

# Apuntes sobre mito, literatura y cine en Pasolini

————• Por Daniel Céspedes Góngora •————

*Solo quien es mítico es realista y solo quien es ítico.*  
(*El Centauro Quirón en Medea*, de PIER PAOLO PASOLINI)

*Para ser absolutamente contemporáneos,  
parece decir Pasolini, hay que saber analizar  
los mitos y las fábulas heroicas porque están presentes  
y proponen claves para pensar la sociedad actual.*

SERGIO WOLF



Ahora que el escritor español Miguel Dalmau ha ganado el Premio Comillas 2022 con su biografía *Pasolini. El último profeta*, ese renacentista acaso tardío que fue el literato, promotor cultural, sociólogo, cineasta italiano..., prorrumpo nuevamente con más vigor que roña, amparado en ese sistema de creencias general y preciso que es el mito.

En efecto, sin proponérselo con demasiada insistencia, aunque ha sido suficiente, Pasolini fue encauzando el mito de su propia vida. Sucede que su aseinato tan temprano, en 1975, resultó mítico incluso para sus detractores. El cineasta volvería a los fundamentos de esos relatos ficcionales del pasado para establecer una suerte de correspondencias inesperadas, si bien vigentes con su contemporaneidad. Pues «la necesidad nos vincula con el pasado, la esperanza con el futuro».<sup>1</sup> Pero, ¿en qué consistía para el director, sociólogo, poeta, ensayista, narrador y dramaturgo esa vuelta hacia el pretérito y la esperanza en el porvenir? La revisión de sus películas y libros activa un relato donde el arte se retoma no como evocación sino alegoría de una época en apariencia ya transcurrida. Ella es asumida con viveza —fuerza de un intelectual apartado de fronteras geográficas. Él supo dialogar a tiempo con el mundo.

Además de sus constantes y atentas lecturas, ¿cuáles pudieron ser los motivos para que Pasolini recurriera más de una vez a esos relatos tradicionales sobre todo

relacionados con la cosmovisión de la cultura griega? Jasón, Medea, la *Orestíada*... Las referencias escritas, amén de las relaciones entre las aventuras de un héroe y sus etapas existenciales le concernieron mucho, habida cuenta de que a través de los recorridos de aquél, podía mostrar y motivar las explicaciones de un presente agobiante, complejo, provocador.

El enfrentamiento entre antípodas sin posibilidad de reconciliación —una de las características que Claude Lévi-Strauss señala como constante en los mitos—, le permitía al escritor/director reconsiderar repetidos enfrentamientos ya familiares de la humanidad: la muerte contra (o desde) la vida y así, la idea del bien enfrentada al mal, o viceversa. En rigor, los mitos orales que están actuando en sus historias se contienen o comprenden en los etiológicos, antropogénicos y fundacionales que no tienen que ser explicados al pie de la letra desde sus inicios. En *Medea* (1969), por ejemplo, se prescinde de varias escenas del referente original. Todo comienza con el sermón del Centauro Quirón.<sup>2</sup>

Mas *Medea*, en principio, no sería su primer miramiento a la invención, la historia y lo religioso. Habría que tener muy en cuenta a *Mamma Roma* (1962), *El Evangelio según san Mateo* (1964) e incluso su documental *Encuesta sobre el amor* (1963-1964) para analizar otros vínculos del mito, libre a ratos de referentes literarios, ya que están abocados a secularizadas maneras

de interpretación y representación. En *Encuesta sobre el amor* por ejemplo, en que se opina mucho sobre la sexualidad, la burguesía, el puritanismo, la prostitución, el divorcio, el matrimonio y la libertad, Alberto Moravia, que interviene más de una vez, echa en cara en plática con Pasolini y Cesare Musatti que una convicción heredada de forma pasiva suele ser rígida, al tiempo que una convicción tomada a fuerza del razonamiento justo es flexible: los hombres auténticamente religiosos no se escandalizan. Recuerda que Jesús no se perturbaba, mientras los fariseos sí.

Cuando en *Apuntes para una Orestíada africana* (1970) Pasolini, en su voz en *off*, rememora los sucesos primarios de la tragedia de Agamenón lo hace también para reconocer la jerarquía del componente oral que mantuvo vivo por mucho tiempo, antes de asentarse en las pinturas murales, pilastras... y la literatura, maneras de apreciarse y de anhelos a ser y hacer en el mundo una vez que la colectividad empezó a regirse de acuerdo a determinadas leyes. Por ello Ernst Cassirer recuerda en *Antropología filosófica* que para Durkheim es la sociedad y no la naturaleza el verdadero modelo del mito, así como para Freud, el mito está emparentado con la creación artística, emulando incluso con la poesía. Pero no es el filósofo alemán ni el austríaco de quienes toma Pasolini, sino del rumano Mircea Eliade. En *Medea* (1969) la reina bruja desvaloriza en un instante a los griegos, ya que se muestran despreocupados de «fijar el centro», y se remite *Al Tratado de las religiones*.

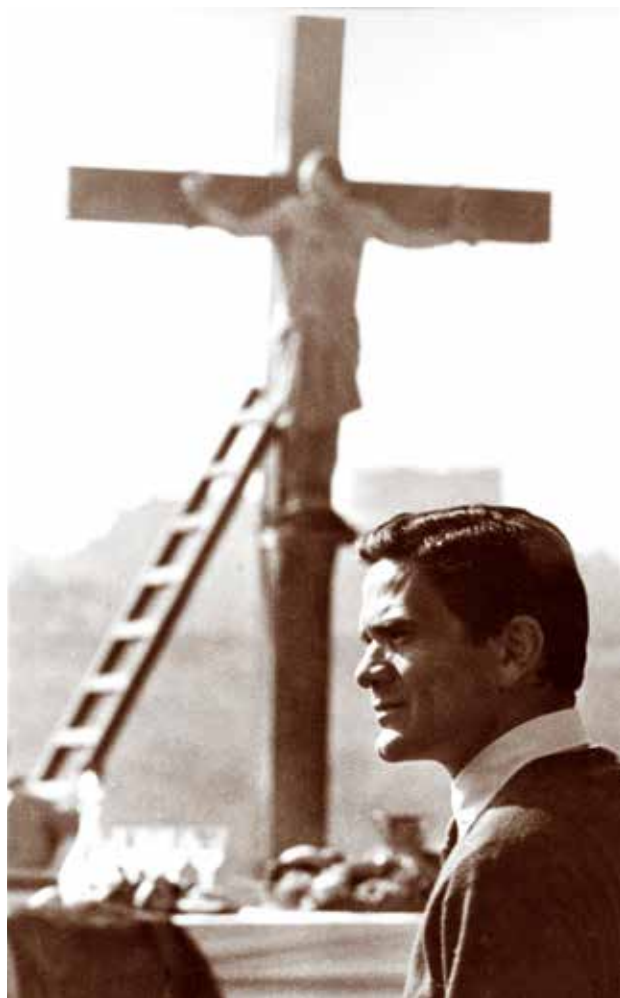
En el montaje,<sup>3</sup> por ejemplo, de los *Apuntes para una Orestíada africana* está su mayor credo ideológico y la genialidad de un proyecto cinematográfico dable<sup>4</sup> por lo que se va grabando y la imágenes de archivo que complementan la reactualización de la lectura que hace sobre la obra de Esquilo. Y es que hay razones para considerar:

A Pasolini le interesa captar, a través del relato, el momento en que el África abandona el estado tribal, con la religión ancestral, y entra en la corriente de las democracias modernas. En este supuesto, si el filme llegara a realizarse, no podría situarse sino al principio de los años sesenta y adaptarse a la teoría sostenida en aquellos años por Senghor: la transformación de las Erinias en Euménides indica la posibilidad de una supervivencia pacífica de las fuerzas religiosas irracionales con las nuevas formas de organización social.<sup>5</sup>

En general, es el logos —siguiendo a Cassirer— el principio del universo y es a su vez el primer principio del conocimiento humano. Como advierte el espectador acostumbrado a las películas de Pasolini, lo oral

será clave para su idea del llamado cine de poesía y sus comentarios tantos poéticos como políticos que están desde sus primeras películas, en especial *El evangelio según san Mateo* (1964). Otro asunto diferente que, para algunos cinéfilos y hasta historiadores del cine, pudiera llevar a confusión tiene que ver con sus criterios acerca de esas diferencias que él establece entre el habla y la parole. Tomando sus propias palabras, Pasolini aclara:

He dicho —sí, ya muchas veces, pero siempre de manera apresurada— que el cine es similar a la *Langue* (lengua/habla), mientras que las Películas se corresponden con las *Paroles*: en un ámbito de estrecha observancia desaussuriana, esto significa que solo las Películas (como solo las *Paroles*) existen, en la práctica y en concreto, mientras que el Cine (como *Langue*), no existe: es simplemente una deducción abstracta y normalizadora que parte de la existencia concreta de las infinitas Películas (en tanto *Paroles*).<sup>7</sup>



Pasolini en la filmación de *El evangelio según san Mateo*.



Orson Welles y Pasolini.

Es en películas específicas donde el cineasta italiano retomará el sustrato de algunos mitos para exponer con toda intención su propio presente.

Las parábolas políticas y humanísticas no le bastaron a Pasolini. Cuando llegó el momento, tuvo a bien remitirse a los clásicos (Sófocles, Eurípides, Esquilo...) y trabajar sobre «guiones ajenos», los que adaptaría sin contratiempos para vigorizar asociaciones culturales a través de las cuales la materia de los relatos antiguos podían asimilar y revelar directa e indirectamente la época exacta en que las películas fueron hechas. Sin embargo, sería absurdo e ingenuo pensar que el mito, en principio, fue una especie de eufemismo detrás del cual se escudó Pasolini para no expresarse a las claras.

El mito en su obra es un juego intelectual muy irónico con las fuentes literarias. No para desmerecer a éstas, sino para replantearse cómo podían y pueden transgredir sus propias reglas para reconfigurarse desde una fuerza actual axiomática aunque inquietante para la sociedad vigente. A ello se le une un vínculo si se quiere rústico, donde el mito es aprovechado cual evocación de su etapa inicial, como desprovisto del trasvase en la literatura. No en vano, ese pre-lenguaje del cine que define casi todas sus películas. Sergio Wolf es más rotundo cuando declara:

Por eso trabaja sobre los mitos en descampados, como si el cine de estudios jamás hubiera existido, con trucos de sustitución —en la *Trilogía de la vida*, como si Méliès hubiera sido su contemporáneo. Y por eso trabaja sobre la tragedia griega en la medida en que en ella la muerte no es sino diálogo con los dioses, y la barbarie un modo de perpetuar lo sagrado y ambas una religiosa manera de vivir.<sup>9</sup>

¿Por qué retoma a Edipo y Medea? ¿Qué nos está tratando de decir? Arturo Arango se detiene en aspectos que parecen menores, pero donde la re inserción del mito adquiere otros significados, así impere lo fragmentario cual anticipo de lo que vendrá con la posmodernidad. Arango escribe:

Tanto *Medea* como *Edipo* se reubican en un ámbito premoderno, donde aún la magia es parte sustancial de la existencia de los individuos. Filmadas parcialmente en escenarios de Marruecos, Turquía y Siria, con ambientaciones y vestuarios en los que se mezclan elementos de las más diversas procedencias, los destinos de los personajes de Sófocles y Eurípides cobran nuevas vidas, nuevos sentidos, en contextos culturales donde aún los maleficios, los conjuros, las adivinaciones,

forman parte del imaginario colectivo. Son contextos en los que, todavía, «no hay nada natural en la naturaleza».<sup>10</sup>

El mito en Pasolini es retomado para establecer fuertes y particulares lazos entre arte y vida. Mas el vínculo no se termina ahí: se cruza entre Occidente y el Tercer Mundo. Resulta increíble su disposición, ya estilística, de condicionar el realismo de sus puestas en escena a partir de la referencia/puente trastocada en incentivo/pugna contra la sociedad que le tocó vivir. Es lo sagrado en un intento de libre brega, cuando no conviviendo, tensionado, con la desacralización. Para él, el mito no es capricho intelectual, lucimiento citador o mero homenaje a piezas clásicas. Para Pier Paolo Pasolini, el mito está vivo porque se arma cual pastiche imperioso que acentúa ante todo y sobre todos la realidad.

#### Notas y referencias bibliográficas:

1 Zambrano, María, *Breve antología*. Selección e introducción por Juan Fernando Ortega Muñoz, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2004, p.17.

2 Un excelente ensayo sobre *Medea* lo ha hecho Daniela Aronica en «*Medea* o de la derrota» (*Archivos de la Filmoteca*, No. 37, febrero, Valencia, 2001).

3 Escribe Daniele Dottorini: «Un cine que logra hacer esto, como lo hace Rossellini, dice Pasolini que está buscando y encontrando una relación con la vida, como representación verdadera del flujo de la vida. Para hacer esto, dice Pasolini, no tenemos necesidad de un plano secuencia, tenemos necesidad de un montaje. Un montaje que logre

aislar los momentos significativos pero componiéndolos no según las reglas del guion narrativo, sino según reglas que inventemos, que experimentemos, que tratemos de encontrar. Por eso podemos contar la historia de Orestes y mostrar rostros y cuerpos africanos en Uganda y podemos encontrar un montaje, una relación entre las dos cosas. En este caso estamos creando, es un cine de poesía.» (Daniele, Dottorini, «Para un léxico pasoliniano», en *Pasolini: El penúltimo revolucionario*, compilación de Marcelo González Magnasco, Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Audiovisuales «Compañero Leonardo Favio», 2020, pp.115-116.)

4 Diría Sergio Wolf: «El lenguaje del cine vuelve a tematizarse a sí mismo, la construcción de un artefacto estético reflexionando sobre sus condiciones de producción, como en todos los films de Pasolini», en «Pasolini, buscar la pureza en la ferocidad», en *Film*, No 18, Año 3, febrero / marzo, 1996, Buenos Aires, p.38.

5 Fantuzzi, Virgilio, *Pier Paolo Pasolini*, Ediciones Mensajero, España, 1978, p.209.

6 Ver Pasolini, Pier Paolo, «Cine de poesía», en *33 ensayos de cine*, selección de Edgar Soberón Torchia, ediciones eictv, La Habana, 2008.

7 «Los signos vivientes y los poetas muertos», en Pier Paolo Pasolini: *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 103.

8 Con razón sostiene Daniela Aronica que «sería un error exegético analizar comparativamente sus obras en términos de filiación directa» (*op. cit.*, p.74).

9 Wolf, Sergio, *op. cit.*, p.38.

10 Arango, Arturo, «Otro cine imperfecto», en *La Gaceta de Cuba*, No 6, noviembre-diciembre 2005, La Habana, p. 17.

