

“IO SONO UNA FORZA DEL PASSATO...”¹

AZUCENA ADELINA FRABOSCHI

*“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.”*²

Pasado... que inevitablemente nos pone ante el presente. Ésta es sólo una de las muchas polarizaciones entre las que transcurren el pensamiento, los sentimientos, las obras y, finalmente, la vida de Pier Paolo Pasolini. Pero bien podemos tomarla como punto de partida para salir al encuentro de una serie de binomios de opuestos, cada uno de los cuales guarda conexión con los demás: la barbarie ↔ la civilización, el mito ↔ la razón laica, lo sacro ↔ la religión, lo visceral y emotivo ↔ el racionalismo iluminista, el campo ↔ la ciudad, el subproletariado ↔ la burguesía, el Tercer mundo ↔ la sociedad capitalista y de consumo... En todos estos binomios el primer término siempre dice relación de anterioridad, de pasado, casi podríamos decir de momento primitivo con respecto al segundo. Y el segundo es un presente contra el que Pasolini reacciona con todas sus fuerzas, en todos los frentes, por todos los medios.

Por todos los medios. También a través del cine. Conocido en Italia por su producción literaria, fructífera y laureada, muchas veces debió explicar este paso suyo de la literatura al cine –que, en el tiempo, coincide con sus primeros trabajos sobre la tragedia griega³–, medio de expresión que fue ocupando un espacio cada vez más grande en su vida, como lo manifestara en una entrevista a Oswald Stack:

“La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la litera-

¹ Este artículo continúa y complementa a otro trabajo nuestro, “*Medea*, de Pasolini, por Pasolini”, a publicarse en STYLOS (UCA, Fac. de Filosofía y Letras). 1998; 7.

² Fragmento de Pasolini, que pone en boca de Orson Welles en *La ricotta*, y que ha sido muy citado e incluso autocitado, según refiere Massimo Fusillo (*La Grecia secondo Pasolini*. Mito e cinema. Firenze: La Nuova Italia, 1996. p. 6).

³ En 1959, cuando ya ha realizado trabajos de guionista en varias películas, y acaricia la idea de su propio *film* –*Accattone*, en 1961– trabaja en una traducción de la *Orestíada*, que será representada por el Teatro Popular Italiano de Vittorio Gasman en mayo de 1960, en el Teatro griego de Taormina.

tura y por la vida, gradualmente se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era: en una pasión por la vida [...]. ¿Cómo ha sucedido? Estudiando el cine como sistema de signos, he llegado a la conclusión de que es un lenguaje no convencional y no simbólico diferente a la lengua escrita y hablada, y que no expresa la realidad a través de los símbolos, sino por medio de la misma realidad. **El cine es un lenguaje que expresa la realidad con la realidad.**"⁴

Esta opción no significa la renuncia a la escritura –como lo prueban sus libros de poesía y los ensayos de temática diversa que publica ininterrumpidamente, año tras año, y los artículos de revistas y periódicos aparecidos hasta el 30 de octubre de 1975, dos días antes de su trágica muerte, o su novela inconclusa *Petróleo*–. Pero de aquí en más Pasolini hablará de la realidad, con la realidad.

Sus primeras películas, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), describen al subproletariado de Roma y al mundo pequeño-burgués. Posteriormente aborda la temática religiosa, en algún caso de una manera muy particular (*La ricotta*⁵, episodio de *Rogopag*, en 1963; *El Evangelio según San Mateo*, en 1965), sin dejar por ello de ocuparse de los subproletarios y de los campesinos en *La rabia* (1963); también están presentes sus tesis sobre el poder y la ideología en películas como *Uccellacci e uccellini* (1965).

En los años subsiguientes se suman otros títulos y, en 1967, tenemos *Edipo rey*, al que seguirán, entre otros, *Teorema* (1968), de contenido religioso en el sentir de Pasolini⁶, *Medea* (1970) y, en el mismo año, los *Apuntes para una*

⁴ NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Mercedes de Corral. Barcelona: Circe, 1992. p. 214.

⁵ Toca el tema de la Pasión de Cristo y la muerte del buen ladrón, quien en realidad muere por una indigestión de requesón. Pasolini es acusado de irreverencia a la religión, y en su autodefensa dice: "Cada cultura está siempre entretrejida de supervivencias. En el caso que ahora nos ocupa, lo que sobrevive son aquellos famosos dos mil años de *imitatio Christi*, aquel irracionalismo religioso. Ya no tienen sentido, pertenecen a otro mundo, negado, rechazado, superado: y, sin embargo, sobreviven. **Son elementos históricamente muertos, pero humanamente vivos, de los que estamos compuestos.**" (Ibíd., p. 241). Mito vs. razón, sacro vs. religión; finalmente, pasado vs. presente. Binomios de opuestos, aunque coexistan.

⁶ "La sociedad industrial se ha formado en una total contradicción con la sociedad anterior, la **civilización campesina** (representada en la película por la criada), la cual poseía como algo propio el sentimiento de lo sagrado. Sucesivamente, este sentimiento de lo sagrado se ha encontrado unido a las instituciones eclesíásticas, y a veces ha degenerado hasta la crueldad, sobre todo cuando está alienado

Orestíada africana.

En 1971 filma la primera de las películas que integran la por él llamada “Trilogía de la vida”⁷: *El Decamerón*, a la que se sumarán *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), trilogía de la que abjurará en junio de 1975. Su última película, también de ese año, es *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Esta somera enumeración de algunos títulos en la filmografía de Pasolini nos permite distribuirlos en cuatro etapas: la primera, de carácter testimonial y fuerte impronta marxista⁸, gira en torno a un mundo marginal, el subproletariado, el habitante de las afueras de las grandes ciudades, y su contrapartida, la pequeña burguesía; la segunda, que marca un alejamiento de Gramsci⁹, se refiere al sentido de lo sacro, de lo mítico; la tercera, la “Trilogía de la vida”, tiene como protagonista “la corporalidad popular”, en términos del propio Pasolini¹⁰, y la

por el poder. En todo caso, el sentimiento de lo sagrado estaba enraizado en el centro de la vida humana. La civilización burguesa lo ha perdido. ¿Y con qué ha sustituido este sentimiento de lo sagrado, después de la pérdida? Con la ideología del bienestar y del poder.” (Ibíd., p. 291). Un misterioso desconocido llega, mensajero divino que, al relacionarse con cada uno de los miembros de la casa, los desestabiliza, los conmueve, los saca de su cómoda y falsa seguridad, los confronta con su verdadera realidad. Y nuevamente presentes los binomios pasolinianos: sociedad industrial ↔ civilización campesina, lo sacro ↔ la religión como ideología del bienestar y del poder.

⁷ “Después he hecho este grupo que llamo ‘trilogía de la vida’, es decir, las películas sobre la corporalidad humana y sobre el sexo. Estas películas son bastante fáciles, y las he hecho para oponer al presente consumista un pasado recientísimo donde el cuerpo humano y las relaciones humanas eran todavía reales.” (Ibíd., p. 318).

⁸ “Mis primeras películas fueron inspiradas por Gramsci. El fundador del partido comunista italiano. Fue el mayor teórico marxista de Italia. Quería un arte popular destinado a un pueblo ideal.” (Declaraciones de Pasolini en Utrecht, 1970, traídas por el film “Pier Paolo Pasolini”, de Philo Bregstein).

⁹ “A principios de la década del 60 Italia entró en el dominio del neocapitalismo. Por eso en Italia también surgió una cultura masiva. Mientras filmaba perdí fe en la ilusión gramsciana de llegar al pueblo. Éste se convirtió en la masa. Mis películas eran para consumo masivo. Instintivamente rechacé la idea, imaginaba que no había nada peor que producir cosas que en un estilo alienado serían consumidas en masa, lo cual rechacé.” (Ibíd.).

¹⁰ En 1972, en un congreso celebrado en Bolonia sobre “Erotismo, destrucción, mercancía”, Pasolini dice: “En un momento de profunda crisis cultural (a finales de los años sesenta) que ha llevado (y lleva) incluso a pensar en el final de la cultura [...] me ha parecido que la única realidad preservada era la del cuerpo... De este modo la protagonista de mis películas ha sido la corporalidad popular.” (Ibíd., p. 334). Posteriormente Pasolini abjura de la trilogía: “A decir verdad, en la *Trilogía de la vida* no representaba cuerpos y órganos sexuales de nuestro tiempo, sino los del pasado [...]. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibili-

última, *Saló*, es una reflexión sobre el poder a partir de la sexualidad¹¹.

Hemos escogido a *Medea* para presentar, a propósito de ese *film* pero siempre en relación con otros y, en definitiva, con la vida y el pensamiento de Pier Paolo, algunos aspectos –binomios de opuestos– de la misma subrayados por su director, quien así se refiere a ella:

“En *Medea* he reproducido todos los temas de las películas anteriores. [...] En cuanto a la *pièce* de Eurípides, me he limitado simplemente a sacar alguna cita¹². Curiosamente, esta obra se apoya en una base “teórica”, de historia de las religiones: M. Eliade¹³, Frazer, Lévy-Bruhl, obras de etnología y de antropología modernas.

Medea es la oposición del universo arcaico, hierático, clerical, al mundo de Jasón, un mundo que, en cambio, es racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la *mens momentanea*) que no sólo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de ese tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito. [...] Opuesto a la otra civilización, a la raza del “espíritu”, hace estallar una tragedia espantosa. Todo el drama se basa en esta contraposición de dos “culturas”, en la irreductibilidad recíproca de dos civilizaciones. [...]

Medea [...] se excluye a sí misma, lleva consigo su propia tragedia. Medea, debemos recordarlo, ha llegado al máximo de la integración: ¿cuál es la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. [...]

En medio de su maravillosa historia de amor con Jasón, **Medea tiene un sueño, un sueño regresivo que la hace volver a sus propios orígenes. Y este sueño es el que le da el valor para matar a sus hijos. En este sueño se ha remontado a los “arquetipos” de su vida. Ve los sacrifi-**

dad, por consiguiente, de volver a evocarlo. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha cobrado efecto retroactivo. [...] su modo de ser de entonces queda, desde el presente, desprovisto de valor.” (*Cartas luteranas*. Valladolid: Trotta, 1997. p. 62).

¹¹ “Yo filmo el fascismo en su dimensión sexual, represión y perversión sexuales, para demostrar cuáles son las perversiones de una sociedad que se considera libre, pero que, por el contrario, está dominada por fuerzas oscuras.” (Palabras de Pasolini recordadas por Ma. Antonietta Macciocchi, en *Pier Paolo Pasolini*, de Philo Bregstein).

¹² En rigor de verdad, son varias las citas, y no pocas de ellas corresponden a escenas claves para el desarrollo del drama, como bien lo analiza Fusillo (Ob. cit.).

¹³ Explícitamente Pasolini dice haberse inspirado en la *Historia de las religiones* de Mircea Eliade, pero también ha utilizado, del mismo autor, *Lo sagrado y lo profano*, y hay expresiones del guión cinematográfico de *Medea* que guardan gran similitud con la obra de Eliade.

cios humanos que se celebraban en aquella época, y esa visión la estimula. Pero le hago soñar el delito del mismo modo que lo representa Eurípides.

Podría ser perfectamente la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que viviera la misma catástrofe poniéndose en contacto con la civilización occidental materialista. Por otra parte, **en la irreligiosidad, en la ausencia de toda metafísica, Jasón llega a ser el nexo con nuestra historia moderna.** Al principio, cuando era niño, Jasón veía en el centauro a un animal fabuloso, lleno de poesía. Después, conforme iba pasando el tiempo, el centauro se convirtió en razonador y sabio, y acabó siendo un hombre igual que Jasón. Al final, los dos centauros se superponen, pero no por ello se anulan. La superación es una ilusión. Nada se pierde.”¹⁴

Ya desde su inicio la película presenta dos mundos, dos tiempos, dos culturas que configuran una oposición imposible de conciliar. Y éste es, en prieta síntesis, el tema y el drama de la *Medea* de Pasolini.

Dos mundos: por un lado está el mundo de Jasón, inicialmente Jolcos, ciudad lacustre, y luego la griega Corinto; por otro, la bárbara Cólquida, el mundo de Medea.

En la ciudad a orillas de una laguna, cercana a un río y al mar, transcurre la infancia de Jasón bajo la tutela del Centauro, quien lo instruye y lo forma. No es casual la presencia del agua en este paisaje: su movilidad habla de inestabilidad, su fluidez evoca una dirección rectilínea y un tiempo cuyo progreso implica alejamiento sin retorno, por contraposición a lo que sucede en la pedregosa tierra de Medea, donde la actividad agrícola muestra a un pueblo sedentario, que se mueve en sentido circular y cuya vida transcurre en un tiempo cíclico. Las jóvenes campesinas, mientras realizan su trabajo, cantan una canción que habla de esta polaridad:

**“Nosotros conocemos los viñedos pero no el mar,
nosotros conocemos los campos de ajo y arvejas y no el mar.
Y él viene del mar, y él viene del mar.”**

(Escena 32)

Las primeras escenas de la película muestran el contrapunto de la educación progresivamente racionalizadora de Jasón (Escenas 1 a 15, en el guión cinematográfico).

¹⁴ De una entrevista realizada por Jean Dufлот. En: NALDINI, NICO. Ob. cit., p. 307-8.

gráfico) por un lado, y la aparición de Medea cumplimentando un rito solar –que incluye el sacrificio humano–, vinculado con la fertilidad de la tierra (Escenas 12 a 21), por el otro. Pasolini da a la cámara un valor descriptivo, documental, con sobreabundancia de primeros planos, en las secuencias del mundo de la maga.

Dos mundos. También **dos tiempos**, lineal el uno, cíclico el otro. Tal vez por eso, en tanto Jasón aparece niño primero, adolescente luego y finalmente hombre, Medea es atemporal, no se advierten en ella los cambios de la edad⁵. También por eso, promediando el *film*, las acciones de Medea se reiterarán por duplicación (el sueño anticipatorio de la venganza, el del diálogo con Jasón y la muerte de Glauca, y su ulterior realización, con leves pero significativas variaciones entre lo onírico y lo real), subrayando el efecto de circularidad del tiempo. También dentro del primer sueño se advierte el desdoblamiento de su protagonista, quien se contempla en el paisaje de su pasado, se reconoce y recupera su identidad¹⁶, perdida en el presente. Los binomios de opuestos pasolinianos no faltan.

Finalmente, **dos culturas** –en manera alguna desvinculadas de los mundos, y de los tiempos– en las que **la sacralidad y el misterio de la naturaleza**¹⁷, que Pasolini vinculará con el **mito** de los tiempos arcaicos, puros –los tiempos de Medea–, se opondrán a lo que el cineasta concibe como una **racionalización** (propia de la historia, y de la religión institucionalizada) que, según él, desacraliza y desnaturaliza la realidad, y al hombre¹⁸, a Jasón.

Esta oposición entre el mito y la razón, entre lo sacro y la religión, entre el pasado y el presente, entre realidad y naturaleza, es la “clave” de Pasolini: de su pensamiento, de su sentir, de su preocupación vital, de su trabajo. Clave comple-

¹⁵ “Il mondo della Colchide è infatti immerso in un’atemporalità mitica, o, meglio, in una temporalità ciclica, che rinnova ogni anno i riti di fecondazione della terra.” (FUSILLO, M. Ob. cit., p. 161).

¹⁶ En la Escena 71, en el inicio del primer sueño, Medea se ve en Cólquida, contemplando un sacrificio humano ritual. El sueño continúa en Corinto, donde narra a sus doncellas sus planes de venganza, y luego se suceden escenas mágicas que la confirman en sus designios.

¹⁷ “Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai assolutamente innaturale.” (da *Essere è naturale?*, 1967. En: FUSILLO, M. Ob. cit., p. 131, n. 15).

¹⁸ “Il barbaro non ha bisogno di illusioni *per vivere, ossia per esprimersi*. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione [...] e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l’illusione [...], l’inautenticità: l’alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese” (da *Tabella*, 1971. En: FUSILLO, M. *Ibid.*)

ja, presente bajo diversas formas y nombres en su vida y en su obra. Así lo advertimos cuando, refiriéndose a su relación con la realidad, dice Pier Paolo en 1969:

“Yo la llamo **sacralidad**, y de una forma esquemática y elemental la puedo sintetizar así: **mi incapacidad de ver en la naturaleza la naturaleza**. [...] A mí todo me parece revestido por una especie de luz relevante, especial, que por eso es mejor definir como sagrada. Y esto determina mi estilo, mi técnica [en relación con su labor de director cinematográfico].”¹⁹

Por eso, cuando comenzó a rodar *Accattone*, dijo: “Yo prefiero trabajar con actores escogidos en la vida, al azar, es decir, escogidos por todo lo que me parece que expresan sin ellos saberlo: con no profesionales. **El actor profesional está demasiado obsesionado por lo natural y por el adorno superfluo**. Ahora bien, **yo odio lo natural** (que por otra parte el actor exagera en general por miedo a no expresar los matices), detesto, en el arte, todo lo que tiene que ver con el naturalismo.”²⁰ Se trata del contraste entre la realidad que trasunta un misterio, la realidad con profundidad (los no profesionales, “escogidos por todo lo que me parece que expresan sin ellos saberlo”), y lo natural, la realidad que es sólo “superficie”. Comentando su *Medea* y a propósito de esto –que hemos llamado “binomios de opuestos”–, dirá:

“En mis filmes no me sirvo de representaciones. Si quiero enseñar un árbol, enseñe un árbol de verdad. Con los actores hago igual. Cada uno es él mismo.”

Y “para hacerlo, el director trabajaba con unas cuantas notas por todo guión, improvisando cada escena para ver lo que la Callas y los demás actores podían llevar a cabo en una determinada circunstancia dramática. Muchas veces no había ensayo, únicamente una discusión preliminar antes de empezar el rodaje y, a menudo, la primera filmación era la definitiva.”²¹

En la entrevista de Jean Duflot, años más tarde, subrayará:

¹⁹ NALDINI, N. Ob. cit., p. 308.

²⁰ *Ibíd.*, p. 221.

²¹ ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. Ob. cit., p. 257.

“Doy una gran importancia a los rostros²², porque con ellos es imposible engañar: la cámara revela su realidad más íntima...”²³

También en los *Apuntes para una Orestíada Africana*, luego de repasar con la filmadora los personajes de un mercado de aldea, la muy primitiva Kasalu, comenta:

“Esta gente metida en sus tareas cotidianas y en su vida diaria tendría que ser la protagonista de mi película, la *Orestíada Africana*. Son ellos justamente quienes, **por ser tan reales, tienen dentro de sí el momento místico y sagrado** que les hace decir, por ejemplo, frases como ésta: “Dios, si éste es tu nombre, si deseas que con este nombre te invoque, he medido todas las cosas: yo no conozco más que a ti, quien me puede disolver realmente la pesadilla que llevo dentro del corazón.”

Una y otra vez insiste Pasolini en esta identificación de lo real con lo sagrado²⁴, identificación a primera vista ajena al ateísmo que dice sustentar. Éste es otro de los conflictos de su personalidad, de su vida, de su tiempo... de nuestro tiempo. Hacia los quince años, y coincidentemente con sus primeras experiencias sexuales (que son homosexuales), Pasolini pierde la fe religiosa, comulga por última vez urgido por su prima y, a partir de entonces, “ni siquiera pude concebir la posibilidad de creer en Dios”²⁵. Pero el **ateísmo proclamado de Pier Paolo Pasolini coexistirá a lo largo de toda su vida con un sentimiento religioso muy profundo**, verdadera “nostalgia de Dios” que motivará reflexiones y escritos sobre la Iglesia Católica, poemas religiosos²⁶ y proyectos cinematográficos acariciados durante años, de los que concretará *El Evangelio según Mateo*, en tanto que la historia de San Pablo será demorada por diversas circunstancias, hasta ser finalmente abandonada.

²² Piero Tosi, diseñador de vestuario en *Medea*, dice al respecto: “María confiaba en Pasolini, pero no se sentía a gusto en los primeros planos, y en cambio a él le encantaban porque le fascinaba el rostro de María, tan semejante a una máscara.” (Ibíd., p. 258).

²³ NALDINI, N. Ob. cit., p. 249.

²⁴ “**Todo es santo**, todo es santo, todo es santo. **No hay nada natural en la naturaleza**, muchacho, tenlo bien presente. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado –y comenzará algo distinto–. ¡Adiós cielo, adiós mar!” (*Medea*. Escena 7)

²⁵ NALDINI, N. Ob. cit., p. 21.

²⁶ *El ruiseñor de la Iglesia Católica; La religión de mi tiempo; Transhumanar y organizar*, entre otros.

Ese ateísmo proclamado, y ese sentimiento religioso vivido (otro binomio de opuestos), le hacen decir, ya en 1947:

“Y no tengo ningún propósito, por ahora, de aliviarme de esta abyección mía [la homosexualidad], porque sé que el único modo de hacerlo sería uno solo y definitivo: una crisis de tipo religioso, cuya amenaza se perfila continuamente en el horizonte tan perfectamente laico de mi vida.”²⁷

Situación que define con mayor exactitud en los *Cuadernos rojos* (autobiográficos) del mismo año: **“Yo más que laico, irreligioso, estoy continuamente ocupado en una interminable crisis religiosa.”** Precisamente es esta crisis, y el sentimiento religioso que la alienta y que Pasolini no se atreve, no quiere negar, lo que palpita en toda su obra, agónicamente.

Tal es así que hacia 1962 escribe a Lucio Caruso, de la CITTADILLA CRISTIANA de Asís, sobre su proyecto de filmar el *Evangelio según San Mateo*:

“Traducirlo fielmente a imágenes, sin ninguna omisión o añadido al relato. También los diálogos deberían ser rigurosamente los de San Mateo... Diciéndolo con palabras muy sencillas y pobres: **yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Cristo es divino: es decir, creo que en él la humanidad es tan profunda, rigurosa, ideal, que va más allá de los términos comunes de la humanidad.** Querría que mi película pudiera ser proyectada el día de Pascua en todos los cines parroquiales de Italia y del mundo.”²⁸

Otra vez la insoslayable presencia religiosa en la vida de Pasolini: no la niega. Y se aboca a considerar los criterios que regirán la realización de la película. Escribe al poeta Evgueni Evtusenko:

“Querría que tú hicieras el papel de Cristo en mi película *El Evangelio según San Mateo*. [...] ¿Qué cómo se me ha ocurrido la idea? Tal vez sepas que yo, al no ser un director... serio, no busco mis intérpretes entre los actores: hasta ahora, para mis películas subproletarias, los he

²⁷ NALDINI, NICO. Ob. cit., p. 110.

²⁸ *Ibíd.*, p. 244.

encontrado, como decimos en Italia, “en la calle”.

Para Cristo, no podía ser suficiente un “hombre de la calle”: a la inocente expresividad de la naturaleza, era necesario añadir la luz de la razón. Y entonces he pensado en los poetas.”²⁹

Naturaleza y razón, que en producciones suyas anteriores y ulteriores se contraponen de manera irreconciliable, en Cristo se exigen recíprocamente, pero con un enfoque muy peculiar: “El *Evangelio* deberá estar basado en la pura poesía, **no en una visión racionalista, marxista de la historia; deberá ser ‘fruto de una furiosa oleada irracionalista’.**”³⁰ Reitera entonces Pasolini su concepción de los tiempos primeros de la religión como un mito irracional, fuerte e invasivo de la realidad presente. Y, a quienes buscan tras la realización de esta su obra una conversión religiosa, les dice:

“No hablemos de arrepentimientos, de conversiones, por favor... [...]. Leyendo todo lo que he producido, siempre había implícita una tendencia al Evangelio, desde mi primera poesía del 1942, donde había un Cristo que se identificaba en un hijo que hablaba con su madre en un imaginario día de Pascua y el hijo acababa diciendo: ‘Cristo es oscura luz’. Por tanto, **es un tema muy antiguo de mi vida que he retomado, y lo he retomado en un momento de regresión irracional [...].**”³¹

En 1970, año de la filmación de *Medea*, todavía sueña con filmar la historia de Pablo, de la que dice a mosén Cordero: “De hecho, aquí se cuenta la historia de **dos Pablos: el santo** [que pertenecería al período arcaico, puro, místico, del Cristianismo] **y el cura** [perteneciente ya al momento posterior, racionalista, de una Iglesia institucionalizada]. Y, evidentemente, hay una contradicción en lo siguiente: yo estoy totalmente a favor del santo, mientras que evidentemente no soy muy indulgente con el cura. Pero creo que **la Iglesia, con Pablo VI, ha llegado a tener el valor de condenar todo el clericalismo, y por tanto también a sí misma en cuanto tal** (en el sentido de sus términos prácticos y temporales)...”³². Otra vez la distinción entre lo que él considera genuino, lo primitivo, la santidad, y lo que ve como un falseamiento que se produce a través del paso del tiempo por la racionalización y la institucionalización, la Iglesia. Y

²⁹ *Ibíd.*, p. 245.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*, p. 245–6.

³² *Ibíd.*, p. 305.

sigue trabajando en el proyecto.

En 1974 insiste en su proyecto de hacer una película sobre San Pablo:

“Ahora el contenido de la película es algo violentísimo, como nunca se ha hecho, contra la Iglesia y contra el Vaticano, porque hago **un San Pablo doble**, es decir, esquizofrénico, netamente dividido en dos: uno es el **santo** (evidentemente San Pablo tuvo una experiencia mística –lo cual se ve claramente en las cartas– y también auténtica), el otro, en cambio, es el **cura**, ex fariseo, que recupera sus condiciones culturales anteriores y será el fundador de la Iglesia. Como tal lo condeno; como místico está bien, es una experiencia mística como otras, respetable, no la juzgo, pero en cambio, lo condeno violentamente como fundador de la Iglesia, con todos los elementos negativos de la Iglesia ya preparados: la sexofobia, el antifeminismo, la organización, las colectas, el triunfalismo, el moralismo. [...] Me preguntarás que por qué hago precisamente en este momento una película tan espantosamente negativa y polémica contra la Iglesia. La hago porque precisamente el papa Pablo ha pronunciado en estos días un discurso de contrición terrible, ¿lo has leído? [...]. Dice claramente que la sociedad ya no necesita a la Iglesia, el poder ya no necesita a la Iglesia, la sociedad provee por sí misma a sus necesidades, y entonces, ¿dónde interviene la Iglesia?, ¿cuáles son las intervenciones que la Iglesia puede hacer en favor de alguien? En suma, la Iglesia está aislada [...] y por eso hay una crisis de vocaciones, ya no hay curas; es un discurso de una ruina trágica. [...]. Lo que me da rabia es esto: ahora que el poder burgués la excluye con tanto cinismo después de haberse apoyado en ella durante un siglo (contradictoriamente, porque la burguesía no es religiosa, pero le era útil, y por tanto se ha apoyado en el Vaticano y ha justificado sus delitos, sus imperialismos, sus genocidios, sus explotaciones, con la coartada del Vaticano); [...] la Iglesia debería cambiar radicalmente de política y pasarse decididamente a la oposición. De esta forma, convertida en religión verdadera, debería oponerse con violencia al poder [...], ahora me da más rabia que calle en un momento en el que debería hablar.”³³

Pasolini extrema aquí su posición: la experiencia mística, con su irracionalidad y, por consiguiente, su arcaísmo, encuentra cabida en el sentimiento religioso que lo acompaña; pero hay en él un rechazo creciente por la Iglesia, en tanto le significa una institución ligada a un poder que la acariciaba y que ya no la

³³ En una entrevista con Gidéon Bachmann. En: NALDINI, N. Ob. cit., p. 349.

necesita. Sin embargo, todavía clama por una Iglesia, “religión verdadera”, que tenga protagonismo, pero no ya junto al poder sino enfrentada a él: “Evidentemente, esta violencia mía contra la Iglesia es profundamente religiosa, en cuanto acuso a San Pablo de haber fundado una Iglesia en lugar de una religión. No revivo el mito de San Pablo, lo destruyo.”³⁴ La película se llamaría *Blasfemia*. Pero en el transcurso del mismo año renuncia definitivamente a su concreción.

Después de su muerte, en el documental filmado por Philo Bregstein que lleva por título *Pier Paolo Pasolini, Ma. Antonietta Macciocchi* –escritora militante del Partido Comunista– dirá, refiriéndose a la relación de Pasolini con la religiosidad en ocasión del estreno de *El Evangelio según San Mateo*:

“El Evangelio según San Mateo provocó un escándalo entre los intelectuales jacobinos de París, quienes vieron una película sobre el Evangelio como el acto de una persona católica arcaica que no tenía nada que ver con la nueva era. Acompañé a Pasolini a este linchamiento. Prácticamente cosecha escándalos diciendo: “Soy escandaloso porque establezco una relación, un cordón umbilical entre la verdad y lo sagrado.” Lo que significa que su idea es que dentro de la verdad hay una forma de santidad. Que la vida es sagrada. Cuando filma los rostros del proletariado en el sur de Italia, Argelia, Palestina, la imagen permanece mucho tiempo. Es el carácter místico de los rostros lo que se enfatiza. Este Cristo que echa a los comerciantes del Templo. El que maldice, el que tiene aversión por la sociedad, se transforma en una suerte de predicador contra la sociedad del desperdicio, del robo. De los complots políticos e incesante falsificación. Quiere reactualizar a este Cristo mientras lo deja en su era, entre sus apóstoles.”

De alguna forma esta declaración resume el pensamiento de Pasolini, en cuanto a su visión –mejor aún, su vivencia– de la naturaleza como una realidad profundamente sagrada (inasible y mítica por consiguiente) y ontológicamente verdadera (ajena por tanto a toda racionalización y manipulación), y en cuanto a su peculiar experiencia de los dos tiempos y planos (pasado y presente) de la realidad y su articulación (“Quiere reactualizar a este Cristo mientras lo deja en

³⁴ *Ibíd.*, p. 350.

su era”³⁵).

Mas como lo dijera el propio Pasolini en el guión de *Medea* (Escena 15): para los tiempos de Eurípides –el siglo de las luces griego, ese racionalista siglo V a.C., el tiempo de Jasón– pero también nuestros tiempos, para nuestra sociedad

“[...] los Dioses son mentiras, los cultos, locuras, sólo fueron inventados por la civilización agrícola, etc. Ahora **hay que sustituir la metafísica por algo; este algo es el éxito terrenal**. El éxito se obtiene a través del escepticismo y la técnica.”

En efecto, y volviendo a *Medea*, estas afirmaciones clausuran los primeros tiempos, el pasado, la infancia del joven Jasón, y abren una nueva etapa de su vida. Ya no más las explicaciones míticas, el asombro ante la naturaleza, el sentido de lo sacro; tampoco el Centauro que lo educó tendrá a sus ojos la figura característica (mitad hombre, mitad caballo). Ahora, un nuevo Centauro en figura humana le enseña que todo aquello eran mentiras, y le propone una empresa bien concreta, positiva, racional y técnica: la conquista del trono que le pertenece. Y Jasón se lanza al mar.

Sin embargo, después de su encuentro y de sus amores con Medea, cuando se apresta a dejarla por un matrimonio de conveniencia (es un “hombre práctico”), Jasón recibe la visita del Centauro... no, de ambos Centauros, el mítico de la infancia con su figura y su silencio (“**Él no habla, por supuesto, porque su lógica es tan distinta de la nuestra que no se entendería... Pero puedo hablar yo por él.**”, dice el Centauro Nuevo), y el otro, racional y con apariencia humana. Y este último le dice:

“Conociste dos [Centauros]: **uno sagrado, cuando eras niño, otro desacralizado, cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada.** ¡Y henos aquí, uno al

³⁵ De hecho, eso es lo que hará con la figura de San Pablo en su guión cinematográfico: “Las ‘preguntas’ que los evangelizados dirigirán a San Pablo serán preguntas de hombres modernos [...] formuladas con un lenguaje típico de nuestros días; las ‘respuestas’ de San Pablo, en cambio, serán las que son: es decir, exclusivamente religiosas, y además formuladas con el lenguaje típico de San Pablo, universal y eterno, pero extemporáneo (en sentido estricto).” (PASOLINI, P.P. *San Pablo*. Madrid: Ultramar, 1982. p. 11).

lado del otro!”³⁶

Fusillo, a propósito de este pasaje de la película, habla de la utopía de Pasolini, que no consistiría en una imposible vuelta al pasado, sino en la coexistencia del pasado con sus valores de sacralidad, de inmediatez, de realidad, con el presente burgués industrializado, consumista, laico y mediatizado.³⁷ Similar tesis encontramos en *Apuntes para una Orestíada africana*³⁸, proyecto cinematográfico diez años posterior a la traducción que de la misma obra hiciera para Gasman y su compañía de teatro. En diálogo con los estudiantes africanos negros de la Universidad de Roma, les plantea la idea de la película y les dice:

“PASOLINI: –Antes que nada, tengo que decirles por qué escogí hacer la *Orestíada* de Esquilo en el África actual. La razón principal y profunda es ésta: me parece reconocer algunas analogías entre la situación de la *Orestíada* y el África de hoy. Sobre todo desde el punto de vista de la transformación de las Erinias³⁹ en Euménides⁴⁰. **Es decir que me parece que la civilización tribal africana se asemeja a la antigua civilización griega. Y el descubrimiento que Orestes hace con la democracia que él mismo lleva a su patria, que sería Argos en la tragedia y África en nuestra película, es en cierta forma el descubrimiento que a últimas fechas ha hecho África de la democracia.** Las primeras dos preguntas que quisiera hacerles son éstas: ¿Creen que esta película la podría filmar en el África actual, es decir, 1970? ¿O sería más bien, más justo, adaptar la película y filmarla en el África de 1960, es decir, en el que prácticamente la mayor parte de los estados africanos conquistaron su independencia?

ALUMNO: –Según mi criterio, esta película tendrá mucho valor, si se adaptara a los años 60, porque **el África actual se está volviendo muy moderna, se está pareciendo mucho a Europa, está perdiendo su**

³⁶ Guión cinematográfico de *Medea*, Escena 69.

³⁷ “Pasolini non propone un ritorno al mondo barbarico, in opposizione al capitalismo tecnologico [...]; la sua utopia è la coesistenza fra i due poli psichici visualizzata in questa scena dai due Centauri e dal parlare dell’uno in nome dell’altro.” (FUSILLO, M. Ob. cit., p. 137).

³⁸ Fusillo trae el dato de una obra mayor, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, que constaría de cinco bloques ambientados en India, África negra, Países Árabes, Sudamérica y los barrios negros en Estados Unidos, y de la que formaría parte, precisamente la segunda parte, esta *Orestíada*. (Ibíd., p. 234–5).

³⁹ Diosas a las que corresponde el castigo contra quienes han vertido la propia sangre, es decir, la de consanguíneos. Son diosas vengativas, divinidades del terror ancestral.

⁴⁰ Divinidades benévolas.

propio carácter típico africano.”

Ya la respuesta del alumno, en 1970, habla del carácter utópico del planteo pasoliniano: la coexistencia a modo de síntesis no se ha dado, el pasado mágico de África está desapareciendo ante la cultura europea, ante sus parámetros de vida, ante la civilización de la industrialización y el consumo. Pero el propio Pier Paolo lo dice, continuando su búsqueda de paisajes y de rostros:

“Lo terrible de África es su soledad. Las formas monstruosas que puede asumir su naturaleza, el silencio profundo, y temeroso. La irracionalidad es animal. Las Furias son las diosas del momento animal del hombre. Incluso esta leona herida podría ser una furia perdida en su dolor. Las Furias de la *Orestíada* de Esquilo están destinadas a desaparecer. Y con ellas desaparece también el mundo ancestral, antiguo. En mi película está destinada a desaparecer con ellas una parte del África antigua.”

Y sin embargo, insiste. Después de haber buscado por el centro de África, en pueblitos perdidos y aún primitivos su ambientación de la ciudad de Argos, muestra otro panorama de increíbles pinceladas:

“Ésta es Kampala, la capital de Uganda, que podría representar la anti-gua, moderna ciudad de Atenas. Aquí Orestes está frente al templo de Apolo. ¿Cómo representaré metafóricamente en mi película la *Orestíada Africana* el templo de Apolo? Lo representaré como una Universidad. Y para ser precisos, la *Universidad de Dar Es Salaam*, que vista de lejos nos muestra de inmediato inconfundibles rasgos de semejanza con las típicas universidades anglosajonas neocapitalistas. El aspecto externo del diseño es elegante y seguro, la organización interna la hace una típica universidad, como se ven muchas en África negra. **Éstas, repito, se catalogan en un modelo neocapitalista progresista, y son las sedes de la futura inteligencia local de la cultura del saber de la nación africana. Ellas representan todas las contradicciones internas de las jóvenes naciones africanas. Estamos en la biblioteca del “College”. Y estas contradicciones de las que hablaba están ejemplificadas aquí. De hecho, vean esta lápida en la biblioteca. En ella dice que esta institución se debe a la ayuda del pueblo y del gobierno de la República Popular China. Pero en los libros que se muestran en las vitrinas de la biblioteca, encontramos otra alternativa: la alternativa neocapitalista y sajona. *Cómo enseñar el inglés, Introducción a la enseñanza...* Libros para docentes de historia del oeste de África, *La educación social del adolescente...* Como verán, todos los libros informativos. *Cuentos para niños africanos.* De**

historia: *Julio César, Los nuevos africanos, Hombres de la ciudad y hombres de la tribu, El nacimiento del nacionalismo en el África Central*. Poemas que evidentemente están en dialecto suahili o de Kenia. Y nuevas gramáticas. Y también algún libro sobre Rusia, sobre Jesucristo, sobre la educación americana...”

Y nuevamente en conversación con los universitarios de Roma, Pasolini vuelve sobre las polarizaciones que le son tan caras:

PASOLINI: –De esta primera respuesta, me parece que Uds. enfatizaron el hecho de que viniendo, como Orestes, a un mundo moderno, conocerán cosas nuevas y positivas, en cierta forma. **¿Pero están seguros de que todo lo que conocen en el mundo occidental sea completamente positivo, y lo que dejaron no?**

ALUMNO: –No creo que sea un elemento negativo lo que dejamos. Nuestra semejanza con Orestes es más bien, digamos, formal; no es que vengamos a descubrir un mundo mejor, descubrimos un mundo nuevo.

.....

PASOLINI: –Y ahora quisiera preguntarles si el no dejarse llevar por la civilización consumista occidental moderna podría estar apoyado en el hecho de ser justamente africano, es decir, de **oponer el conocimiento del mundo occidental al ánimo original** que hace que las cosas que él [Orestes] aprende no se conviertan en nociones consumistas, sino que sean nociones personales, reales.

ALUMNO: –No creo haber comprendido muy bien la pregunta. Lo que él ha aprendido, por ejemplo, nos ayuda a profundizar en los conocimientos antiguos.

PASOLINI: –Esto me lleva a una segunda pregunta. **La película termina con la transformación de las Furias en Euménides y ésta es una especie de síntesis.** ¿Cómo se podría representar la transformación de las Furias en Euménides?

ALUMNO: –No sé, esta transformación de una cosa en otra, no creo que se pueda obtener completamente... es decir, existe uno u otro. Existirá siempre, según yo, porque el africano es fundamentalmente un hombre así. Posee una vida interior muy profunda, un espíritu muy profundo, y si Ud. habla de Furias que se transforman en Euménides, se podrá crear probablemente algún tipo de Euménides sin que las Furias desaparezcan... completamente. Creo que será bastante difícil.”

Las Erinias africanas –ese mundo irracional, mágico, mítico finalmente, mundo del pasado– no pueden transformarse en Euménides (¿europeas?) significativas de un “África moderna, independiente, libre”. Pasolini insiste en una

síntesis imposible.

“Estamos en la tribu Wa-gogo, una de las tantas tribus que forman parte del conjunto nacional de Tanzania, y tomé esta danza. Una danza de tiempos antiguos, por así decir. Digamos que hasta hace pocos años éste era un rito con significados precisos, religiosos, quizás cosmogónicos. Ahora, como se ve, la gente Wa-gogo hace estas cosas en donde antes hacía en serio sus ritos, las repite, las repite pero con alegría, para divertirse, sacando sus gestos, sus movimientos con su antiguo significado sagrado, y los repite casi por alegría. **Aquí tenemos una metáfora de lo que podría ser la transformación de las Furias en Euménides.**”

Pero las palabras con que cierra su *Orestíada* –sugestivamente acompañadas, según nos dice Fusillo, por las notas de un canto de la revolución rusa– constituyen un final abierto:

“Aquí las últimas tomas para una conclusión. El nuevo mundo está establecido. El poder de decidir su propio destino, al menos formalmente, está en las manos del pueblo. **Las antiguas divinidades primordiales coexisten con el nuevo mundo de la razón y de la libertad.** ¿Cómo concluir? Pues bien, **la última conclusión no existe, está suspendida.** Una nueva nación ha nacido. Sus problemas son infinitos. Pero los problemas no se resuelven, se viven. Y la vida es lenta. El avanzar hacia el futuro no tiene solución de continuidad. El trabajo de un pueblo no conoce ni retórica ni indulgencia. Su futuro está en el ansia de futuro. Y su ansia es una gran paciencia.”

África arcaica y África moderna. Pasolini ya no puede afirmar su coexistencia futura, ni ensayar una síntesis concebida al modo de la aparición de los dos Centauros ante la mirada única de Jasón, que es sólo una mirada, y no la realidad.

Realidad que se impone. Jasón ha dejado atrás un mundo, el mítico mundo de su infancia, su pasado, para aventurarse e instalarse en el desacralizado mundo de su edad adulta, en el racionalista Siglo de Oro griego, en su presente. Y Medea, que por seguirlo se alejara de su mágica tierra Cólquida, no pudo abandonar el mundo sagrado al que pertenecía, ni vivir ahora en el de Jasón.

A lo largo de la película la mujer bárbara ha ido dejando atrás –en el espacio, en el tiempo, en el silencio– lo “sagrado”:

“[La música sacra⁴¹, que acompañara la presencia de Medea hasta la aparición de Jasón, para luego callar], parece resurgir, pero se desvanece en seguida o cae de golpe. Señal de que **lo que Medea desesperadamente intenta –reconstruir su relación sagrada con la realidad– no lo logra** ⁴²; no puede lograrlo más.”⁴³

La hechicera ha huido con Jasón, luego de haber sacrificado a su propio hermano para cubrir su retirada. Los aventureros han acampado sin más trámite, y Medea se aleja de ellos enrostrándoles no haber realizado el rito consagratorio del lugar⁴⁴, y dirigiéndose a la naturaleza pronuncia una invocación:

“¡Aaah! ¡Háblame, tierra, hazme sentir tu voz! ¡No recuerdo más tu voz!
¡Háblame, sol!
¿Dónde está el punto desde el cual puedo escuchar vuestras voces?
Háblame, tierra; háblame, sol.
¿Tal vez os estáis perdiendo para no regresar más?
¡No siento más lo que decís!
¡Tú, hierba, háblame! ¡Tú, piedra, háblame! ¿Dónde está tu sentido, tierra? ¿Dónde te reencuentro? ¿Dónde está la unión que te ligaba con el sol?
¡Toco la tierra con los pies y no la reconozco!
¡Miro el sol con los ojos y no lo reconozco!”

El silencio de un mundo que ya no parecen habitar los dioses... El extrañamiento de Medea, que el diálogo con su doncella (Escena 62D) subraya:

“DONCELLA: ... Perdóname, pero hablo así con la esperanza de ayudarte, de ayudarte empujándote...
MEDEA: ¡A las obras de magia! Hace más de diez años que estoy lejos

⁴¹ En la Escena 43 del guión cinematográfico Pasolini dice: “Hay que señalar que una música sagrada (cantos gregorianos o algo semejante) acompaña siempre la presencia de Medea, de manera estrictamente funcional.” En la película misma no será ya la música gregoriana, sino música sagrada tibetana.

⁴² “Para los modernos desprovistos de religiosidad, el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna ‘clave’.” (ELIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967. p. 172).

⁴³ Escena 57 del guión.

⁴⁴ “No se puede acampar así, al acaso; es necesario antes dirigirse a los dioses, rogarles: consagrar el lugar, porque cada lugar donde el hombre planta sus tiendas es sagrado, repite la creación del cosmos, se vuelve un *centro*: y este centro debe ser marcado por una piedra, un árbol; por una marca cualquiera, *sagrada*.” (Guión de *Medea*, Escena 57).

de mi país...

DONCELLA: Pero tú sigues siendo la que eras...

MEDEA: No. Ya soy otra criatura. He olvidado todo. Lo que era realidad ahora ya no lo es más.

DONCELLA: Pero, tal vez, si tú quisieras, podrías recordar a tu Dios...

MEDEA: No.

... Tal vez tengas razón. Sigo siendo la que era. Un vaso lleno de una sabiduría ajena."

Jasón ha abandonado a Medea, y la doncella urge a su señora para que no se resigne a tal pérdida. La maga arguye que hace años que está lejos de su país, y ciertamente no se refiere al lugar físico (como lo entiende la criada) sino al arcaico mundo mítico, donde la hechicería es posible y está cargada de un sentido religioso: es un poder misterioso que surge del conocimiento de los secretos de los dioses. Por eso, cuando la doncella le dice: "Pero tú sigues siendo la que eras...", la respuesta nos remite a la afirmación opuesta: "No. Ya soy otra criatura." Y Medea amplía la referencia, siempre dentro del esquema de los binomios pasolinianos: "Lo que era realidad ahora ya no lo es más". Porque ha olvidado todo. Esa realidad –realidad sacra, mítica– sólo lo era para Medea en cuanto conocida y vivida por ella⁴⁵; el paso al mundo desconsagrado, racionalizado, de Jasón, la ha vaciado de su mundo, de su realidad, y por eso no oye, no ve, no reconoce. Ni siquiera es ella misma. En la continuidad del diálogo, y estableciendo otra polarización cuyo primer término es el olvido de todo, la doncella da la razón de cuanto sucede: "[...] podrías recordar a tu Dios". La conclusión de Medea, elíptica, reúne todos los elementos: por la evocación de su dios recupera su identidad, se reconoce como la que era, "un vaso lleno de una sabiduría ajena". No la sabiduría racional de los griegos, sino la sabiduría mágica de los antiguos, la que interroga a los dioses y escucha a la mítica naturaleza.

Vendrán luego los sueños en los que Medea se reencuentra con sus orígenes, con el dios Sol, con los ritos agrarios, con "los arquetipos de su vida". Y aún en el presente, vive el pasado: por eso su venganza –la muerte de Glauca–, es mágica, y por eso la muerte de los hijos asume las características de un acto

⁴⁵ No significa esto que la sacralidad del mundo fuera sólo una vivencia subjetiva de la princesa cólquida; en rigor de verdad, ella podía tener dicha vivencia porque la realidad era tal. Una vez más la influencia de Mircea Eliade ha orientado las reflexiones de Pasolini: "Lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez, potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión." (*Lo sagrado y lo profano*, p. 33)

ritual por el que pretende sustraerlos al presente –ese mundo de Jasón en el que no podrían vivir–, en el contexto de una esperada resurrección, propia de los tiempos cíclicos de su cultura arcaica.

“Lo que impulsa a matar a Medea no es la venganza, ni el odio ni la pasión. Sus acciones locas y criminales quieren significar **la evasión de un mundo que no es el suyo y en el cual no puede seguir viviendo**. Para los que son como Medea, la muerte no es un fin sino el preludio de un renacer en otro mundo. Y es esta fe la que la hace matar a sus hijos para que puedan volver regenerados. **Jasón, que lucha por conseguir la riqueza y el poder, se queda con los valores de un mundo caótico.**”⁴⁶

Mundos y tiempos a los que alude Pasolini en un artículo que publicara el 31 de diciembre de 1942 en la revista ARCHITRAVE⁴⁷, y que titula “Filología y moral”:

“Si ahora en muchas partes –y además privadamente– se advierte la falta de una madura y gran civilización que nos recoja, nosotros **podremos volver a encontrar esta civilización en sus orígenes lejanos e inmutables [...]**, entre los gestos, que desde hace siglos no cambian, de los hombres ingenuos [los campesinos].”⁴⁸

Finalmente, siempre el pasado, la tradición.

*“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.”*

APOSTILLA SOBRE PASOLINI Y LA MÚSICA

La música fue siempre muy importante para Pier Paolo. En 1944 tomó clases de violín con una amiga, Pina Kalč, con la que organizaba tertulias musicales, y Naldini nos trae alguna nota de esa época, nota en la que ya está presente un binomio de opuestos:

“El *Siciliano* era lo que más me interesaba, porque le había dado un

⁴⁶ ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. Ob. cit., p. 262.

⁴⁷ Revista de la GUF, Grupo Universitario Fascista.

⁴⁸ NALDINI, N. Ob. cit., p. 47.

contenido [...]: **una lucha cantada impasiblemente entre la Carne y el Cielo**, entre algunas notas bajas, veladas, cálidas y algunas notas agudas, nítidas y abstractas.”⁴⁹

Escribe por entonces un *Estudio sobre las sonatas de Bach*, donde vincula la música con la literatura. Años después traba amistad con Elsa Morante, dueña de una excelente colección de discos en los que hurgará Pasolini para escoger el comentario musical de sus películas, contando siempre con el valioso asesoramiento de Elsa.

En su primer película, *Accattone*, el trasfondo estará dado por Bach, y el cineasta explica así su elección:

“*La Pasión según San Mateo* de Bach, en el momento de la pelea de *Accattone*, asume esta función estética. Se produce una especie de contaminación entre la fealdad, la violencia de la situación y lo sublime musical. [...] La música se dirige al espectador y lo pone en guardia, le hace comprender que no se encuentra ante una pelea de estilo neorrealista, folklórico, sino ante una lucha épica que desemboca en lo sagrado, en lo religioso.”⁵⁰

Pero en una única escena del *film* se hace presente el blue *St. James Infirmary*, de Primrose. Curiosa mezcla, mas no singular, pues reiteradamente Pasolini hará uso de un recurso similar en sus películas. Para *El Evangelio según San Mateo*, y siempre con la ayuda de Morante, escogerá música de Mozart, Bach y Leős Janáček.⁵¹

En *Medea*, y en las otras dos películas de temas tomados de los trágicos griegos, *Edipo rey* y los *Apuntes para una Orestíada africana*, hay una ¿exótica? y elaborada elección de la música. Fusillo⁵² subraya en *Edipo* lo que llama “el tema de la madre”, el Adagio inicial del *Cuarteto de las Disonancias* (K 465, en Do mayor), de Mozart, única presencia occidental en medio de música folclórica rumana y balcánica, y melodías japonesas. Duarte Mimoso-Ruiz, en un intere-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁵¹ *Ibid.*, p. 348.

⁵² Fusillo, M. *Ob. cit.*, p. 40.

sante estudio sobre el tratamiento filmico que hace Pasolini de la tragedia⁵³, dice:

“Précisément, les données sur l’utilisation de musiques provenant de différents horizons géographiques et culturels soulignent la volonté du cinéaste de s’écarter des schémas de l’héritage classique au profit d’une récréation esthétique où préside un ‘magma stylistique’, un amalgame poétique.”⁵⁴

En los *Apuntes para una Orestíada africana* nos sorprende una idea que narra el propio Pasolini:

“Pero una idea repentina me obliga a interrumpir esta especie de cuento. Contando con ese estilo sin estilo que es el estilo de los documentales y de las notas, la idea es ésta: hacer que canten o más bien que reciten la *Orestíada*. Que la canten, con precisión en el estilo jazz –es decir, como cantantes actores– de los americanos negros. Esto no carece de significado, porque si los cantantes actores negros de América se presentan para filmar en África una película sobre el renacimiento africano, esto no se puede presentar evidentemente sin un significado. De hecho, está bien claro para todos que veinte millones de proletarios negros de América son líderes de cualquier movimiento revolucionario en el Tercer Mundo.”

También en *Medea* encontramos una amalgama de músicas de diverso origen, según lo hemos mencionado en nuestro anterior trabajo sobre esta película de Pasolini:

“Creo que se trata no sólo de un criterio estético, sino también ideológico: en *Medea*, la música sagrada tibetana ilustra el mundo religioso de la hechicera en Cólquida, música iraní acompaña la danza de Jasón con los jóvenes en Corinto, en un mundo civilizado, racional, un canto búlgaro es la canción de las mujeres cólquidas que profetizan la llegada de Jasón, la música japonesa se hace presente en la escena del infanticidio (apta, por su carácter exótico, para acompañar el rito que cumple Medea); en ningún caso se trata de música occidental contemporánea, ni culta ni popular, sino de música tradicional, de pueblos del Tercer Mundo de la década del 60, o de música campesina, o de mile-

⁵³ MIMOSO-RUIZ, DUARTE. “La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini”. PALLAS. 1992; 38: 57-67.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

naria música exótica. Por otra parte, recordemos que la música indicada por Pasolini en su guión cinematográfico –indicación no llevada a cabo en la filmación misma– era el canto gregoriano, música sacra por antonomasia, que debía acompañar a Medea, o agobiarla con su silencio.”⁵⁵

Es la música del pasado. Pero también en la elección de la protagonista de su película –a la *Medea* nos referimos– Pasolini tiene vuelta su mirada hacia el pasado, generando nuevos binomios de opuestos. Medea es María Callas⁵⁶, quien en 1970 fue la cantante que en 1953, en el Festival de Mayo florentino, exhumara la ópera de Cherubini mereciendo críticas como la de Teodoro Celli, en el **CORRIERE LOMBARDO**:

“Anoche María Meneghini Callas fue Medea. Su actuación fue sorprendente. Una gran cantante y una actriz trágica de notable poder, aportó a la hechicera un matiz siniestro de la voz, ferozmente intenso en el registro más bajo, y terriblemente penetrante en el más elevado. Pero también exhibió tonos desgarradores que expresaron a Medea la amante, y conmovedores para Medea la madre. En resumen, sobrepasó las notas, y alcanzó directamente el carácter monumental de la leyenda, y la manifestó con devoción y humilde fidelidad al compositor.”⁵⁷

Y a ella escoge el cineasta para recrear la Medea, en una película en la que no cantará una sola nota. *Medea* es, ahora, el **canto silencioso de María Callas**. Como es silenciosa la música que Pasolini nunca escribió:

*“Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti*

⁵⁵ FRABOSCHI, AZUCENA ADELINA. “*Medea*, de Pasolini, por Pasolini”, ya citada, n. 41.

⁵⁶ “He pensado en seguida en Medea sabiendo que el personaje sería ella. A veces escribo el guión sin saber quién será el actor. En este caso sabía que sería ella y, por tanto, siempre he calibrado mi guión en función de la Callas. Así pues, ha sido muy importante en la creación del personaje... Es decir, esta barbarie que se halla en su interior más profundo, que se exterioriza en sus ojos, en sus rasgos, pero que no se manifiesta directamente, al contrario, su superficie es casi tersa; en suma, los diez años pasados en Corinto serían un poco la vida de la Callas. **Ella proviene de un mundo campesino, griego, agrario, y después se ha educado para una civilización burguesa.** Así pues, en cierto sentido he tratado de concentrar en su personaje lo que ella es, en su compleja totalidad.” (NALDINI, N. Ob. cit., p. 309).

⁵⁷ En: MENEGHINI, GIOVANNI BATTISTA. *Mi mujer, María Callas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984. p. 149.

*dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
.....
e li comporre musica,
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà.*⁵⁸

⁵⁸ FUSILLO, M. Ob. cit., p. 28.