplo de la idea de Pasolini acerca de la no transparencia del mito, es decir, la imposibilidad de apropiación por parte de la cultura occidental del mito en toda su dimensión. El mito es una realidad que no se deja comprender.

La técnica cinematográfica de Pasolini se encarga de demostrar esto, abandonando una especie de transparencia, propia de un lenguaje convencional y psicologizado propio del cine clásico: la puesta en escena que destaca las escenas colectivas (el rito, el sacrificio, las consultas al oráculo) se ruedan mediante planos largos, la mayoría

¹⁰ Jourbert-Laurencin, H., *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995, 221.

¹¹ Greene, N., *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton 1990, 153.

¹² Greene, *Piero Paolo Pasolini...*, 156.

generales, que llevan la acción a lo grupal y permiten contemplarla en su dimensión cultural y religiosa.

Pareciera como si Pasolini quisiera respetar esas dimensiones, y éstas fuesen incompatibles con una técnica tradicional basada en el plano-contraplano clásico, el punto de vista de la cámara atento a los cambios de la acción e incluso el movimiento, pruebas de la presencia de un sujeto moderno occidental. Se reivindica así una especie de opacidad ante el mito¹³, que está en la línea de teóricos como Eduard Glissant:

“en la magnífica perspectiva de las culturas occidentales, organizadas en torno a la noción de transparencia, es decir, en torno a la noción de comprensión, (...) al comprender una noción, una cultura o a un ser, ¿no existe también la idea de captar, de monopolizar? La tendencia a lo universal es una de las creaciones de Occidente para hacernos comulgar con la reducción a un modelo transparente, o más bien a diversos modelos, pues no hay uno solo (...) Por ello, lo que yo llamo la opacidad del ser –es decir, no el rechazo del otro, sino el rechazo a considerar al otro como una transparencia, y por consiguiente la voluntad de aceptar la opacidad del otro como un dato positivo y no como un obstáculo– se convierte en una necesidad para todo el mundo en el momento actual”¹⁴.

En la película la gente, los gestos, los objetos se ponen en escena en pluralidad, en una coralidad, que es un elemento más donde puede observarse ese intento de que el mito no sea transparente (sino múltiple, ambiguo, inconmensurable), no pueda ser comprendido fácilmente desde las proposiciones de la cultura burguesa occidental.

Otro dato significativo puede observarse en la voluntad de paralelismo-convivencia entre diversas culturas, espacios y tiempos a través de la vestimenta, particularmente pero también de la música y otros componentes estilísticos y de puesta en escena, que transporta la historia narrada hacia un nuevo nivel de opacidad.

“Aquí la indumentaria ya no es en absoluto antigua: Pasolini ha querido mezclar, sobre todo, la cultura africana primitiva, la antigüedad sumeria y la tradición azteca; todo ello en un escenario magrebí (Marruecos), al ritmo de cantos rumanos, árabes y japoneses. Se trata, por tanto, de lo que él considera una “prehistoria” totalmente caprichosa –en el sentido más pleno de la palabra- y onírica”¹⁵.

La técnica cinematográfica y la puesta en escena de Edipo Rey (a través de los planos generales, la coralidad de las situaciones, la ausencia de diálogos y de soni-

¹³ Marienello, *Pier Paolo Pasolini...*, 299.

¹⁴ Glissant, E., “Le chaos-monde, l’oral et l’écrit”, en: Ludwig, R., *Écrire la parole de nuit. La nouvelle littérature antillaise*, Paris 1994, 126-127.

¹⁵ Joubert-Laurencin, *Pasolini...*, 221.

dos analógicos reconocibles, la repetición de los movimientos...) trasladan la historia hacia un mayor nivel de complejidad, la alejan de lo psicológico (del primer plano, de la necesidad de los mecanismos de proyección e identificación propios del cine clásico) y la devuelven a una dimensión trágica en la que ya no importa el sujeto en su individualidad (como concepto base de la mentalidad moderna y burguesa) sino como pieza de las acciones y las pasiones de su sociedad y de su momento histórico.

He aquí como mito y cine se encuentran, cómo el cine se convierte en una forma de cine de poesía, alejado de las convenciones narrativas, psicologistas, objetivas, lineales y acrílicas del cine clásico de Hollywood y la forma que tenía Pasolini de combatirlas: a través de un cine aferrado a lo onírico y a lo trágico, a lo coral y lo subjetivo del plano general, del plano subjetivo indirecto, de la ausencia de diálogos. He aquí su forma de unir el cine con la realidad histórica.

