

Una pére-versión de Edipo. Comentario a *Edipo rey*, de Pasolini

Eduardo Laso

Hay apenas un año de diferencia entre el film *Edipo Rey* de Pier Paolo Pasolini¹ (1967), y *Oedipus the King*, la posterior versión inglesa de la tragedia de Sófocles dirigida por Philip Saville.² El film inglés parece una respuesta al de Pasolini: un llamado al orden y la compostura, un retorno ajustado a las fuentes textuales. Ver el film de Saville es asistir a la representación respetuosa de la obra de Sófocles, con un casting de destacados actores internacionales, que disertan el texto sofocleano entre las ruinas de lo que fuera un auténtico teatro griego. Saville realiza *Edipo Rey* en Grecia, con la ingenuidad de creer que se podría así aprehender cinematográficamente el espíritu de la tragedia griega al filmarla en el mismo lugar donde otrora se la representara por vez primera. Vemos así a Orson Welles, Christopher Plummer, o Donald Sutherland, vestidos con trajes de época y actuando los restos de lo que ha llegado hasta nosotros de la tragedia sofocleana. Digo restos, porque es imposible reconstruir lo que debió ser la representación de la obra en el siglo V a. C. Saville cae así en el error en el que Pasolini no incurrió.

Pasolini entendió que no se puede filmar *Edipo Rey* como una representación escolar, a la que la cámara acompaña en los parlamentos. El cine no es teatro filmado. Y hay 2500 años que nos separan de la experiencia del teatro trágico griego, que fue cronológicamente efímera (piénsese que cuando Aristóteles habla de la tragedia, ésta ya no existía, por lo que la conoció a través de referencias y lecturas). Si Edipo y la tragedia tienen para nosotros todavía actualidad, es en la medida en que portan un carácter de universalidad que vuelve sin importancia la ambientación epocal. Pero además, Pasolini toma nota que la tragedia edípica ha sido afectada en el siglo XX por la aparición del psicoanálisis. Es Freud quien eleva la tragedia sofocleana a paradigma del drama interior de todo sujeto humano. Y Pasolini se reconoce a su vez en ese drama. De ahí que articulará en su film a Sófocles y Freud, a los que les infiltrará su propia singularidad autobiográfica, que al mismo tiempo aspira a erigirse como universal.

Para ello empleará el recurso de filmar en Marruecos en vez de Grecia, en ambientes desérticos y ciudades en ruinas que evocan antiguas y oscuras civilizaciones de tiempos arcaicos.³ Las vestimentas de los personajes, la multietnia de los actores, el empleo de músicas populares de Rumania y Japón junto con obras de Bach y marchas militares son el recurso típico de Pasolini para plasmar la idea de que estaríamos ante un mito transcultural y colectivo.⁴ Junto a su tendencia a provocar al espectador con escenas revulsivas, y el privilegio de la imagen en detrimento de la actuación, el universo cinematográfico pasoliniano

¹ Pasolini, Pier Paolo; *Edipo re*, 1967, Italia, 104'

² Saville, P.; *Oedipus the king*, 1968, Reino Unido, 97'

³ "Para Sófocles el mito era ya lejanísimo. Casi tanto como para nosotros. No veo la razón para "vestirlo" en la época del autor. Él ya tuvo que imaginarlo". Declaración de Pasolini

⁴ Pasolini llamaba a ese recurso "contaminación": la mezcla deliberada de lenguajes, épocas y etnias diversas.

produce una permanente sensación de fascinación y extrañeza, una rara combinación entre lo sublime y lo abyecto, lo bello y lo feo, la alta cultura y la chabacanería, lo poético elevado a metáfora, y lo intolerablemente obscuro.

Como hará posteriormente con la *Medea* de Eurípides, Pasolini filmará tanto el mito como la tragedia, pero privilegiando la imagen sobre el texto original. Texto al que además alterará a los fines de resignificar la tragedia en clave psicoanalítica.

En la tragedia de Sófocles, la acción se inicia con la epidemia que asola Tebas y el anhelo del rey Edipo por saber del crimen que ha llevado a los dioses a enviar semejante castigo. A partir de allí, la tragedia avanza como una indagación policial en la que progresivamente se irá reconstruyendo un pasado que implica al propio Edipo. El film de Pasolini, en cambio, cuenta cronológicamente la historia de Edipo desde su nacimiento, pero alterando los lugares y tiempos históricos en los que se desenvuelve esa secuencia cronológica, para mezclarlos con su propio pasado. El film se inicia con el nacimiento de un niño en una aldea italiana en 1920, y sigue al niño en ese ambiente y época hasta el intento de asesinato del padre, momento en que el film salta a un indefinido lugar y tiempos remotos, en un desierto donde el niño es abandonado para morir y rescatado. A partir de allí la narración prosigue el mito y la tragedia sofocleana, para hacia el final concluir abruptamente con un Edipo ciego que vaga por la Italia contemporánea.

Autobiografía de un fantasma edípico

El *Edipo Rey* de Pasolini es la recreación del mito de Edipo y la tragedia sofocleana, leída en clave autobiográfica y psicoanalítica. Pasolini se apropia tanto del mito y del texto de Sófocles como del psicoanálisis, para hacer un film que articule su propia experiencia singular con lo universal del Edipo, pero no ya del mito griego, sino del complejo freudiano, tal como fue vivido por él: como amor incestuoso por la madre y odio parricida contra el padre.

Dice Pasolini a propósito de su film en ocasión de su estreno: "En *Edipo rey* cuento la historia de mi complejo de Edipo: el niño del prólogo soy yo, su padre es mi padre, un viejo oficial de infantería, y la madre, una institutriz, es mi madre. Cuento mi vida, mitificada, claro, convertida en épica por la leyenda de Edipo. [...] He sentido el amor a mi madre muy, muy profundamente, y su influjo se nota en toda mi obra, pero se trata de un influjo cuyo origen se enraíza dentro de mí, como si estuviera fuera de la historia. En cambio, todo lo que hay de ideológico, voluntarista, activo y práctico en mis acciones como escritor, deriva de la lucha con mi padre. Por eso he introducido en el filme algunas cosas que no están en Sófocles, pero que sí se hallan en el psicoanálisis, porque éste habla del superyó representado por el padre que reprime al niño: por eso, en cierto modo, lo único que he hecho ha sido aplicar ciertas nociones psicoanalíticas tal como las he sentido".

Resulta inevitable, al abordar el film *Edipo Rey*, tener que hablar del complejo de Edipo de Pasolini (más que del Complejo de Edipo freudiano). Pasolini nunca se analizó, ni estudió psicoanálisis, al punto que sus referencias a

Freud se vinculan con la *doxa* psicoanalítica circulante en el imaginario social. Pero de su complejo de Edipo habló mucho: en entrevistas, en sus poesías, films, cartas y obras de teatro. Las confesiones de Pasolini sobre sus pasiones familiares las hizo públicas toda su vida. Tomemos solo dos referencias. En ocasión del estreno del film, y preguntado por el tema del incesto, dijo: "*jamás he soñado con hacer el amor con mi madre. Ni siquiera soñado. Más bien he soñado, si acaso, en hacer el amor con mi padre (contra la cómoda de nuestra pobre habitación de hermanos muchachos) y tal vez incluso, creo, con mi hermano, y con muchas mujeres de piedra*".

Una de sus poesías mas celebres es *Súplica a mi madre*, verdadera confesión de su drama edípico:

*Mis palabras de hijo dirán difícilmente
algo a un corazón de mí tan diferente.
Sólo tú en el mundo sabes de mi corazón
lo que siempre fue, antes de cualquier amor.
Por eso tengo que decirte lo que es horrible reconocer:
germina mi angustia en el seno de tu gracia.
Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me diste.
Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita
de amor, del amor de cuerpos sin alma.
Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:
esclava fue mi infancia de este sentimiento
alto, irremediable, de inmenso compromiso.
Era la única manera de sentir la vida,
la única tinta, la única forma. Ahora se acabó.
Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida recreada al margen de la razón.
Te lo suplico, ay, te lo suplico, no quieras morir.
Estoy aquí, solo contigo, en un futuro abril...*

Pasolini nació en 1922 en Casarsa, hijo de Carlo Alberto Pasolini, un militar de carrera proveniente de una familia de la nobleza, y de Susana Colussi, maestra de escuela, descendiente de campesinos friulanos convertidos en burgueses. Tuvo un hermano menor, Guido, que lo veneraba. Pasolini vivió desde su más tierna infancia en una relación sumamente apegada con la madre -de la que nunca se separó- y de un vínculo de rivalidad y odio hacia su padre. De éste último dice: "*En los tres primeros años de mi vida fue para mí más importante que mi madre. Era una presencia tranquilizadora, fuerte. Un verdadero padre afectuoso y protector. Luego, de pronto, cuando tenía unos tres años, estalló el conflicto. Desde entonces hubo siempre una tensión antagonística entre él y yo*". Es a esa edad que nace Guido, quien años después morirá como partisano

durante la Segunda Guerra Mundial. Por la época del nacimiento de este hermano, su madre comenzó a dirigir su pasión amorosa exclusivamente a sus hijos -especialmente a Pier Paolo- en detrimento de su marido.⁵ Un amor que se fue volviendo erótico. Años después, en su film *Mamma Roma*, Pasolini propone una relación materno-filial inspirada en su propia experiencia como hijo. La madre del film es una prostituta que mantiene con el hijo una relación erotizada: lo seduce, lo llena de atenciones, y dirige su vida personal y sexual. Le dice por ejemplo: "A tu edad la única mujer que debes tener es tu madre... deja en paz a las mujeres, todas son zorras, una peor que la otra... Verás en qué te convierte tu madre, tienes que pensar como pienso yo".⁶

Las relaciones entre los padres empeoraron a medida que el padre se hizo alcohólico. Concluida la escolaridad, Pasolini estudió en la Universidad de Bolonia. Por esa época inició sus incursiones sexuales clandestinas con jóvenes de su mismo sexo. A los 25 años se afilió al partido comunista italiano. Dos años después, acusado de corrupción de menores, es expulsado del instituto donde daba clases. El partido también lo expulsa por indignidad moral y política. Ante el escándalo público, piensa en el suicidio. Finalmente escapa con su madre a Roma sin que el padre se entere. El padre muere de cirrosis en 1958. Pasolini vivirá con su madre hasta su brutal asesinato, a los 53 años.

Pier Paolo Pasolini fue muchas cosas a lo largo de su vida: ensayista, autor teatral, novelista, crítico literario, periodista, locutor, conferencista, pintor, guionista, director de cine, actor ocasional y militante político. Pero fue fundamentalmente poeta. Empezó a escribir poesía a los 7 años, y nunca más dejó de hacerlo. Incluso cuando hacía cine, proponía un *cine poético*. Fue un especialista en los dialectos provincianos de Italia, sobre todo el friulano, dialecto de su madre. Por destacarse en ese campo, fue que llegó al cine: Federico Fellini lo contrató como asesor para su film *Las noches de Cabiria*, porque necesitaba alguien que supiera del lenguaje de los bajos fondos romanos. Pasolini, no sólo conocía la jerga de la zona, sino que era un apasionado por esos ambientes lúmpenes y decadentes de la periferia romana en los que buscaba amores con jóvenes muchachos.

Su vida personal y artística estuvo rodeada siempre por el escándalo, por juicios y presentaciones ante tribunales, siendo acusado por la inmoralidad, obscenidad o herejía de sus conductas y sus obras. Pasolini vivió abiertamente su homosexualidad. Hizo de ella no sólo una vía de goce y de creación, sino también un modo de provocar la moral social burguesa, a la que detestaba y en la que al mismo tiempo se reconocía. Se trataba para él de un modo de proseguir la

⁵ El mismo Pasolini sitúa el origen de su homosexualidad alrededor de sus 3 años. Recuerda que cuando estaba su madre por dar a luz a su hermano, sufrió de ardores en los ojos. Su padre, para curarlo, lo sujetó sobre la mesa de la cocina y le abrió los ojos con sus dedos para echarle colirio. "Fue en ese momento simbólico -dice Pasolini- que comencé a no amar más a mi padre". Resulta tentador relacionar este recuerdo encubridor con la ceguera edípica: Pier Paolo no soporta la visión de su madre dando a luz a su hermano, y es el padre el que lo fuerza a que vea ese hijo que él le hizo a la madre. Pier Paolo no sólo dejará de amarlo: lo rechazará con odio.

⁶ Pasolini, P.P.; *Mamma Roma*, Italia, 1962, 106'

hostilidad contra el padre. De provocarlo, lo que no deja de ser también un modo de llamarlo.

Un Edipo sofocleano a la freudiana

Desde que el psicoanálisis irrumpió en la cultura, Edipo dejó de ser sólo el nombre de un personaje de la mitología griega, para pasar a ser el nombre del complejo nuclear por el que transita el ser hablante. Pasolini no ignora el peso que tiene la interpretación freudiana de la tragedia de Sófocles, y va a contaminar el texto clásico con elementos freudianos. Modo de aproximar Sófocles a Freud. O de hacer un *Edipo Rey* freudiano.

El cambio más significativo que introduce el film en la tragedia es transformar el no saber de Edipo, su ignorancia sobre sus orígenes, en un saber no sabido, o sea, en saber inconsciente. El Edipo de Pasolini sabe desde el inicio de su destino trágico. En este punto, sigue a Freud, quien en *Dostoievski y el parricidio* sostiene que: “*La condición de no sapiencia (Unwissenheit) de Edipo es la legítima figuración de la condición de inconsciente (Unbewusstheit) en que toda la vivencia se ha hundido para el adulto*”.⁷ De ahí que para Freud el desarrollo de la obra de Sófocles sea homologable al curso de un análisis en el que se revela la verdad sobre el deseo inconsciente y reprimido.

El film está plagado de referencias freudianas. Así por ejemplo, luego de que Edipo es acusado por sus compañeros de no ser hijo legítimo de Mérope y Pólibo, tiene una pesadilla que no recuerda. Es este sueño –y no la acusación de no ser hijo natural- lo que despierta en Edipo el deseo de saber sobre su sentido, para dirigirse al oráculo de Delfos. Cual un analizante, Edipo quiere saber el sentido de un sueño que lo perturba. Dice: “*Madre.....Esta noche he tenido un sueño horrible que no recuerdo. Tan horrible que me desperté temblando y llorando en la oscuridad como cuando era un niño. Los dioses han querido decirme algo ¿Pero qué?...No lo recuerdo. No puedo recordarlo. Estuve pensando en ello hasta el alba con el miedo que me producía el silencio, la oscuridad Quiero ir a Delfos a interrogar al oráculo de Apolo sobre mi sueño. Para que me diga qué es lo que no puedo recordar*”.

En el encuentro entre Edipo y Layo que precede al parricidio, ambos cruzan miradas como si se reconocieran. Cuando Layo le pide que se aparte del camino, Edipo se niega y enloquece. Grita y mata a todo el séquito. Layo se pone entonces un gran sombrero con evidente forma fálica, antes de que Edipo se ría burlonamente de él y lo mate.

Cuando más tarde Edipo se encuentre con el pueblo de Tebas que huye por temor a la Esfinge, un mensajero le informa que quien mate al monstruo se casará con la Reina Yocasta. Apenas informado de esto, Edipo sale corriendo a matarla, como si estuviera en un trance.

El encuentro con la Esfinge es diferente al relato mítico. En este último, Edipo vence a la Esfinge gracias a su saber, al lograr resolver el enigma que el monstruo le proponía a quien pasara por el camino. Derrotada y humillada, la

⁷ Freud, S.; “Dostoievsky y el parricidio”, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires.

Esfinge se precipita al abismo. En el film, en cambio, la Esfinge le pregunta a Edipo cuál es el enigma que hay en su vida. Edipo rechaza la interpelación, grita que no quiere saber, que no quiere verla ni oírla. Pasolini plasma poéticamente la resistencia a la emergencia de una palabra verdadera del inconsciente por parte del sujeto. Edipo reprime una verdad que lo concierne, empujando la Esfinge al abismo. Esta le dice antes de caer: “*¡Es inútil, hijo! El abismo al que me empujas está dentro de tí*”.

En otro momento, Pasolini le hace decir a Creonte: “*Lo que no se desea saber no existe, pero lo que se desea saber existe*”. Y hacia el final, cuando Edipo descubre la verdad sobre su origen, dice: “*Ahora todo está claro, deseado... No impuesto por el destino*”. Pasolini propone que habría habido elección y no destino en la historia de Edipo: la satisfacción del goce de ofrecerse a la transgresión de la prohibición de incesto y parricidio.

Freud razonaba que si lo que el análisis descubre es constitutivo del psiquismo humano, debe entonces poder ser encontrado en la cultura. El mito de Edipo sería para Freud un testimonio cultural que convalida los descubrimientos del psicoanálisis acerca del deseo infantil parricida e incestuoso. Freud propone que los deseos infantiles descubiertos por la cura serían revelados por la tragedia de Sófocles al espectador, identificado al héroe. Tiene así un acceso inmediato al sentido oculto de la obra, ya que se reconoce en Edipo –incestuoso y parricida- por descubrir en sí mismo esos deseos reprimidos que el héroe trágico realiza. La obra sería así la puesta en escena de la realización de un deseo –igual que el sueño- que el espectador admitiría como propio. *Edipo rey*, mostraría de modo directo y no sometido a represión lo que en *Hamlet* en cambio es reprimido.

Pero ese reconocimiento de deseos que se alcanzaría como espectadores de la obra ¿es efectivamente consecuencia de la obra de Sófocles? ¿O es consecuencia de la incidencia del psicoanálisis en la lectura del texto griego? Interpretar que el destino del oráculo de Edipo es la traducción de un deseo inconsciente y universal, es una intervención de Freud sobre *Edipo rey*, y no una idea de Sófocles que sirviera de base a la elaboración de la tragedia.

Lacan va a tomar el mito –y el mito de Edipo- por otro sesgo. En *Televisión*, dice: “Eso es el mito, la tentativa de dar forma épica a lo que se obra de la estructura. La encrucijada sexual segrega las ficciones que racionalizan lo imposible del que ellas provienen”. Lo que opera por estructura es la no relación sexual, no el goce pleno incestuoso. Y la relación sexual como real segrega al mito como modo de racionalización de lo imposible, dándole además la forma de una épica. Y agrega: “el orden familiar no hace más que traducir que el padre no es el genitor, y que la madre “*reste*” permanece para contaminar y para no contaminar a la mujer para el hombrecito; el resto continúa”.

Para Freud, la raíz de la tragedia de Edipo, como así también el mito en que se basa, sería “*un material onírico primordial cuyo contenido es la penosa turbación de las relaciones con los padres por obra de las primeras mociones sexuales*”.⁸ Se trata del sueño que justamente es mencionado por Yocasta en un

⁸ Freud, S.; “Sueño de muerte de personas queridas”, en Interpretación de los sueños, Obras Completas, Amorrortu, Buenos Aires.

diálogo con Edipo: “*Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre: pero aquel para quien todo esto es nada, soporta sin pesadumbre la carga de la vida*”.⁹ Para Freud, este sueño es la clave de la tragedia. Dice en *La interpretación de los sueños*: “*El sueño de tener comercio sexual con la madre sobreviene, hoy como entonces, a muchos hombres, quienes lo cuentan indignados y atónitos. Es, bien se entiende, la clave de la tragedia y la pieza complementaria del sueño de la muerte del padre. La fábula de Edipo es la reacción de la fantasía frente a esos dos sueños típicos, y así como los adultos los vivencian con sentimientos de repulsa, así la saga tiene que recoger en su contenido el horror y la autopunición*”.¹⁰

Para Freud los sueños típicos de incesto y parricidio de los analizantes dan la clave de *Edipo rey*. Tragedia a la que Sófocles le habría aportado una elaboración secundaria del material, disfrazando la trama con la maldición de los dioses y el oráculo. El planteo de que el sueño de tener sexo con la madre sobreviene a muchos hombres, va a ser posteriormente corregido por el mismo Freud en *La responsabilidad moral por el contenido de los sueños*. Allí sostiene, con mayor precisión clínica, que “*El sueño franco de comercio sexual con la madre, al que alude Yocasta en Edipo rey, es una rareza con relación a los múltiples sueños que el psicoanálisis debe interpretar en ese mismo sentido*”.¹¹ Lejos de ser un sueño típico, se presenta más bien como raro y pesadillesco, y siempre de modo velado (por ejemplo, la celebre pesadilla de Freud de los hombres con cabeza de pájaro).¹² Lo cual no deja de ser una indicación clínica para pensar si el deseo es en el fondo deseo de incesto. O por el contrario, el deseo es una defensa formidable frente al incesto, siendo este último otro nombre de la pulsión de muerte.

El Edipo de Pasolini

El mito de Edipo es para Pasolini un recurso para hablar de su propio complejo de Edipo. El film empieza de modo autobiográfico en la villa de Sacile en los años 20, época del fascismo italiano, con el nacimiento de un niño. Vemos varias escenas de su crianza donde se recrea poética y fantasmáticamente la propia niñez del director: las escenas bucólicas en el campo a solas con su madre, la felicidad del amamantamiento, el miedo a la noche y al abandono, la presencia hostil del padre, el recuerdo encubridor de la escena primaria (el niño ve desde un balcón la sombra de sus padres bailando y besándose tras la ventana de enfrente; se angustia y llora). El padre es un militar autoritario que teme que su hijo le robe el amor de su esposa, al punto que decide deshacerse de él. De esta recreación de su propia infancia está eliminado el nacimiento de su hermano Guido.

⁹ Sófocles, *Edipo rey*.

¹⁰ Freud, S.; ob. cit. .

¹¹ Freud, S.; “La responsabilidad moral por el contenido de los sueños”, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires.

¹² El sueño directo de comercio sexual con la madre, sin condensación ni desplazamiento y sin angustia, sólo lo he escuchado en el relato de un paciente esquizofrénico.

Hay en este comienzo del film un cambio decisivo respecto del mito de Edipo y de la tragedia de Sófocles. En el mito, el motivo del padre para eliminar al hijo es evitar que se cumpla la maldición de Apolo por la cual ese hijo cometerá parricidio e incesto. En el film de Pasolini, en cambio, el motivo del padre no proviene de los dioses sino de su propio fantasma. El padre de Edipo/Pasolini le dice a su pequeño hijo: *“Tu estas aquí para ocupar mi lugar en el mundo, enviarme a la nada y robarme todo lo que tengo. Ella será la primera cosa que tú me arrebatas. Y la primera cosa que me robarás será ella, la mujer que amo”*.

¿Habla aquí un padre? ¿No son esas las palabras que se esperarían de un hijo ante un padre falóforo? A la inversa de lo que es el Edipo en Freud, donde el padre amenaza al hijo y a la madre con la castración mediante la transmisión de la ley (“No yacerás con tu madre”/ “No reintegrarás tu producto”), padre detentador del falo que saca al niño del lugar de encarnar el falo materno, aquí es el padre el que se siente amenazado por su hijo. Hijo que se le presenta como detentando el poder de sacarle el amor de su mujer. El padre filicida pasoliniano es, en otras palabras, un padre impotente, humillado, castrado. No es el padre el que rescata al hijo de la relación incestuosa con la madre por ser quien detenta el falo para ella. Es el hijo como encarnación del falo materno quien amenaza al padre, que queda así castrado por el hijo en connivencia con la madre. La hostilidad de Pasolini al padre puede leerse en ese sentido como el odio ante alguien que no pudo sostenerse como padre falóforo y separador, quedando él mismo confirmado en el lugar de falo maravilloso de su madre, afectando de ese modo su salida exogámica y heterosexual.

Esto permite entender otra escena que no figura en el mito ni en la tragedia de Sófocles, y que se presenta de un modo aparentemente enigmático. Luego de saber de su oráculo, Edipo escapa de Corinto y, vagando por caminos desiertos, llega a un poblado abandonado, donde unos niños están jugando y unos ancianos lo llaman para invitarlo a que ingrese a esas calles en ruinas. Edipo recorre lo que alguna vez habría sido una ciudad, hasta que llega a un lugar donde se encuentra una bella joven desnuda ofrecida a su deseo. Edipo se detiene angustiado y se va. Entendemos que la escena es un comentario de Pasolini acerca de su propia homosexualidad: el acceso sexual a la mujer está arruinado, gracias a un padre impotente que cree que un hijo puede ser rival en el amor, y a una madre que ha sustituido al marido por el hijo, haciéndolo su falo.

Otro elemento que Pasolini incorpora a su relato, pero está ausente en el mito, es el temprano encuentro de Edipo con Tiresias, antes de vencer a la Esfinge. El adivino ciego, que alguna vez fuera mujer, encarna un anticipo de lo que a Edipo le aguarda en su destino. Pero para Pasolini, ese lugar de Tiresias es deseado por Edipo, quien dice prosternado ante el adivino: *“Todos tus conciudadanos y hermanos, sufren, lloran, buscando la salvación... Y tú, que estás aquí ciego y solo, cantas... ¡Cómo desearía ser tú! Tu cantas lo que esta mas allá del destino. Y tu aquí, solo, ciego, estas cantando... ¡Desearía ser tú!”*

En el film jamás veremos a los hijos de Edipo y Yocasta. Al punto que al final de la película, y a diferencia de la obra de Sófocles, no es Antígona quien acompaña a Edipo. El final está ambientado en la Italia de 1967, época del estreno

film. Edipo, como Tiresias, está ciego, y vaga por las calles de Roma tocando una flauta. Lo acompaña el mensajero.¹³ Lo veremos frente a una iglesia, ante una fábrica, y finalmente yendo a los prados de su infancia, a morir a la tierra materna. Sobre el final de su film, dice Pasolini: *“Edipo es el hombre que despierta, ciego, tras una pesadilla, en la cultura contemporánea, sin saber qué hacer”*. Edipo-Pasolini no es padre (como el Edipo de Sófocles). Su compañero de ruta es un partenaire, un joven de su mismo sexo, puntuando así la salida homosexual del complejo de Edipo del director, salida melancólica y fallida –aclaremos que la salida homosexual del Edipo no implica necesariamente esa consecuencia - que lo conduce de nuevo a su origen, a un fuera de la historia, a su madre, para morir. Religión y marxismo –encarnados por la iglesia y la fábrica- ya no importan. El Edipo de Pasolini sólo aspira a retornar al seno materno. Pero retorno al seno materno y muerte subjetiva coinciden. Sus palabras finales son *“Oh luz que no ví mas, que anteriormente fuiste mía...Ahora me iluminas por última vez. He llegado. La vida finaliza donde comienza”*.

En una entrevista dada en 1966, Pasolini confesó: *“Tengo relaciones dramáticas con todo lo paterno... Por ejemplo, lo es especialmente mi relación con el Estado (que representa al padre). Todo ello hace que el hijo sea una especie de protesta viviente –esta es la fuente de la poesía, del pensamiento, de la ideología, en definitiva, de la vida”*. La protesta contra el padre opera para Pasolini como causa de su producción, dejándolo del lado de la vida. No tiene el mismo efecto su relación simbiótica con su madre, que lo deja fuera de la historia, en un empuje al retorno al origen. No resulta extraño que el film fuera en su momento criticado por los marxistas como decepcionante, luego de que Pasolini hubiera hecho películas políticamente comprometidas como *Accatone*, *La ricotta*, *La rabia*, *Pajarracos* y *Pajaritos* o *Mamma Roma*. Entendían el film como una claudicación ideológica, como un viraje de Marx a Freud, de la crítica política y social comprometida, a una problemática intimista y subjetiva. Nada más opuesto al planteo marxista que Edipo fuera de la historia, aspirando a volver al seno materno. Ese costado más oscuro del poeta italiano que lo aleja de la fuente de la vida. Sin embargo, realizar un film que ponga en juego este conflicto es paradójicamente modo de seguir sosteniéndose vivo bajo una llamada furiosa al padre, encarnando una protesta “viviente”.

¹³ Encarnado por Ninetto Davoli, junto con Franco Citti, dos de los actores fetiches más reconocibles de la cinematografía pasoliniana. Pasolini inició una relación con Ninetto cuando éste tenía 15 años.