

ESTÉTICA E INTERCULTURALIDAD: EXPRESIÓN DEL ALMA TRÁGICA EN EL CINE DE PASOLINI

Javier FERNÁNDEZ ZULUETA
Universidad de Sevilla

Resumen: El actual diálogo intercultural debe acordar qué es cultura. Ésta está emparentada con la organización social: es dinámica, plural y mutable. De manera que no se puede hablar de cultura, sino de culturas. Para que una cultura pueda ser comprendida, las imágenes de sus juegos de lenguaje deben reflejar conductas humanas universales. Un ejemplo, es la expresión del alma trágica en la experiencia estético-cinematográfica de Pasolini, quien trató de profundizar en la naturaleza del hombre.

Palabras clave: diálogo intercultural, cultura, organización social, imágenes, juegos de lenguaje, expresión, alma trágica, experiencia estético-cinematográfica, naturaleza del hombre.

Abstract: The current intercultural dialogue has to decide what culture is. This is related to the social organization: it is dynamic, plural and mutable. Therefore, it is not accurate to talk about a single culture, but about different cultures. For a culture to be comprehensible, the images of its language games have to reflect universal human behaviours. As an example, it is the expression of the tragic soul in Pasolini's aesthetic-cinematographic experience, who tried to study in depth human nature.

Keywords: intercultural dialogue, culture, social organization, images, language games, expression, tragic soul, aesthetic-cinematographic experience, human nature.

¿Qué es cultura?

En una entrevista publicada en el diario ABC¹, Goytisolo señala que el actual diálogo intercultural precisa acordar qué es cultura, ya que suele ser confundida con la aplicación de ciertas costumbres retrógradas, más propias de tradiciones religiosas.

La palabra española cultura, derivada de la latina *colere* (honrar, cuidar, practicar, cultivar), estuvo, en principio, asociada a las labores del campo (Covarrubias,

1. Juan Goytisolo, "El multiculturalismo es sospechoso", ABC, Sevilla, 20 de marzo de 2003, p. 56.

1995: 383), pero hacia 1515 comenzó a ser empleada para distinguir el ejercicio de la facultad intelectual: *cultus* (cultivado). Por influencia del término alemán *kulturell* adquiere, ya en el siglo XX, el significado de conjunto de señas de identidad distintivas de las colectividades humanas (Corominas, 1998: 185). Desde el punto de vista semántico, es una voz polisémica. Como otros conceptos clave es empleada por distintas disciplinas que han tratado de delimitar y definir sus sentidos. Éstos se pueden condensar en tres acepciones generales concatenadas que comparten implicaciones comunicativas, dinámicas, temporales y plurales:

1. Comúnmente hace referencia al grado de desarrollo intelectual del individuo. Esta concepción está vinculada con la práctica de actividades creativas y con la capacidad de éstas para transmitir conocimiento.

2. También alude a maneras de ser propias de grupos, compuestos por un mayor o menor número de individuos, que interactúan en determinados contextos (temporal, geográfico, climatológico, de producción) y que forman comunidades diferenciadas más amplias. En cada una de estas sociedades se distinguen criterios de etnia, clase o sexo, además de otras señas de identidad: lenguas, conductas, ideas, creencias, símbolos, valores, gustos, organización, usos y costumbres.

3. En un nivel más complejo designa las extensiones ideológicas, las instituciones, los procesos industriales, científicos, tecnológicos y artísticos, y las estructuras políticas y económicas de unos estilos de vida colectivos, más o menos similares, que se desarrollan y entran en contacto entre sí a la vez que se fortalecen, transforman o desaparecen al relacionarse con civilizaciones diferentes.

Estas amplias acepciones indican que la cultura está emparentada con la organización social: es el mundo propio del hombre. A diferencia de la Naturaleza, es el resultado de su singular capacidad de interpretar y organizar la realidad, de guardar relaciones con el entorno, de establecer vínculos con individuos y grupos semejantes, de acercarse e intercambiar experiencias con otros colectivos diferentes. Así, al menos, lo ha interpretado la corriente racionalista de ese impreciso y particular dispositivo de dominio universal llamado Occidente (Argullol y Trias, 1992: 76-77). En su discurso ilustrado sobre teoría política, Rousseau (1762) define al hombre como fruto del pacto social. Asimismo, el positivismo antropológico de Tylor (1871) apunta que el hombre adquiere conocimientos, creencias, costumbres y otras actitudes como miembro de una sociedad. Por otra parte, la teoría psicoanalítica de Freud (1920) coincide en señalar este origen social y colectivo de la cultura, a la vez que destaca su función represora de la personalidad individual; mientras que la exégesis filosófica de Scheler (1925) afirma que está asociada al hombre: sin cultura no hay humanidad, sino animalidad.

La tradición racionalista occidental conviene en situar el incierto origen de la cultura a lo largo del proceso de hominización; es decir, en paralelo al desarrollo de las dimensiones neurofisiológica, morfológica, motriz, psíquica, cognitiva, fonológica, creadora y social del hombre. De modo que esta capacidad de conocer, de desarrollar y de comunicar los significados de la realidad desvela la doble naturaleza del hombre: distingue su animalidad y define su humanidad. Según las teorías evolucionistas de la Antropología moderna (Tylor y Morgan), las estructuras, mecanismos, orientaciones y manifestaciones de la cultura han experimentado un progreso lineal: salvajismo, barbarie y civilización. Este complejo mundo, propio del *zoon politikon* aristotélico, se distingue por su mutabilidad, temporalidad, pluralidad y diversidad. Como hecho humano es dinámico y está sujeto a profundos y novedosos cambios, internos y externos: los distintos elementos que le dan forma dejan paso a la incertidumbre de lo desconocido y dan razones acerca de sus dimensiones para asumirlo. Por consiguiente, la cultura no es única e inamovible en el tiempo. Desde sus orígenes se manifiesta como una realidad multiforme y dispersa por los diversos contextos geográficos: presenta distintos modelos generales que, a su vez, están integrados por otros tantos más concretos que guardan semejanzas entre sí a pesar de ser diferentes en los múltiples contextos. De manera que no se puede hablar sólo de cultura, sino de culturas, aunque tengan en común ciertos rasgos, valores e instituciones. Estas colectividades humanas, estilos de vida y universos simbólicos diferenciados han mantenido a lo largo de la historia relaciones de confrontación, supremacía, ignorancia recíproca o comunicación: enfrentamiento y eliminación (exterminio), invasión y dominación (colonialismo), mezcla y transformación (mestizaje), convivencia en la proximidad (multiculturalidad), unión para formar nuevas identidades (pluriculturalidad) o influencias mutuas (interculturalidad). En suma, la heterogeneidad cultural contemporánea no es más que el resultado de este eterno y constante flujo de choques, encuentros, existencias limítrofes, diálogos e intercambios.

Comprender las culturas

Afirma Geertz (1996: 88), que el análisis de la cultura es un proceso empírico; es decir, que no debe ser estudiada como un sistema lógico o como un modelo orgánico compuesto por piezas que se relacionan, sino como una trama de la que se observan comportamientos y proponen hipótesis para su comprensión. Como sostienen Wittgenstein (1988) y Winch (1994), el análisis de los símbolos o signos culturales desvela la doble dimensión semántica de los mismos: de una parte, manifiestan significados comunes; de otra, expresan sentidos que son propios del autor que decide usarlos, quien, al mismo tiempo, amplía su significación. Las culturas presentan modelos donde los símbolos o signos se insertan y adquieren

inteligibilidad. Estas gramáticas –así las denomina Wittgenstein– estructuran racionalmente sus funciones y relaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas. Según Geertz (*Ibíd.*, 91), son fuentes comunes de información: objetos materiales, sensibles y concretos de conocimiento que interpretan y dan sentido a la realidad. La intencionalidad y el valor comunicativo de dichos símbolos o signos no son establecidos por la acción aislada de un individuo, sino impuestos por la colectividad. En términos de Geertz, son “modelos de” la realidad (*Ibíd.*, 91). Sin embargo, para tener en cuenta la gramática de una cultura también es necesario considerar los innumerables juegos de lenguaje –como propone Wittgenstein– que se despliegan en su interior. Éstos son “modelos para” la realidad generados, en este caso sí, por acciones interpretativas individuales (*Ibíd.*, 92) que, a modo de manual de instrucciones, ofrecen indicios que amplían los significados de los “modelos de” que aluden a la acción del hombre. Por consiguiente, la comprensión de una cultura es posible si las imágenes de sus juegos de lenguaje –por ejemplo, de la reflexión filosófica o de la experiencia artística–, además de remitir al mundo simbólico en que participan todos sus miembros, también reflejan conductas significativas de acciones individuales concretas. A modo de ejemplo, la expresión del alma trágica en la obra cinematográfica de Pasolini: experiencia estética que propone recrear la sacralidad del hombre y aprehender su estructura universal como expresión crítica de la Modernidad, esa idea filosófica que expresa una experiencia del tiempo: la consciencia de vivir, humana y culturalmente, una época diferente respecto de otras anteriores (Jiménez, 1993: 9).

El hombre frente al espejo

Distintas disciplinas vinculan el incierto origen de la cultura con el proceso de formación de las estructuras neurofisiológica y social del hombre, cuya inquietud intelectual trata, por medio de la imaginación creadora, de conocer y aprehender la realidad oculta de su identidad (Zambrano, 1993: 31-35). En *Notas de un método* (1989: 19-46), Zambrano afirma que el pensamiento occidental se distingue por su interés en identificar qué es el hombre. Una explicación posible para resolver este enigma proviene de la exégesis mítica. Según la legendaria “experiencia del espejo”, la realidad primordial que comparece como un misterio ante la mirada de la criatura humana es su presencia. Aquélla, movida por la necesidad de comprender el sentido de tan confuso conocimiento perceptivo se interroga a sí misma y despierta, en este instante, como hombre (Zambrano, 1993: 69).

En *El simio informatizado* (1988: 14), Gubern parte de los fundamentos de la fisiología de la percepción para demostrar que la mirada ha jugado un papel fundamental en el origen y evolución de la especie humana:

Hoy sabemos que el canal visual es el canal sensorial informativamente más relevante para la especie humana y el que ocupa en términos de extensión neurológica la mayor superficie del córtex cerebral.

Con su “hipótesis del lago” (*Ibid.*, 11-19), símil de la legendaria “experiencia del espejo”, recrea el mítico y ancestral instante en que el homínido se acerca al borde de un manantial para beber y mira, por vez primera, su reflejo sobre la superficie del agua. Este asombroso encuentro encierra una experiencia trascendental. En un principio, cree que está frente a otro semejante que también le mira; luego, esta imagen eidética le revela el contenido visible de su individualidad. En el mundo griego clásico, la mirada se vincula con la luz (símbolo supremo del conocimiento), de manera que vivir significa conocer y ver (Homero, 1996: 121)². En la *Teogonía* de Hesíodo (1990: 77)³ aparece como un fenómeno mágico que procede de la intimidad del ser, simbolizado por los Cíclopes. Esta importancia de la visión también es manifestada por Platón en sus Diálogos (1988: 354)⁴, e incluso Aristóteles (1993: 35-36)⁵, alude a la supremacía de la vista, sobre el resto de los sentidos, en el proceso de conocimiento.

El espejo es un utensilio cotidiano que goza de un complejo simbolismo debido a su capacidad para reflejar la realidad visible y, en ocasiones, por ser un elemento de transición que puede proyectar visiones del mundo imaginario. Es una expresión figurada de la repetición, de la imaginación, de la conciencia y de la mirada como experiencia sensible. La mitología griega muestra su lado destructivo: Narciso muere ahogado tras contemplar ensimismado su imagen sobre la superficie del agua. Para la literatura del XIX (Hoffmann, Chamizo y Andersen, entre otros) es un instrumento que corporeiza la alteridad del hombre: expresión estética del desdoblamiento psicopatológico de la personalidad. El cine también lo recrea de este modo –*El estudiante de Praga* (1913), de Rye–, o, por ejemplo, como el acceso a otros mundos: en *Orfeo* (1950), de Cocteau, conduce a los confines de la muerte. El espejo fascina al hombre por ser una extensión artificial de su percepción visual. Esta superficie refleja una imagen directa, semejante e inversa del original que se le enfrenta; aunque también puede devolverla modificada, equívoca, falsa o distinta, debido a factores sensoriales y afectivos, a criterios perceptivos o al efecto de cierta manipulación deliberada. De cualquier manera, la imagen proyectada sobre el espejo es un objeto sensible; no es la duplicación de un referente concreto, sino una imitación; no contiene las cualidades intrínsecas que diferencian y distinguen al modelo original, pero sí

2. I, v. 587.

3. vs. 140 y ss.

4. 250 d.

5. I, I.

sus formas (Gadamer, 1997: 187), e incluso desvela los significados que le asigna determinado entorno social y cultural.

A raíz de la mítica “experiencia del espejo” que describe Gubern, el homínido adquiere voluntad individual (conciencia-yo), diferencia las imágenes de sus semejantes (conciencia-nosotros) y –según apunta Zambrano– se convierte en hombre (voluntad libre y responsable). De ser así, este discernimiento perceptivo supone el paso definitivo del nivel demostrativo “este soy yo” al nivel reflexivo “yo soy yo”, inseparable de los primeros rudimentos del lenguaje, en sus diversas formas de expresión, de la experiencia de lo sagrado y de los distintos desarrollos de la cultura. Ante el misterio que representa el mundo y las cosas, los múltiples grupos humanos crean “modelos de”, visiones mágico-sagradas impuestas, aceptadas y compartidas por los imaginarios colectivos. Sus símbolos o signos interpretan, ordenan y corporeizan la realidad, tangible e intangible, de un modo incuestionable. Estas estructuras de identificación y diferenciación cultural han experimentado, a lo largo de la historia, distintos niveles de desarrollo, con diversas variantes: desaparecer, permanecer casi intactas, perdurar con mayor fuerza tras nuevas implementaciones, experimentar profundas transformaciones debido a una relación de convivencia y permeabilidad con formas y sistemas diferentes o, simplemente, coexistir con éstas. Otras, en cambio, sin modificarse sustancialmente –como es el caso del universo trágico occidental–, gozan aún de cierta universalidad y atemporalidad por el hecho de ser “modelos para” adaptados a las circunstancias espacio-temporales para ofrecer imágenes universales y dinámicas de la realidad; en concreto, de esa compleja, plural, efímera y primordial presencia que aún comparece ante la mirada del hombre como una insuficiencia, porque, según Trías (2001: 137): “entre los griegos y nosotros, subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo que se refiere a nuestros deseos inconscientes y a las profantasías que generan”.

Al abandonar el saber incuestionable revelado en los rituales de sacrificio, los cultos místicos, los ritos de iniciación y las cosmogonías, el hombre griego alcanza su libertad y responsabilidad frente a la vida, pero también experimenta el horror. El conocimiento que origina el principio de individuación hace que anhele el mítico sosiego original (Zambrano, 1993: 52). Las fuentes escritas de que se disponen (teogonías) muestran cómo reconstruye la nostalgia por esa legendaria “Edad de Oro” que alimenta su espiritualidad, pero que, a la postre, no sacia su inquietud intelectual. De modo que la pregunta sobre qué es el hombre brota en la poesía épica y, más tarde, en la tragedia, uno de los géneros más significativos de su imaginación creadora. Como apunta Romero de Solís (2000: 104): “La tragedia es una afirmación de la ambigüedad, de la máscara, de la doble condición de humanos y salvajes, de la perpetuidad de la farsa, de los instantes de plenitud”.

En su intento por distinguir la verdad de las apariencias, el pensamiento filosófico aborda finalmente la pregunta y fragmenta la unidad en dos identidades opuestas e irreconciliables: ser y no-ser.

Ya sea por su aura, prestigio o irradiación, las imágenes, palabra que posee diversas significaciones (Paz, 1990: 98), provocan numerosas reacciones significativas en quienes las perciben y aprecian detenidamente. Aquellas que proyectan los distintos espejos de la experiencia artística (“modelos para”) no son certezas empíricas del conocimiento científico, sino expresiones multiformes y dispares (comparaciones, símiles, metáforas, melodías, notas, gestos, movimientos, juegos de palabras y de lenguajes, alegorías, mitos, etcétera) de la imaginación creadora. Sus fundamentos cognitivos parten de la experiencia vital directa y de las condiciones de posibilidad. Por ello, sus imágenes son productos inconclusos: proponen, anticipan, evocan, recrean o reconocen la compleja realidad.

Lo trágico: elemento cultural distintivo y universal

Para la cultura occidental, heredera de la Grecia clásica, los términos tragedia, metáfora de lo trágico, conciencia trágica, alma trágica y universo trágico son distintas expresiones de un mismo proceso dramático que concilia pensamiento y sensibilidad para indagar y dar razones acerca del hombre: “un monstruo incomprensible y desconcertante, a la vez sujeto agente y pasivo, culpable e inocente, lúcido y ciego, que domina toda la naturaleza con su espíritu industrioso pero incapaz de gobernarse a sí mismo” (Vernant y Vidal-Naquet, 1989: 26). Las diversas interpretaciones sobre el enigma del hombre que propone el proceso dramático trágico se objetivan con distintos lenguajes (poesía, filosofía, teatro, ópera, cine). Los contenidos a que hacen referencia están marcados por circunstancias vitales y efectos prácticos precisos que definen el espacio y el tiempo en que cobran expresión. Sin embargo, sus imágenes trascienden estas dimensiones concretas y se tornan universales y atemporales porque son reflejos parciales del conflicto existencial del hombre: criatura desarraigada del *fluir* cósmico (universo cultural), aislada en su individualidad (libre y responsable) y confinada en una contradictoria identidad (animal/humana). De modo que las “experiencias del espejo” del proceso dramático trágico tratan de aproximarse a esa realidad primordial que al hombre aún se le presenta insuficientemente ante su mirada: “porque –como afirma Paz– es insuficiencia no poder explicarse algo que está ahí, frente a nuestros ojos, tan real como el resto de la llamada realidad” (1990: 100).

El análisis de la experiencia estética trágica, en sus diversas formas de expresión, como símbolo o signo cultural distintivo, desvela, la doble dimensión semántica

que afirman Wittgenstein y Winch: por una parte, manifiesta estímulos de un autor (idealizaciones, valoraciones éticas, estados emocionales), mientras que, por otra, afirma inquietudes que son comunes. Para Pasolini (1995: 290-299), la tragedia del hombre contemporáneo emana de la transmutación de su condición humana en artificio mecánico: reificación debida a los excesos materialistas y pragmáticos del desarrollo. En el intento por recrear su sacralidad y aprehender su estructura universal desde el alma trágica, Pasolini recurre, en la mirada cinematográfica, al primer lenguaje natural del hombre, la acción en la realidad –según declara en una entrevista de la Radiotelevisión Francesa–⁶ para mostrar las analogías existentes entre el tiempo pasado y el presente, ya que el hombre –tal como afirma (Pasolini, 1983: 54)–, es incapaz de vivir el futuro y crear algo nuevo si no se relaciona con experiencias anteriores.

El alma trágica se afirma por vez primera en la poesía de Pasolini por medio de la *disperata vitalità* (Pasolini, 1999: 744-766)⁷, expresión de la angustia y de la alegría vital que experimenta tras conocer la muerte heroica de su hermano. En su mirada cinematográfica, esta metáfora se transforma en denuncia contra la muerte espiritual del hombre (pérdida de su sentido sacralizado y misterioso) y expresa un deseo irrefrenable de experimentar la vida plenamente: “lo trágico de la belleza de la vida en el momento mismo (un estío a punto de extinguirse, pero con la calidez de los trópicos) en que se vive” (Pasolini, 1992: 570)⁸. Pero también refleja el doble drama que Pasolini padece: como hombre, en el continuo y complejo dilema de su existencia, y como poeta, en la problemática creativa de las limitaciones para representar la realidad (posibilidades circunscritas al uso de determinado código lingüístico).

Al margen de los aspectos industrial, económico, espectacular y artístico, ciertas obras cinematográficas son también experiencias estéticas; lugares de encuentro de lo poético y lo filosófico que recrean simbólicamente la realidad por medio de determinado uso de la lengua y de la gramática audiovisual. De este modo, se muestran como espejos en los que el hombre puede mirar detenidamente su enigmática condición e identificarse con las imágenes proyectadas. El problema de la cosificación del hombre, convertido en recurso de producción, ya fue recreado por el cine: a modo de ejemplos, *Metrópolis* (1927), de Lang, y *Tiempos modernos* (1936), de Chaplin. En las mimesis cinematográficas de *El Evangelio según Mateo* (1964), *Edipo rey* (1967) y *Medea* (1970), Pasolini lleva a cabo un doble ejercicio

6. Jean-André Fieschi, “Pasolini l’enragé”, de la serie *Cinéastes de notre temps*. O.R.T.F. (2º canal), 1966.

7. “Una disperata vitalità” (1964), de *Poesia in forma di rosa* [“Una desesperada vitalidad”, en *Poesía en forma de rosa*. Traducción de Juan Antonio Méndez Borra. Madrid, Visor. 1982, pp. 132-153].

8. “Comisso uomo e scrittore” (1969).

epistemológico, de *anámnesis* y de *hermenéusis*, que plantea un complejo diálogo reflexivo (metafísico, psicoanalítico y antropológico) y establece relaciones con otros universos culturales en la línea crítica de la Modernidad.

Tragedia, cine e interculturalidad

El Evangelio según Mateo, *Edipo rey* y *Medea* son experiencias estéticas que expresan vivencias, ideas e interpretaciones de Pasolini sobre sí mismo, su tiempo y el hombre; pero también son transposiciones de ciertos “modelos para” de la tradición cultural en la que el autor reconoce los límites de su conciencia de ser. En esta forma de conocimiento se funden los sentidos metafísico, epistemológico y psicológico que señalan, desde un punto de vista laico, el origen, el fundamento y la trascendencia de su identidad individual y colectiva, como anteriormente había expresado en “Poesie mondane” (Pasolini, 1999: 637)⁹:

Io sono una forza del Passato. Solo nella Tradizione è il mio amore. Vengo dai ruderi, dalle Chiese, dalle pale d’altare, dai borghi dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, dove sono vissuti i fratelli.	Yo soy una fuerza del Pasado. Sólo en la Tradición está mi amor. Vengo desde las ruinas, desde las Iglesias, los retablos de altar, desde los pueblos abandonados sobre los Apeninos o los Prealpes, donde vivieron mis hermanos.
---	---

Pero el universo simbólico con que Pasolini se identifica está asentado sobre una estructura flexible que reconoce la pluralidad antropológica universal y que señala hacia cierto relativismo cultural puesto al servicio de la tolerancia, como apuntan los primeros versos de “Egli o tu” (*ibíd.*, 851)¹⁰:

Ci sono certi visi, con un sorridere di adolescente che dimostrano come nessuna società contenga il mondo.	Hay algunos rostros, con una sonrisa de adolescente que demuestran cómo ninguna sociedad contiene al mundo.
---	--

El Evangelio según Mateo, *Edipo rey* y *Medea* son, asimismo, ejercicios meta-literarios o juegos de lenguaje con vocación intercultural (metafísica, psicoanalítica y antropológica) que muestran la diversidad y mutabilidad de los contenidos de las obras originales que las inspiran (el Evangelio de Mateo y las tragedias

9. “Poesie mondane” (1962), de *Poesia in forma di rosa* [“Poesías Mundanas”, en *Op. cit.* p. 28].

10. “Egli o tu” (1969), de *Trasumanar e organizzare* (1971) [Traducción de Ángel Sánchez-Gijón. “Él o tú”, en *Trashumanar y organizar*. Madrid, Visor, 1981, p.12].

homónimas de Sófocles y de Eurípides). El hecho de que Pasolini se inspire en la realidad universal del tiempo mítico y bárbaro es, por una parte, una respuesta crítica contra la uniformidad antropológica (de lenguas, culturas, valores, gustos y opiniones) que comienza a extenderse mundialmente en la década de los sesenta; y, por otra, un anuncio sobre la pérdida de los valores de la cultura campesina y la mutación de lo popular en las sociedades urbanas desarrolladas. Consciente de la pluralidad cultural, de la experiencia del mismo tiempo físico desde distintos tiempos históricos y psicológicos, no sólo entre civilizaciones sino en la propia Italia o en cualquier sociedad occidental, Pasolini trata de profundizar en la naturaleza del hombre desde su experiencia del alma trágica. Para recrear esta visión usa una amalgama de lenguajes y una singular gramática audiovisual. El estilo que emplea en su mirada cinematográfica se caracteriza por la “escritura magmática” que describe Auerbach (1983): mezcla de lenguajes, formas de expresión, fuentes estéticas y elementos culturales. Con esta técnica, ya empleada en su novela *Chicos del arroyo* (1955), pone de manifiesto las semejanzas de la diversidad antropológica y cultural, la universalidad de los mitos trágicos recreados y la atemporalidad de su mimesis cinematográfica. En el espacio visual de *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* se aprecia la influencia de la iconografía renacentista –formadora de la mirada del hombre occidental (Díaz de Urmeneta, 2004: 67-80)–, bizantina y expresionista, y de ciertos estilos cinematográficos (cine mudo, *cinéma-vérité*); mientras que el espacio sonoro se caracteriza por la presencia de fragmentos de formas musicales occidentales consolidadas y de distintos ámbitos culturales. Esta fusión de estilos como búsqueda de raíces comunes (que practica el Jazz desde los cuarenta) desempeña una compleja función poética: rompe el *leitmotiv* convencional, acompaña a las imágenes, transforma la asociación imagen-música en una experiencia simbólica que afirma la dimensión trágica de las acciones, crea un contrapunto entre la presencia de la realidad popular y la expresión épico-sagrada e impide el establecimiento de una localización espacio-temporal concreta. Esto último se extiende y hace visible en ciertas localizaciones: algunas escenas de *Edipo rey* son filmadas en Marruecos (It’ben addu, Ouarzazate y Zagora); mientras que la mayor parte de *Medea* se rueda en Turquía (Urgüp, Göreme, Anatolia y Capadocia) y Siria (Alepo y Geboul). El vestuario y algunos complementos también están inspirados en modelos artísticos de otras culturas (africanos, sumerios, asirios, egipcios, aztecas, incas, etcétera).

En sus escritos sobre teoría cinematográfica, Pasolini equipara el funcionamiento del cine con la mecánica del espejo: afirma que debido a su inmediatez, universalidad y libertad estilística puede reflejar la realidad en su infinitud (Pasolini, 1972: 232). Por otra parte, también señala que el cine es una lengua transnacional que le permite expresar y comunicar a un público más numeroso su visión del mundo (Pasolini, 1983: 24). Sus primeras obras cinematográficas,

Accattone (1961) y *Mamma Roma* (1962), reproducen su denuncia sobre la vida en los suburbios romanos. Entre los años cincuenta y sesenta este conjunto social, desarraigado de la cultura rural y ajeno a la gran tradición cultural, aún interpreta la realidad, según Pasolini, por medio de valores vinculados a la tierra, propios de un tiempo remoto. Además, durante la última década, dos terceras partes de la población mundial, el denominado Tercer Mundo, vive bajo la estructura de una civilización campesina. Tras una etapa de transición, marcada por *Pajaritos y pajarracos* (1966), recrea en su mirada cinematografía ciertos mitos trágicos, épico-sagrados, de las tradiciones judeo-cristiana y griega (Cristo, Edipo y Medea). En las obras citadas pone en práctica la propuesta neorrealista sobre la función histórica, social y política del cine: recrear la realidad presente para tratar las relaciones profundas entre los hombres y responder a sus preocupaciones, recurriendo incluso a la tradición.

En *El Evangelio según Mateo*, representa a Cristo como una voluntad libre y determinada por la disponibilidad anímica, no por la razón. Es un individuo inocente e ingenuo que en su crisis de conciencia reproduce el compromiso y la responsabilidad del hombre frente a su existencia. En su interior experimenta la colisión entre el Yo y el destino. Su conflicto trágico está determinado por el deseo de vivir (*Eros*) y por el reconocimiento de la obligación de morir (*Thanatos*): momento crucial que define y hace trascender su ser. La acción que lleva a cabo, redimir la culpa trágica heredada, no es sostenida ni anulada por la injerencia omnipotente de Dios. Por el contrario, Cristo, según Pasolini, la afronta libremente y con serenidad. Como héroe trágico reconoce y acepta el sacrificio que conoce de antemano. Como arquetipo humano es una presencia sagrada que recrea la realidad oculta y desconocida que habita en el interior del hombre: el *homo absconditus*, lo Otro, lo trascendental. En este sentido, Cristo, según Pasolini, no es un ser divino, sino sagrado. Como realidad metafísica, su humanidad es elevada e ideal: reproduce el misterio del hombre.

En *Edipo rey* emplea el mito trágico para recrear el proceso de autodescubrimiento de su Yo, la organización psíquica “Yo”, “Ello” y “SuperYo” e interpretar los conflictos universales del hombre (*Eros/Thanatos*). Edipo, según Pasolini, es un ser impulsivo e irreflexivo, salvaje e inocente, que está vinculado a la metáfora de la visión. A diferencia del héroe de Sófocles, está determinado por la disponibilidad anímica más que por la razón. De ahí que experimente tardíamente la obligación de conocer. Es también, al igual que Cristo, una voluntad libre marcada por los conflictos fundamentales del inconsciente. La organización psíquica “Yo”, “Ello” y “SuperYo” está expresada en la articulación de la obra, estructurada en cuatro episodios: prólogo, mito, tragedia y epílogo. El primero y el último evocan experiencias autobiográficas de Pasolini: ensoñación del “complejo de Edipo” y

recreación de su conflicto ideológico. Los episodios restantes, en cambio, forman un bloque central que reproduce los antecedentes míticos y el relato trágico.

Finalmente, en *Medea* interpreta la colisión entre barbarie y civilización con el mecanismo dialéctico tesis/antítesis. La acción trágica que recrea pone al descubierto un conflicto que se desarrolla en tres niveles: antropológico, epistemológico y psicoanalítico. Desde el punto de vista antropológico, Medea y Jasón son arquetipos de los diferentes desarrollos de las sociedades históricas que inevitablemente tienden al encuentro y enfrentamiento: sacralidad e idealismo/pragmatismo y racionalismo. Medea representa el tiempo cíclico; Jasón se corresponde con el tiempo lineal. El vellocino de oro provoca el acercamiento de ambos mundos y desencadena el error trágico antropológico: la incompatibilidad entre el sentido sagrado de la realidad y el racionalismo pragmático. Por otra parte, Medea representa al conocimiento mágico primitivo y Jasón al conocimiento racional moderno. Por tanto, desde la perspectiva epistemológica, el error trágico que experimenta la sociedad contemporánea, cuyo símbolo es Jasón, parte del hecho de sublimar los efectos de una única fuente de conocimiento, la razón, y de omitir el realismo que emana de los procesos psíquicos y de las experiencias sensibles. En el aspecto psicoanalítico, Medea y Jasón, a la vez que son instancias legítimas (“SuperYo”), con motivaciones y valores morales distintivos que entran en colisión trágica, son presencias simbólicas del conflicto interiorizado entre consciente (“Yo”) e inconsciente (“Ello”).

Con el empleo del lenguaje transnacional del cine y la amalgama de elementos culturales, Pasolini trata de acercarse a la compleja realidad del hombre. *El Evangelio según Mateo*, *Edipo rey* y *Medea* apuntan a sus dimensiones metafísica, psíquica y epistemológica para interpretar su tragedia contemporánea: la reificación. Sin idealizar un modelo concreto de humanidad, pero tomando como punto de partida uno de los elementos distintivos del imaginario occidental –el alma trágica (“modelo para”)–, estas experiencias estéticas proyectan imágenes del hombre como una subjetividad creadora de su identidad y responsable de una existencia que trasciende al interrelacionarse con otras subjetividades en el compromiso social y al reconocer “lo trágico de la belleza de la vida en el momento mismo en que se vive” (Pasolini, 1992: 570)¹¹.

11. “Comisso uomo e scrittore” (1969).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGULLOL, Rafael y TRÍAS, Eugenio (1992): *El cansancio de Occidente*. Barcelona, Destino.
- ARISTÓTELES (1993): *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid, Espasa Calpe.
- AUERBACH, Erich (1983): *Mimesis*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. Madrid, F.C.E.
- COROMINAS, Joan (1998): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Gredos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1995): *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Madrid, Castalia.
- DÍAZ DE URMENETA, Juan Bosco (2004): *La tercera dimensión del espejo*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- FREUD, Sigmund (1995): *El malestar de la cultura*. Traducción de Román Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza.
- GADAMER, Hans-Georg (1997): *Verdad y método* (Volumen I). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme.
- GEERTZ, Clifford (1996): *La interpretación de las culturas*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa.
- GUBERN, Román (1988): *El simio informatizado*. Madrid, Fundesco.
- HESÍODO (1990): *Teogonía*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, Gredos.
- HOMERO (1996): *Ilíada*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Madrid, Gredos.
- JIMÉNEZ, José (1993): “La Modernidad como Estética”, en *La Modernidad como Estética. XII Congreso Internacional de Estética*. Madrid, Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- MORGAN, Lewis H. (1987): *La sociedad primitiva*. Traducción de Alfredo L. Palacios, Roberto Raufet, Ramón E. Vázquez y Angélica Costa Álvarez de Satín. Madrid, Endymión.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972): *Empirismo eretico*. Milán, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983): *Il sogno del centauro*. Traducción del francés al italiano de Martine Schruoffeneger. Roma, Editori Riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1992): *I dialoghi*. Roma, Editori Riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1994): *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*. Milán, Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1995): *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*. Roma, Atlante Editoriale.
- PASOLINI, Pier Paolo (1999): *Bestemmia* (Volumen II). Milán, Garzanti.
- PAZ, Octavio (1990): *El arco y la lira*. México D.F., F.C.E.

- PLATÓN (1988): *Fedro*. Traducción de Emilio Lledó Íñigo. Madrid, Gredos.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (2000): *Enoc. Sobre las raíces filosóficas de la poesía contemporánea*. Madrid, Akal.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1981): *Contrato social*. Traducción de Fernando de los Ríos Urruti. Madrid, Espasa-Calpe.
- SCHELER, Max (1934): *El saber y la cultura*. Traducción de J. Gómez de la Serna y Favré. Madrid, Revista de Occidente.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel.
- TYLOR, Edward B. (1977-1981): *La cultura primitiva* (2 volúmenes). Traducción de Marcial Suárez. Madrid, Ayuso.
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1989): *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Volumen I). Traducción de Mauro Armiño. Madrid, Taurus.
- WINCH, Peter (1994): *Comprender una sociedad primitiva*. Traducción de María José Nicolau y Gloria Llorens. Barcelona, Paidós.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1998): *Investigaciones Filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises C. Moulines. Barcelona, Editorial Crítica.
- ZAMBRANO, María (1989): *Notas de un método*. Madrid, Mondadori.
- ZAMBRANO, María (1993): *El hombre y lo divino*. Madrid, F.C.E.