

Pasolini: un poeta maldito en la encrucijada de sus edipos*

José Perrés**

Los poetas siempre han visto las cosas antes

CORNELIUS CASTORIADIS

Es difícil decir con palabras de hijo
aquello a lo que en el corazón tan poco me parezco.
Tú eres la única en el mundo que sabe, de mi corazón,
lo que ha sido siempre, antes de todo otro amor.
Por eso debo decirte lo que es horrible saber:
dentro de tu gracia nace mi angustia.
Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me has dado.
Y no quiero ser 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:
he pasado mi infancia esclavo de este sentido
alto, irremediable, de un inmenso deber.
Era el único modo para sentir la vida,
el único color, la única forma: ahora ha acabado.

* Este ensayo nace de una extensa presentación del film *E/Upo Rey*, de P. P. Pasolini, realizada durante el ciclo de eme debate sobre la temática "Relaciones incestuosas", organizado por el Círculo Psicoanalítico Mexicano A.C. y la Casa Lamm en noviembre de 1997. El texto de dicha conferencia ha sido considerablemente reelaborado, ampliado y modificado para la presente publicación, a partir de la introducción del análisis paralelo de su propia historia y de otras obras, especialmente su drama teatral *Fabulaciones*.

** Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM- Xochimilco; miembro del Sistema Nacional de Investigadores; psicoanalista, miembro activo del Círculo Psicoanalítico Mexicano.

Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida renacida al margen de la razón.
Te lo suplico, ah, te lo suplico: no te mueras.
Estoy aquí, solo, contigo, en un futuro abril...

PIER PAOLO PASOLINI¹

Introducción

El título del presente ensayo puede resultar extraño, a simple vista. ¿Por qué definir a Pasolini como poeta, cuando consiguió destacarse como cineasta, teniendo una larga trayectoria en ese campo, donde fue especialmente reconocido? Por otro lado, hablar de "sus edipos", plantea nuevos problemas ya que, pese a que fue muy conocida (y también discutida) su adaptación cinematográfica del *Edipo Rey* de Sófocles, esta obra difícilmente justificaría el plural empleado.

Las razones son sencillas. Con relación a la primera, digamos que consideramos esencialmente a Pasolini un poeta, respetando cabalmente la forma en que él mismo delimitaba su propia identidad, pero también reconociendo que su obra fílmica, siempre ambigua y polémica, constituye (en sus momentos más logrados) una verdadera y muy depurada poesía fílmica. No en vano, desde la crítica cinematográfica se ha caracterizado su obra como "un cine de poesía".² Al referirse a la obra cinematográfica de Pasolini, y especialmente a su film *El evangelio según Mateo* (1964), decía el gran cineasta español V. Erice:³ "Antes de emitir cualquier tipo de juicio, creo que es necesario situar la obra en el nivel que le corresponde: el nivel de la poesía .

¹ "Súplica a mi madre", del libro de poesías titulado *Poesía en fon na de rosa* (1964); versión extraída de su "Antología poética", cf. *infla*,

² Recordemos en este punto la retrospectiva que nos brindó la Cineteca Nacional, en junio de 1993, con la colaboración del Instituto Italiano de Cultura de México y la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. La misma llevaba precisamente el nombre de "Pier Paolo Pasolini: un cine de poesía", siendo parte de un extenso proyecto de restauración y difusión de toda su obra fílmica (consistente en 22 películas), que la Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini ha estado realizando desde el año de 1987.

³ Realizador, como se sabe, de tan sólo tres largometrajes, verdaderas obras maestras: *El espíritu de la colmena*, *Sur* y *El sol del membrillo*.

⁴ V. Erice, "La pasión del poeta", p.28.

En la misma línea se expresaba su colega y amigo, el gran novelista Alberto Moravia, quien destacaba que estábamos ante el máximo exponente del cine de poesía. Agregaba textualmente:

Pier Paolo Pasolini es el mayor poeta italiano de esta segunda mitad del siglo. Dos temas principales de la poesía de Pasolini: el llanto sobre la patria devastada, postrada, humillada, y la nostalgia por la cultura campesina. La poesía de Pasolini viene de lejos, de las profundidades remotas de la literatura italiana [...] Todo esto hace de Pasolini un poeta actual y antiguo, un poeta que quiso ser primitivo en una época decadente. Venía de un rincón muy especial de Italia, el Friuli, y pertenecía a una vieja cultura mediterránea como la italiana, y sin embargo, milagrosamente, supo ser universal, intérprete del mismo temple espiritual que, en su tiempo, hizo universal la poesía de otro poeta que le era afín, Arthur Rimbaud.⁵

No me detendré sobre este aspecto de Pasolini-poeta, ya que nos acompañará como leitmotiv en lo que sigue.

Pasolini, sujeto y artista: un mínimo bosquejo biográfico

No podremos extendernos en este punto, pese a su indiscutible importancia. Recordemos tan sólo algunos datos básicos, necesarios para las líneas que tomaremos en el presente trabajo.

¿Quién fue Pasolini?, o más bien ¿quién es Pasolini?, creador vuelto ya imperecedero. Este gran artista nace en 1922 y muere, brutalmente asesinado, en 1975, cuando tenía 53 años, y se hallaba en la plenitud de su potencial creativo. Hombre múltiple, casi "renacentista", porque no solamente cineasta, sino que, como ya dijimos, esencialmente poeta, publicó muchos libros de poesías a lo largo de su vida, por los que resultó premiado en varias oportunidades. Es también un notable escritor: novelista de gran envergadura, pero también ensayista, crítico literario, crítico de arte, periodista costumbrista, locutor de radio, conferencista, etcétera. También actor cinematográfico, se atribuyó papeles menores, pero siempre muy significativos, en varias de sus propias películas, habiendo actuado además en

⁵ Citado en el folleto editado por la Cineteca Nacional, junio de 1993 (ver nota anterior).

films de otros realizadores. También ha escrito dramas, habiendo puesto en escena ocasionalmente, como director teatral, algunas de sus propias obras.

Un terreno que se le conoce bastante menos, pero que resulta fundamental para entender lo que es el campo de su producción como cineasta, es su inagotable producción plástica. Nunca dejó de pintar, al igual que jamás dejó de escribir poesía. Había empezado a escribirla desde los siete años, mientras que empezó a pintar, también ininterrumpidamente, desde su adolescencia, en donde toma durante varios años clases de pintura. Y se trata de una producción plástica que no es, para nada, la de un simple novato o un aficionado, sino que se va convirtiendo en un pintor de cierta importancia, que pretendía medirse con los grandes pintores de su época.

Pero sus dotes artísticas no se limitan allí: también intentó la composición musical, siendo por otro lado un lingüista de prestigio, tal vez más un filólogo, uno de los máximos especialistas italianos en los dialectos provincianos, con una profunda dedicación al dialecto friulano,⁶ el materno precisamente, y no por casualidad, como luego veremos. Tan reconocido llegó a ser en ese campo que fue contratado por Fellini para asesorarlo en el lenguaje de los bajos fondos romanos para su famoso film *Las noches de Cabina* (1958), protagonizada por Giulietta Masina.

Agreguemos otros hechos de su historia personal, esenciales para nuestras reflexiones posteriores. Fue hijo de un militar de carrera, Carlo Alberto Pasolini, teniente de infantería, proveniente de una familia perteneciente a la nobleza.⁷ Su madre, Susana Colussi, maestra de escuela, desciende en cambio de campesinos friulanos, convertidos paulatinamente en pequeño burgueses. Tuvo un hermano, Guido, tres años menor que él, que siempre vivió venerando a Pier Paolo. Ese hermano, que se había unido a los guerrilleros antifascistas ("partisanos"), muere asesinado a manos de una fracción rival, en 1945. Pasolini vivió desde su más tierna infancia en una

⁶ Vivió sus primeros años en Friuli y la amó profundamente, escribiendo en dialecto friulano sus primeros poemas. Se trata de una antigua región del noroeste de Italia, hoy dividida entre las provincias de Udine, Trieste y Gorizia.

⁷ Resulta casi obvio acotar que para que un militar de rango, aun de carrera, pudiera mantenerse durante el régimen fascista debía ser él mismo un fascista o, por lo menos, acompañar activamente la ideología y los valores de dicho régimen. Podemos pensar entonces lo que debió ser para ese padre, tener como hijo a un militante comunista que, por otro lado, reivindicaba públicamente su homosexualidad y la convertía en arma de lucha contra el sistema. Retomaremos luego la feroz rivalidad que caracterizó dicha relación y el manifiesto odio de Pasolini por su padre, que lo acompañó toda su vida.

fuerte simbiosis con la madre, de la que nunca pudo desprenderse, y en un manifiesto odio y rivalidad con el padre.

Regresando al hombre "renacentista" del que antes hablábamos, y para completar esta breve vista panorámica sobre su vida y su obra, recordemos que fue un militante político, que empezó adhiriéndose activamente al movimiento de liberación friulanes (1944), para luego afiliarse al Partido Comunista (1946), llegando a ser su secretario local en Casarca. Sus agudas declaraciones políticas y sus frecuentes artículos periodísticos en esa dirección lo convirtieron en brillante y temido crítico de la intelectualidad progresista italiana.

Fue finalmente expulsado de dicho Partido en 1949, a raíz de un fuerte escándalo definido como "indignidad moral y atentado al pudor", al haber sido acusado de seducir a un joven. Este primer escándalo público tuvo graves consecuencias para Pasolini, quien debió abandonar su querida Friuli y fugarse a Roma, junto con su madre, uniéndoseles dos años después el padre. Efectivamente, su vida personal y artística estuvo rodeada siempre por el escándalo, por los reiterados e interminables juicios y presentaciones ante tribunales, siendo acusado como persona o como artista, por la inmoralidad, obscenidad o herejía desús conductas y sus producciones. Paradójicamente, se fueron sucediendo para Pasolini, año tras año, juicios y pleitos legales, y premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

Una de las razones o excusas que se utilizaron para atacarlo y perseguirlo, ya que era demasiado molesto para el sistema con sus agudas críticas, radica en el hecho de que en su vida personal, Pasolini se proclamaba homosexual y vivía abiertamente su homosexualidad, defendiendo militantemente dicha causa, a nivel de su labor periodística y su obra literaria. En ese registro puede precisamente situarse su muerte, a manos de un joven de 17 años, quien alegó defenderse de la seducción de Pasolini. Sus días terminan de una manera siniestra y terrible, como la podemos encontrar en sus personajes fílmicos o novelísticos: lo matan a golpes de bastón para luego destrozarse su cuerpo, pasándole por encima con su propio coche.

Había en él una preferencia muy notoria por los jovencitos, que se expresó sistemáticamente a lo largo de su vida y que se puede encontrar en buena parte de su producción como hombre de letras, cineasta y artista plástico. Se observa la presencia de un cierto estereotipo, un prototipo de púber o de joven, casi andrógino, que contempla con una mirada de curiosidad, a veces de espanto, y que tiene como particularidad muy específica un cabello ensortijado que inunda su frente.

Veamos más de cerca esta imagen, en uno de sus dramas (que luego analizaremos). Se trata de la descripción que el personaje principal realiza de su propio hijo, por quien se siente peligrosamente atraído:

Pero ese rubio terrible, esas espigas de oro que le caen sobre su frente, negligentes como los raídos trajes de moda, todo demasiado largo y caído, demasiado infantil ¡ay, dignidad lombarda! Ese rubio terrible, no mío. Está aquí, está aquí presente, podría tocarlo, y sin embargo pertenece a un elemento diferente, como un pájaro en una jaula, que es del cielo.⁸

Desde que Pasolini empieza a pintar, ese prototipo de objeto sexual se encuentra en sus pinturas, apareciendo luego en buena parte de sus películas. No deja de ser inquietante que sea un joven encuadrado en ese estereotipo quien, trágicamente, termine con su vida, en un confuso hecho, todavía no esclarecido.

Si menciono ese aspecto totalmente personal de la vida afecúvo-sexual de Pasolini, y de sus elecciones amorosas, no es para contribuir a la absurda e injusta persecución de la que fue víctima, desde la rígida moral tradicional, sino porque lejos de pertenecer al ámbito de lo privado, se convertirá en un hecho público esencial, que marcará a fuego su producción como artista. Regresemos a A. Moravia quien, fuertemente conmovido por el asesinato de su amigo, escribía al día siguiente:

En un principio era la homosexualidad entendida de la misma manera que la heterosexualidad, es decir, como relación con lo real, como cristalización stendhaliana, como hilo de Ariadna en el laberinto de la vida.⁹

Esta paráfrasis bíblica, remontándose a los fundamentos, nos revela la importancia que Moravia atribuía a la homosexualidad de Pasolini, tal vez no en sí misma como hecho contingente, sino porque se había constituido, para el poeta que nos ocupa, en forma de golpear la moral social burguesa, como él solía llamarla, de provocarla permanentemente, con sus propias conductas y con toda su obra y su producción, tan desafiante, para poder luego criticarla con la dureza y acidez revulsiva que lo caracterizó, llegando

⁸ P. P. Pasolini, *Fabulnciones*, p.11.

⁹ A. Moravia: "Un poeta c narratore che ha segnato un'epoca", 1975 (traducción nuestra).

a niveles terribles, casi insostenibles, como lo fue por ejemplo su testamento fílmico *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Y todo ello alternado permanentemente, o teniendo como telón de fondo, una sutil y deslumbrante expresión poética.

Tal vez esa extraña dualidad, permanentemente presente en este artista **tan** controvertido que fue Pasolini, explique los profundos desniveles que suelen percibirse en sus creaciones. Lo sublime y lo siniestro las impregnan, lo excelso y lo burdo las habitan, lo sutil y lo desmedido coexisten en ellas con gran libertad expresiva, sucediéndose vertiginosamente y generando extraños efectos en el espectador y lector de sus producciones. Se combinan así la fascinación y el rechazo, provocando desbordes pasionales: los grandes amores e intensos odios que siempre lo acompañaron.

Pasolini cineasta: algunas reflexiones iniciales en torno a su mito edípico cinematográfico (*Edipo Rey*)

La trayectoria de Pasolini como cineasta, y sus producciones, suelen ser más conocidas por el gran público que sus obras literarias, ensayísticas o sus pinturas. Ese conocimiento nos exime de mayores comentarios generales que mucho nos alejarían de nuestros objetivos en este ensayo. Bastará con recordar que llega al cine desde la literatura, en primer lugar como guionista, y luego buscando nuevos recursos expresivos, sin disponer inicialmente de conocimientos específicos de la técnica y lenguaje cinematográficos. Los siguientes fragmentos de su pensamiento resultan claros al respecto:

El cine es indudablemente un medio de expresión más directo que el libro, más asequible a la masa. El neorrealismo existía ya en la poesía, en la novela y en la pintura; pero en la pantalla encontró su más elocuente y vital medio de expresión [...] en el cine no existe la metáfora mientras que la literatura consiste prácticamente en una serie de metáforas [...] en el fondo, el cine más que a una novela o a un cuento, puede ser equiparado con la poesía [...] al renovar la técnica he renovado mi inspiración.¹⁰

¹⁰ P. P. Pasolini: "Aufopresentación", p.14. Acotemos que no entraremos a analizar, por falta de espacio, su adhesión a una concepción manierista del arte, vuelta para él una forma de vida, ni lo que llamaba la "contaminación", una especie de pastiche, de collage, aplicable a todas sus creaciones, donde deliberadamente mezclaba y superpon/a lenguajes, estilos, épo-

De las 22 películas que realizó en 1961 y 1975, nos dedicaremos tan sólo, en esta oportunidad, a una: su adaptación del Edipo Rey de Sófocles, que data de 1967.

Sí bien intenta apegarse al texto clásico, su obra no deja de ser prepositivamente autobiográfica y muy personal, como toda su producción, a partir de la forma en que recrea el mito edípico, reinterpretado a partir de consideraciones psicoanalíticas. No en vano decía el cineasta, refiriéndose a dicha obra:

El prólogo es la niñez de un muchacho que podría ser cualquiera de nosotros, y que sueña todo el mito de Edipo tal como fue narrado por Sófocles -pero por supuesto con elementos freudianos [...] 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 enraiza 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 super-yo 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."

Esta extensa pero importante cita nos muestra la forma en que fue concebida su adaptación de la tragedia clásica. Pasolini introduce un prólogo y un epílogo en la época moderna, ubicados en la Bologna de su propia infancia, durante la ascensión del fascismo. El resto del film transcurre en la Grecia antigua, separado en dos partes narrativas: en primer lugar la escenificación de los conocidos antecedentes del mito edípico (intento de sacrificio del bebé recién nacido, su adopción por los reyes de Corinto, el viaje del joven príncipe Edipo para consultar al oráculo de Delfos, el incidente en la encrucijada de caminos en el que mata a su desconocido padre y a su escolta, la llegada a Tebas y su confrontación con la Esfinge, el

cas y modalidades técnicas muy diversos. Ello explica la sensación de discontinuidad, de ruptura estilística, que provocaban muchas de sus obras.

¹¹ P. P. Pasolini, comentario transcrito en el folleto "Pier Paolo Pasolini: un cine de poesía", p. 9.

casamiento con su madre Yocasta), y luego la que corresponde estrictamente a la tragedia narrada por Sófocles, décadas después, a partir de la peste que se abate sobre Tebas, y hasta su terrible desenlace.

El niño-Edipo-Pasolini que nace en dicho prólogo, en la Italia fascista, en su Bologna natal, tiene no por casualidad como padre a un militar. Un padre celoso que lo tomará de los pies (etimológicamente Edipo = pie hinchado), y que le reclamará a su primogénito: "y la primera cosa que me robarás será ella, la mujer que yo amo". En una bella escena Pasolini reproduce la fantasía de una escena primaria, en su clásico sentido psicoanalítico: los padres hacen el amor mientras Edipo-niño como tercero excluido, voyeur y testigo, llora desconsoladamente. (Veremos luego las curiosas formas en que la escena primaria es retomada en su obra *Fabulaciones*). El escenario cambia de modo inmediato y nos encontramos en la antigüedad clásica, con el recién nacido Edipo, quien es llevado al monte Citerón para ser sacrificado, en las bellas y áridas locaciones marroquíes que Pasolini escogió para plasmar creativamente su mundo imaginario.

Digamos de paso, en relación con sus concepciones como cineasta, que Pasolini ha manifestado reiteradamente que no era un director de actores y que concedía poca importancia al intérprete. Fiel a su formación neorrealista, el actor es tan sólo un elemento más que debe integrarse al ambiente general de las escenas. Se contentaba con escoger actores que pudieran corresponder a las características físicas de sus personajes.¹² Su preocupación como cineasta, en cambio, estaba mucho más centrada en los planos, los encuadres, todo lo que preparaba interminablemente durante largas horas, haciendo luego muy pocas tomas y repeticiones. Vemos aquí lo que antes adelantábamos: Pasolini prolonga como cineasta sus inquietudes plásticas como pintor. Cada encuadre de sus films podría ser un cuadro y la cámara, en vez de ser la responsable de narrar una acción, prefiere moverse sobre la escena, recorriéndola lentamente, tal como el ojo de un espectador contemplaría un cuadro, deteniéndose en los detalles que provocan un impac-

¹² El interesado puede consultar las interesantes manifestaciones del actor español E. Irazoqui, el Jesús de su Evangelio según Mateo. Nos dice que Pasolini ensayaba poco con sus actores y les daba amplia libertad interpretativa. "Yo le servía a él como una materia plástica, una fotogenia." A lo sumo acostumbraba pedirles imaginar recuerdos propios para poder daltos matices emocionales del personaje y ponerse en situación (tristeza, alegría, ira, etcétera) Cf., "Enrique Irazoqui, el español que interpretó el Cristo de Pasolini", en revista *Nuestro Cine* (1965).

to visual. Veremos luego una convergencia de esa postura frente al desempeño actoral, en su labor como dramaturgo, acentuando en ese caso el contenido de las ideas que se quieren transmitir y la belleza del lenguaje poético: fundamentalmente un "teatro de palabras", como lo llamaba.

Retornando al contenido de su film, si bien muchos serían los detalles de gran interés que merecerían ser comentados en forma casi yuxtalineal, en esta hermosa película, deberemos tomar tan sólo algunos ejemplos mínimos. Recordemos, en uno de ellos, como el bebé Edipo recién rescatado por el sirviente del reino de Corinto es recibido por Mérope, su madre adoptiva (la versátil Alida Valli, en el film). Lo primero que hace es besarle los piecitos, precisamente por donde fue tomado y atacado por el padre, como antes mencionábamos, tal vez en un intento de anular la agresión paterna.

Sin embargo, la línea que más nos interesa destacar de la película, en donde vemos la emergencia de una nueva mitología edípica, creación de Pasolini, radica en la relación de Edipo con el adivino Tiresias. No será necesario desarrollarla en este momento ya que tuve ocasión de analizarla largamente en un artículo anterior, dedicado al gran vidente de la antigüedad, a cuya lectura remito para mejor comprensión del presente ensayo.¹³ Recordemos tan sólo que Pasolini, al igual que A. Gide en un drama sobre Edipo, marca un hecho inusual en la mitología edípica por el que Edipo, lejos de asumir su impotencia al castrarse arrancándose los ojos, parece al hacerlo identificarse con la ceguera de Tiresias, poseedor del saber-poder y ubicado en un lugar esencialmente fálico como doble humano del dios Apolo, en una salida totalmente omnipotente y negadora de toda castración. Ya esa línea estaba insinuada por varios elementos en el film, especialmente por un encuentro del joven Edipo con Tiresias, imaginado por Pasolini, al llegar por primera vez a la frontera tebana, antes de enfrentar a la Esfinge. Allí Edipo en un momento de embeleso cae de rodillas cerrando momentáneamente sus ojos, mientras emerge su pensamiento, en estos términos:

Los otros, tus conciudadanos y hermanos, sufren, lloran, buscan juntos la salvación. Y tú estás ciego y solo, cantando...;Cómo quisiera ser tú! Tú cantas lo que está más allá del destino.¹⁴

¹³ J. Perrés: "Tiresias" (1997).

¹⁴ Traducción nuestra.

Pasolini dramaturgo: algunas reflexiones iniciales en torno a su mito edípico literario (su drama *Fabulaciones*)

Recordemos de modo sucinto que Pasolini no puede ser estrictamente considerado un hombre de teatro, en el sentido de que no fue mucha su dedicación a ese género. Había escrito una primer obra, a los 22 años, en dialecto friulano.¹⁵ Más de veinte después (1966), aprovechando una enfermedad que lo postra en el lecho, decide escribir al hilo, tan sólo en un mes, seis obras teatrales.¹⁶ Nos ocuparemos de una de ellas *Affabulazione* (*Fabulaciones*), escrita en verso, y estructurada en ocho breves episodios, un prólogo y un epílogo.¹⁷

Es preciso aclarar que, con relación al teatro (al igual que para otras manifestaciones artísticas), Pasolini tenía una concepción muy personal y había propuesto su credo teatral en un famoso texto "Manifiesto por un nuevo teatro" (1967), redactado un año después de su "regreso" a la escritura de obras teatrales. Se trataba, para Pasolini, de romper en forma drástica y definitiva con las modalidades tradicionales y degradadas del teatro, tanto en su forma directa como en la reacción ante ella. Vale decir, tomar distancia de las dos modalidades con que caracterizaba dicha polaridad: el teatro de la chachara, habladería (*chiacchiera*, en italiano) y el teatro del gesto y del grito, entendiendo por estas polaridades el teatro burgués y el antiburgués. Había que regresar al teatro de la democracia ateniense, en forma de lo que denominó "Teatro de Palabra" (*Teatro di Parola*), un teatro más "declamado", que pusiera el énfasis en el sentido poético de las palabras y en las ideas por ellas expresadas. La Idea debía convertirse, para Pasolini, en el único y verdadero personaje de todo el teatro. Por ello su exigencia de un teatro más despojado, de poder "oír" la experiencia teatral, y no solamente "ver", en movimientos escénicos o decorados totalmente distractores de esa escucha del texto.¹⁸

¹⁵ La obra se llamaba *I tures tal Friúl* (Los turcos en Friul).

¹⁶ Estas seis obras, que de hecho son las que representan a Pasolini-dramaturgo, fueron *Calderón*, *Pilade*, *Affabulacionc*, *Porcile*, *Orgia* y *Bestia da stile*.

¹⁷ La obra se estrenó postumamente en Italia, en 1977, once años después de su redacción. Su producción se realizó en Roma bajo la dirección de Vittorio Gassman quien tuvo asimismo a su cargo el papel protagónico. Fue repuesta apenas en 1986, en Florencia, también con Gassman como el padre, pero esa vez dirigida por G. Polidori.

¹⁸ Tenemos ahora fácil acceso a ese "Manifiesto per un nuovo teatro", en su versión original italiana, al igual que a un artículo de F. De Melis (1993), que comenta la propuesta teatral

Las seis obras escritas son fuertes y descarnadas, prepositivamente desafiantes e impactantes para la sensibilidad del espectador. Los personajes centrales de *Affabulazione* son un Padre, un Hijo, su Madre, una Muchacha, apareciendo otros secundarios, debiendo destacarse como esencial la presencia de un personaje inusual: "La sombra de Sófocles". Le será confiada a éste la misión de exponer y de fundamentar, desde el mismo prólogo, la concepción de teatro pasoliniana. Más adelante, en un momento clave de la obra, reaparecerá para desencadenar la acción, haciendo previamente un curioso relato del mito clásico de Edipo (dejando expresamente de lado toda mención a las figuras femeninas en él presentes).

La trama del drama, "un poco indecente" como la define el propio Pasolini en su texto, se puede resumir de la siguiente manera. Todo comienza con un sueño de angustia de un padre, un exitoso industrial, que se asoma a un precipicio en el que paulatinamente irá hundiéndose con toda su familia. No estamos muy lejos, por cierto, de su famoso film *Teorema*, en donde el acontecimiento externo equivalente es la llegada de un misterioso e inesperado huésped, que se convertirá en amante de todos los integrantes de una familia burguesa "bien constituida", padres e hijos, alterándose definitivamente la vida y estabilidad de la misma en la alegoría política de destrucción de la burguesía imaginada por Pasolini.

En el drama que nos ocupa, y a partir de ese sueño, surge en el padre, de modo irrefrenable, una pasión lacerante y un exacerbado deseo erótico hacia su joven hijo. Este intentará en vano rebelarse contra la voluptuosidad paterna y terminará muerto por su padre quien, después de veinte años de cárcel acabará vagabundo y mendigo, interrogándose sobre el misterio de la existencia.

La paráfrasis del mito de Edipo es clara y está expresamente buscada por Pasolini. Pero a través de una inversión y de una vuelta de tuerca que somete al espectador a una cadena de provocaciones a su sensibilidad, a sus valores éticos y morales en torno a la prohibición del incesto. En este caso, todavía más rechazado y revulsivo por tratarse de la búsqueda de un incesto de carácter homosexual; vale decir, psicoanalíticamente, el pasaje al acto de la vertiente del fantasma del Edipo negativo o indirecto. Durante el desa-

de Pasolini ("*Pasolini, il 'teatro di Parola' contro la chiacchiera c l'urlo*"), en las páginas Web de Internet dedicadas al gran artista que nos ocupa. En la medida que no puedo extenderme en este aspecto, remito al interesado a esos reveladores textos.

rollo de la obra, el padre tratará insistentemente de seducirlo, deshará la relación de pareja de su hijo con la novia, buscará convertirlo en voyeur de una escena primaria siniestramente prefabricada, le implorará de mostrarle su pene, se exhibirá en pleno paroxismo masturbatorio ante sus ojos, lo espiará en una relación sexual triangulando nuevamente la escena, hasta llegar al asesinato final, tal vez como única forma de posesión definitiva del pene de su hijo muerto:

Me incliné sobre su cuerpo todavía caliente, y le abroché los pantalones. No quería que lo encontraran así. Toqué así la pequeña esfinge encerrada en ese cuerpo glorioso: y comprendí que su misterio había permanecido intacto.¹⁹

No podemos dejar de pensar que esta obra desmedida podría haberse llamado "El Padre", como el clásico drama de A. Strindberg. Pero la convergencia temática existente revela dos líneas totalmente opuestas a nivel del despliegue fantasmático. En la obra de Strindberg, se escenifica de manera ejemplar, y también desbordada, un fantasma paranoico: la duda del padre en torno a su paternidad, centrada en una fuerte misoginia y en una homosexualidad latente y reprimida:

¡Pienso que todas sois mis enemigas! ¡Mi madre, que no quería que yo naciese, porque mi nacimiento iba a ser doloroso, fue mi enemiga al negarme el primer alimento y convertirme en un medio enclenque! ¡Mi hermana fue mi enemiga cuando me enseñó que tenía que ser su criado! La primer mujer que abracé fue mi enemiga, porque me dio diez años de enfermedad a cambio del amor que yo le di a ella. Mi hija se convirtió en mi enemiga cuando tuvo que elegir entre tú y yo. ¡Y tú, esposa mía, eres mi enemiga, porque no me soltaste hasta que me viste sin vida a tus pies! [...] ¿Mi hija? ¡Los hombre no tenemos hijos, sólo las mujeres tienen hijos, y por eso es de ellas el futuro, mientras nosotros morimos sin hijos.²⁰

Este drama de Pasolini resulta en cambio, desde el punto de vista psicopatológico estructural, un claro desarrollo de un fantasma perverso.²¹

¹⁹ P. P. Pasolini, *Fabulaciones*, p. 67.

²⁰ A. Strindberg, *El padre*, pp.151-153.

²¹ No es éste el lugar para debatir sobre la existencia o no de fantasmas perversos específicos, como lo han hecho varios psicoanalistas franceses.

Se trata de la transgresión permanente y la burla de la Ley, así como del desenfreno, del goce mortífero, en el sentido lacaniano, tan diferente a la dimensión del placer, ya que busca precisamente sobrepasar los límites del principio de placer. Desde luego, hablamos aquí de la estructura perversa en el sentido en que ha sido conceptualizada por la escuela lacaniana; vale decir, alejándola del exclusivo dominio de las clásicas y monótonas perversiones sexuales,²² la voluntad del sujeto de transformarse él mismo en objeto de goce ofrecido a .Dios, burlándose de la Ley, en una búsqueda compulsiva de una saciedad imposible, escenificando un deseo inconsciente de anular-se en el mal absoluto y en la propia aniquilación. Todo lo que G. Bataille²³ supo expresar con tanta fineza al analizar la obra de Sade y mostrar el movimiento de la transgresión que no puede detenerse antes de haber alcanzado la cima de toda transgresión. Un movimiento pasional que trasciende a quien lo echó a andar, aniquilándolo finalmente en la hoguera por él mismo encendida. Es fácil observar, en esta caracterización, cómo los personajes literarios sadianos, por una parte, o el mito de Don Juan, por otra, en sus múltiples versiones a través de los siglos, resultan casi paradigmáticos de dicha estructura.

El propio Pasolini, con su habitual lucidez, intuye muchos de estos aspectos y los incorpora a los diálogos de su texto:

Padre: No te conozco de la cintura para abajo. De *eso* nunca me has dicho nada. Tal vez todo está allí, y es allí que no entiendo quién eres.

Hijo: Tu voluntad es pasar todo límite, lo sé, ¡pero yo no te seguiré!

Padre: A los pies de tu juventud, allí donde es más juventud: ese rubio terrible, y tu cuerpo, de la cintura para abajo. Es esto lo que generalmente un padre quiere ignorar del hijo y por lo cual lo odia: y yo en cambio, es por eso que te amo, ¡padre degenerado!

²² En ese sentido resulta lamentable que se haya mantenido la equívoca expresión de "Perversión", inadecuadamente asociada a nivel popular a la idea de "perversidad", para designar a una de las modalidades posibles de estructuración del psiquismo. Sería deseable que en el mundo psicoanalítico utilizáramos otro término, habiéndose ya propuestos algunos (por ej., el de "neosexualidad", por Joyce Mc.Dougall), que sin embargo no han conseguido consenso y difusión.

²³ G. Bataille, *El erotismo*.

Padre: Nos encontramos, pues, frente a un enrevesamiento de los papeles del mostrar y del ver, del dar y del tener... del poseer y del ser poseídos²⁴

No dudo que Pasolini hubiera rechazado violentamente el ser comparado con Strindberg, autor del que decía, comentando su novela *Infierno*: "se tiene la impresión de estar frente a la escritura de un hombre genial, pero no de un gran escritor". Destacaba también en el dramaturgo nórdico: "una relación trágica con la propia madre (de la cual Strindberg jamás habla en este libro)".²⁵

Resulta ineludible referirnos, también en el caso del artista que **nos** ocupa, a su propia relación trágica con la madre, de la que Pasolini sí supo hablar en su propia producción. Y expresar magistralmente en sus diferentes obras, como pudimos apreciarlo en esa bella (aunque terrible) poesía que hemos utilizado como epígrafe al presente trabajo.

Pasolini sujeto-psíquico: algunas consideraciones en torno a los avalares de su propio mito edípico

Digamos en primer lugar que lo que se leerá a continuación, como toda forma de psicoanálisis aplicado sobre un objeto indefenso, tan inerte como inerme, puede bordear fácilmente las zonas más peligrosas y resbaladizas de la interpretación, pudiendo incluso derivar y **caer** en formas de delirio interpretativo.

Si Pasolini hubiera atravesado una experiencia analítica, tal vez hubiera sido posible para su analista disponer de datos, vivencias, significaciones y resignificaciones en torno a la inscripción, construcción y reconstrucción de su propia historia; vale decir, hubiera acompañado a su analizando en una historización simbolizante que podría eventualmente haber permitido la formulación de hipótesis etiopatogénicas en torno a la estructuración psíquica del poeta italiano y a los niveles defensivos, elaborativos y sublimatorios presentes en su obra como artista. Hipótesis que se hubieran puesto a prueba, sometidas a profundas rectificaciones, mutaciones, etcétera, durante **el** mismo proceso analítico.

²⁴ P. P. Pasolini *Fabulaciones*, pp. 38, 39 y 40 (la cursiva está en el original).

²⁵ P. P. Pasolini "Augnst Strindberg: Infierno", en *Descripción de descripciones*, pp. 70-71.

Por ello, no se nos escapa que lo que sigue, partiendo tan sólo de datos muy parciales, incompletos y discutibles, y sin las imprescindibles modulaciones y respuestas del analizando, no pretende tener más valor que un respetuoso y discutible estudio de psicoanálisis aplicado, casi el equivalente de los ejercicios que cualquier instrumentista efectúa diariamente para afinar su instrumento y prepararse para abordar nuevas técnicas interpretativas. Por ello si Pasolini decía habitualmente que mientras él no hubiera muerto, nadie podría tener la certidumbre de conocerlo realmente, podemos agregar que mucho menos después de muerto, cuando se ha detenido su discurso, y callado su voz, puede alguien aspirar a conocerlo en forma cabal.

Acabamos de calificar de "terrible" la hermosa poesía de Pasolini dedicada a su madre. La misma revela, desde nuestro punto de vista y en forma inequívoca, el atrapamiento simbiótico de su autor en el discurso y deseo maternos. La relación tan especial que lo ató a su madre durante toda su vida Rie conocida por todo el mundo, y reconocida por él mismo en múltiples momentos de su producción artística y sus manifestaciones más privadas. Una madre profundamente idealizada, casi idolatrada, que remite en una típica disociación al nivel más siniestro de lo Unheimlich, a la madre fálica y omnipotente, y por tanto persecutoria, destructora, aniquiladora.

No en vano aparecerá en Pasolini un interés por otro personaje mítico, esta vez femenino: una aterradora madre capaz de matar a sus propios hijos: Medea. Este mito se convertirá en manos de *este* gran artista en un bello y estilizado film, protagonizado por la gran soprano María Callas, quien supo revolucionar la ópera y marcar profundamente nuestro siglo. Igualmente en otra de sus dramas teatrales, *Orgia*, el personaje femenino anuncia en un intenso monólogo final que asesinará a sus hijos.

Pero sin necesidad de llegar a esos ejemplos tan extremos de la madre filicida, en su total literalidad, basta ver la forma en que crea a su entrañable personaje del film Mamá Roma, magníficamente interpretado por Anua Magnani, para poder visualizar su imagen sobre la mujer, y especialmente sobre la madre. Recordemos brevemente que se trata de una prostituta que vive en función de su joven hijo, al que ha forjado involuntariamente como un vago, un inútil presumido. Mantiene con él una relación corporal sumamente erotizada, de permanente seducción materna, a la par que ahogándolo con sus atenciones y sus intentos de dirigir su vida hasta el más mínimo detalle, incluyendo el control absoluto de su vida sexual, anulando toda identidad propia en él, y sometiéndolo a su deseo.

Unas pocas citas de distintos momentos del guión del film nos servirán como ejemplificación de lo antedicho:

A tu edad, le dice Mamá Roma a su hijo, 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 que te convierte tu madre, tienes que pensar como pienso yo.

En otra escena de la misma película, otro personaje femenino le da de comer a su pequeño hijo de boca a boca, en una erotización oral que prolonga el pecho sin intermediación alguna. Esa es, tal vez, la terrible imagen de "madre nutricia" que Pasolini pudo forjarse a través de su propia experiencia y de su mundo fantasmático.

Pasolini pareció cumplir toda su vida en forma literal ese mandato materno y, efectivamente, "dejó en paz a las mujeres", reservando su amor idealizado a su madre y disociando los aspectos mortíferos de esa relación que fueron masivamente proyectados sobre el padre (y lo que él simbolizaba para Pasolini), con quien mantuvo una relación de competencia y de guerra manifiesta durante toda su vida. No en vano hará decir a su personaje, en su obra *Vapulaciones*: "Los padres, debes saberlo, son todos impotentes" (octavo episodio, p.64). Es decir, la suposición generalizada de que todos los padres, al igual que el suyo, están castrados frente a la madre todopoderosa y fálica.

El padre del poeta murió en 1959, como consecuencia de su alcoholismo, mientras que la madre sobrevivió a su hijo pocos años siendo enterrada junto con él en la región materna de Friuli. Comentan algunos biógrafos y críticos, en pleno arrobamiento de un romanticismo trasnochado, que descansan ambos, madre e hijo, uno al lado del otro, debajo de un laurel en el pequeño cementerio de Casarsa della Delizia, pueblito natal de la madre. Juntos, simbióticamente, acompañándose para la eternidad...

Sí regresamos a la poesía que nos sirve de epígrafe, podemos leer algunos de los aspectos terribles y siniestros²⁶ en ella presentes:

²⁶ En el sentido freudiano clásico del *UmhehnUch*, de lo ominoso, todo lo que se torna aún más inquietante y angustiante por provenir de lo íntimo y lo familiar, reducto de la supuesta seguridad y confianza, pero ajeno.

debo decirte lo que es horrible saber: dentro de tu gracia nace mi angustia. Eres insustituible. Por eso está condenada a la soledad la vida que me has dado [...] Tengo un hambre infinita de amor, del amor de cuerpos sin alma. Porque mi alma está en ti, eres tú, pero tú eres mi madre y tu amor es mi esclavitud.

No resulta demasiado aventurada la hipótesis de que Pasolini se pasó su vida buscando, de modo compulsivo, y amando sexualmente "cuerpos sin alma", para reservar y preservar precisamente la pureza de su amor sublimado, edípico, a su propia madre. Esa madre, ahora en un sentido metafórico, tan mortífera y filicida como Medea o como el personaje materno de su obra *Orgía*. En la misma línea mencionaremos un párrafo de otro texto de Pasolini:

Este muchacho, huérfano de padre, estudia en la capital: paga los estudios con la mísera pensión de su madre [...] El muchacho se siente muy obligado con la familia. Terribles obligaciones de gratitud y de amor, que se agregan a la violencia amorosa infantil y a la inconsciente represión de la madre. Una madre buena, sí, muy buena, casi un ángel; burguesa pero dotada de las mejores cualidades de la burguesía provinciana y del especial idealismo que no puede ver en el propio hijo sino a un ser adorado y único.²⁷

Si no aclaramos que se trata de una reseña literaria sobre el joven asesino de *Crimen y castigo* de Dostoievski, se correría el riesgo de pensar que estábamos nuevamente trayendo un recuerdo de infancia y la descripción de su vida y de su propia madre...

Freud, en su ya clásica interpretación de una de las formas constitutivas de la homosexualidad en el hombre,²⁸ decía que el sujeto se identifica con su madre, tomándose a sí mismo como modelo para escoger nuevos objetos eróticos por el camino del narcisismo. Queda así fijado en el tiempo a la imagen mnémica de su madre, tal como se imagina fue percibido por ella,

²⁷ P. P. Pasolini, *Reseña de Fedor Dostoievski Crimen y castigo*, en *Descripción de descripciones*, p. 155-

²⁸ Formulada inicialmente por Freud en su ensayo "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" (1910).

buscando de este modo como compañeros sexuales ocasionales a jóvenes partenaires, para amarlos como su madre lo amó. Logra así preservar de modo inconsciente el amor incestuoso a la madre, huyendo definitivamente de toda relación afectivo-sexual con mujeres y de la posibilidad de serle infiel a ese amor puro y sublimado.

Los autores posfreudianos, de todas las corrientes y escuelas psicoanalíticas, encuentran uno de los pocos consensos psicopatológicos y clínicos en el indiscutible fenómeno de que los vínculos de los hijos homosexuales con sus madres suelen ser de tipo simbiótico, con una gran idealización por parte del hijo, completándose totalmente dicha madre en su hijo (que se convierte en su falo, como símbolo de esa completud) y asumiendo una total complicidad aprobatoria, desde la niñez, ante la emergencia de la atracción hacia compañeros del mismo sexo. Por otra parte, en forma bastante habitual, el padre suele ser una figura poco consistente, muy borrada y tenue, que nunca llega a servir como modelo identificatorio.

Pero para muchos psicoanalistas, especialmente en la escuela francesa,²⁹ el homosexual busca desesperadamente al padre simbólico, al que ejerza su función paterna (la metáfora paterna de la que hablaba Lacan), el único cuya función podría separarlo del vínculo con la madre que lo asfixia. Ese intento de recuperar al padre negado, al padre borrado, suele verse en las clásicas conductas de desafío al mundo, y a los representantes de la Ley paterna, que suele estar muy presente en las modalidades de estructuraciones psíquicas que han recibido precisamente el nombre de "estructuras perversas". De lo que se trata es, a través del permanente desafío a la Ley, a todas las leyes, de hacer existir al padre, de darle, pese a todo, un sentido a su existencia. Se busca a un padre idealizado como protección contra la madre todopoderosa de las fases pregenitales. Y esa búsqueda compulsiva, angustiante, se convierte en un intento de encontrar en un pene salvador, ese lugar fálico de padre idealizado. Pero, simultáneamente, se encuentra el deseo de burla de la ley, de fascinar y seducir personajes fuertemente instalados en el sistema social de valores, como la autoridad o el cura, para desenfrenarlos y arrastrarlos a pesar suyo en una experiencia pasional y erótica del que el perverso cree ser el único sabedor y poseer los mecanis-

²⁹ Son mucho los autores que han desarrollado, a menudo a partir del pensamiento de Lacan, el concepto de "estructura perversa". Mencionemos especialmente a Piera Aulagnier, Jean Clavreul, Joyce Mc.Dougall, algunos de cuyos trabajos mencionaremos en la bibliografía.

mos de control. De ahí la importancia sin par de la mirada del Otro para el perverso, de jugar con los sortilegios de la escenificación para un espectador anónimo, necesaria para la complicidad que permite crear el campo de la ilusión visual. Tal vez, como adelantábamos, teniendo que ver históricamente con la mirada de complicidad de la madre que instigaba, o permitía por lo menos haciéndose la desentendida, las manifestaciones de un deseo homosexual primigenio en su joven hijo.

Por esa línea interpretativa del desafío a la ley podríamos acercarnos, tal vez, a la comprensión de las motivaciones inconscientes de una de las conductas más típicas del gran poeta que nos ocupa. Lo que A. Moravia, en otro texto que le dedicara, denominaba su "irrefrenable tendencia a escandalizar".

Pero, pese a las apariencias, no hay que pensar que Pasolini se regodeaba morbosamente de los escándalos y los enfrentamientos con la sociedad. Había también en él una parte que sufría profundamente su ser homosexual, la diferencia que lo confrontaba con todo el mundo.

Extraeremos algunos párrafos de una bella carta, escrita por el joven Pasolini, cuando todavía era poco conocido públicamente, luego de escapar de la Friuli materna y del primer escándalo del año 1949. En ella podemos apreciar su integridad como persona, sus angustias, sus deseos de ser como todo el mundo, así como la asunción de su actitud de rebelión, de lucha ante los prejuicios que pretenden obligarlo a vivir una doble vida, la de la doble moral burguesa, debiendo esconder su homosexualidad:

He sufrido lo sufrible, no he aceptado nunca mi pecado [...] Había nacido para ser sereno, equilibrado y natural: mi homosexualidad estaba de más, me era ajena, no combinaba conmigo. La he visto siempre como un enemigo que me acompaña, nunca la acepté como interna. Tan sólo en el último año me he dejado llevar un poco [...] pero he sido castigado sin piedad.³⁰

Se podría criticar fácilmente los párrafos que preceden, en los que hemos intentado recordar algunos mínimos ingredientes de las conceptualizaciones sobre la homosexualidad y la estructura perversa, sin realmente intentar acercarnos clínicamente a la comprensión de la historia familiar de Pasolini en su propia particularidad.

³⁰ P. P. Pasolini, citado por A. Molteni en "Nel segno di Rimbaud", p. 4.

Intentaremos hacerlo a continuación, a partir de los pocos elementos de que disponemos, provenientes de muy variadas manifestaciones del poeta, tanto en sus recuerdos de la infancia, como en sus creaciones artísticas. A través de ellas, a nuestro entender, pueden proponerse algunas hipótesis sobre su constelación edípica y sobre su fantasmática constitutiva.

Recordemos antes nuevamente al propio Freud, en algunas de sus valiosísimas hipótesis posteriores sobre la constitución de la homosexualidad masculina.³¹ Destacaba el maestro vienes por un lado la importancia de la relación con el padre (deferencia o angustia hacia él), así como, por otro lado, los celos hacia hermanos rivales, que generaban transmutaciones de sentimientos, por los que los hermanos antes rivales se convertían desplazadamente en los primeros objetos de amor homosexual. Igualmente conocida resulta la conceptualización del mecanismo específico de la renegación en la estructuración perversa, destinado a desmentir la diferencia de sexos, y con ello la angustia de castración. Sintetizaba entonces cómo la relación con la madre, el narcisismo y la angustia de castración eran algunos de los factores esenciales, aunque inespecíficos, que explicarían en parte la génesis de la homosexualidad masculina. En esas importantes líneas abiertas por Freud, se ha mencionado el desencanto que provoca la madre, con su engaño, su "infidelidad", cuando nacen nuevos hermanos. Profunda desilusión de no ser el centro para ella, así como de tener la evidencia de la existencia de la complementariedad entre los padres, de la presencia de un vínculo erótico entre ellos, quedando como tercero excluido en esa relación. Exclusión que llevará al perverso a invertir la situación buscando permanentemente triangular relaciones en donde otro, el representante simbólico del padre, de la ley, asume ese lugar humillante del tercero excluido, que contempla en plena fascinación e impotencia (castración) la escena. Todas las terribles formas de triangulación, en torno a escenas primarias, con espectadores anónimos, propuestas en la obra *Fabulaciones*, podrían leerse a partir de esa perspectiva.

Es posible que tengamos en estos ejes conceptuales, múltiples líneas para pensar la especificidad de la historia de Pasolini y de su temprano vuelco a la homosexualidad. En uno de sus recuerdos de infancia (seguramente un recuerdo encubridor, por lo tanto recuerdo sobre la infancia),³²

³¹ S. Freud: "Sobre algunos mecanismos neurótico en los celos, la paranoia y la homosexualidad" (1921).

emerge para el autor la génesis de su deseo homosexual. Lo relata muy bellamente y da a esa vivencia erótica primigenia el nombre de "Teta veleta":

Fue en Belluno, tenía poco más de tres años. De los niños que jugaban en los jardines públicos, frente a mi casa, me impactaron más que otra cosa las piernas, especialmente esa parte convexa interna a las rodillas, donde plegándose al correr, se tienden los nervios con un gesto elegante y violento [...] Sé ahora que era un sentimiento agudamente sensual. Si lo vuelvo a experimentar siento con precisión dentro de las visceras el estremecimiento, el dolor y la violencia del deseo. Era la sensación de lo inalcanzable, de lo carnal, una sensación para la que no se ha inventado aún un nombre. Yo lo inventé entonces y fue "teta veleta" [...] como un cosquilleo, una seducción, una humillación.³³

Esa génesis de su deseo homosexual es ubicada por Pasolini alrededor de los tres años. Esos tres años que fueron muy importantes para él, como podemos observarlo por el relato de otro recuerdo (encubridor, sin duda),³⁴ esencial a nuestro entender: estando su madre por dar a luz sufrió el niño Pasolini de ardores en los ojos. Su padre lo inmovilizaba sobre la mesa de la cocina, le abría los ojos con los dedos y le echaba un colirio. "Fue en ese momento simbólico -dice Pasolini- que comencé a no amar más a mi padre".³⁵

Efectivamente, Guido Pasolini, su hermano menor, nació cuando él tenía poco más de tres años. No es difícil pensar que experimentó la trai-

³² Cf., S. Freud: "Sobre los recuerdos encubridores" (1899).

³³ P. P. Pasolini, en Nico Naldini, Cronistoria, citado en página Web de Internet "Pier Paolo Pasolini - La Casarca e il "materno" Friuli, traducción a mi cargo.

³⁴ Si insisto en señalar que estamos ante recuerdos encubridores, es porque sabemos psicoanalíticamente que todo recuerdo es construido y reconstruido por el mundo fantasmático del sujeto, a partir de trazas objetivas, que quedan profundamente deformadas y modificadas. Por ello no se trata de tomar los recuerdos infantiles de Pasolini, o de cualquier analizando, como "objetivos", sino como construcciones y elaboraciones psíquicas, entramadas con toda la red de significaciones psíquicas y deseos, y utilizadas defensivamente. Pese a ser habitualmente poco profusos los recuerdos infantiles, contrabalancean en su importancia -como dice Freud- toda la amnesia infantil de la fase edípica.

³⁵ Todo el episodio fue contado por Pasolini en una entrevista que concedió para "Vogue", en 1971. Fue transcrito en el artículo "La vita - Casarca e il 'materno' Friuli" (Página Web Internet <http://www.clarence.com/bome/pasolini>).

ción materna por ello y que desplazó en su padre rodo el odio que no podía permitirse sentir hacia la madre idealizada que lo había engañado con el padre. Todo esto unido a ese relato del ardor de ojos de ese pequeño Edipo que no quería ya ver la realidad frustrante. Y esa excitante escena del colirio aplicado violentamente, inmovilizándolo, que sólo puede ser leída como el equivalente de una fantasía de violación y de violenta penetración efectuada por el padre.

No es extraño entonces que los tres años estén marcados en muchos de sus recuerdos y que emerjan repetidamente en sus creaciones artísticas. Leemos, por ejemplo, en otro de sus recuerdos, una idea aparentemente opuesta a la anterior sobre el nacimiento del odio hacia su progenitor: nos dice allí que el amor por el padre debió nacer a la edad de dos o tres años.

Hemos dicho ya que su drama *Fabulaciones*, se inicia con un sueño del padre que hará emerger el deseo incestuoso hacia el hijo y se constituirá en motor de la tragedia. Es definido por el mismo protagonista como el que hizo emerger el "deseo de saber" (octavo episodio, p.59), al igual que en la tragedia de Sófocles. Veamos el contenido de ese sueño, tal como es presentado textualmente por el autor. Sorprenderá tal vez encontrar muchos elementos ya señalados en lo que precede (que destacaremos en cursiva, dada su importancia para nuestra línea interpretativa), que nos hacen pensar que su personaje, el Padre, busca en su hijo a su propio padre, al que Pasolini hubiera querido encontrar en su doble función de objeto amoroso y de separador, desde el orden simbólico, desde la Ley, del asfixiante vínculo simbiótico padecido con la madre:

PADRE: ¡Ay! Auxilio! Aaaaay! No... Quiero tocar tus rodillas... ¡Detrás de tus rodillas... tus tendones! Aaaaay... En los jardines... Donde van... muchacho, padre mío. La estación, allí, la estación...Aaaaay, tengo los pies aquí, *piecitos* de un niño de tres años. ¡Muchacho que juegas, muchacho grande! ¿Qué rostro tienes? ¡Déjame verte el rostro! ¡Auxilio! ¡Ya no está! Quiero seguirlo, Mamá... ya no está... ¿Dónde se ha ido?... No puedo vivir sin él... Mamá, mamá, aaaay! (Primer episodio, p.7)

Se entiende por qué desde nuestra perspectiva, en una atenta lectura de este sueño, principio de la obra *Fabulaciones*, es posible leer el drama del poeta, toda su tragedia: su rica fantasmática se halla admirable, genialmente, condensada en un simple párrafo por el gran artista que fue, que es, Pier

Paolo Pasolini. Vemos entonces cómo conflicto, angustia y sublimación (siempre parcial e incompleta, bien lo sabemos),³⁶ van inevitablemente de la mano.

Agregaremos algunos detalles complementarios, provenientes del texto, que parecen reafirmar nuestra línea interpretativa. Dice el protagonista de la obra, en un momento, refiriéndose a su amado hijo: "Es alto como un soldado" (segundo episodio, p. 17). Un poco más adelante, la novia del hijo, en forma provocativa, le dirá al padre: "¡Mírelo! ¡Mire qué hermoso soldado tengo yo!" (octavo episodio, p.60). Ese soldado, ese militar, **tan** temido, querido, odiado, deseado, despreciado, admirado, ¿no era acaso el propio padre de Pasolini? Ese padre que el protagonista busca aquí en su hijo, tal vez como, a la inversa, hubiera deseado que su padre lo buscara para efectuar el corte con esta madre terrible y todopoderosa.

De igual forma frases dichas por el padre como: "me faltas siempre. En la mañana me levanto y no estás [...] En la noche te espero y nunca llegas" (tercer episodio, p.29), o cuando exclama: "Yo quiero parecerme a ti" (ibíd., p.30), muestran esa espera, esa desesperada búsqueda de su propio padre fálico, con quien poder identificarse para gestar su propia identidad. Simbolizado precisamente en el intento de conocer el pene del hijo, en donde es común que el homosexual ubique ese valor fálico, las frases ya citadas en lo que precede sobre su deseo de conocerlo "de la cintura para abajo", donde "tal vez todo está allí". O en este parlamento tan significativo, donde se ve claramente en Pasolini su lugar de hijo frente a su padre idealizado, su búsqueda del falo paterno:

Éste es el momento en que yo debo verte en tu aspecto que espanta por la virilidad que se desencadena: ¡mata, mata al niño que quiere ver tu verga! (quinto episodio, p.40).

Otra temática interesante tiene que ver con las fantasías masturbatorias tan presentes en la obra que nos ocupa, al igual que en otras creaciones de Pasolini. Por ejemplo, su drama *Bestia da stile* empieza, luego de una in-

³⁶ No podemos entrar en un tema que, de por sí solo, ameritaría de extensos desarrollos: todo lo que concierne a la creación y a la sublimación en las estructuras perversas. Lejos de oponerse, creación y perversión, pueden estar presentes en una misma persona, ya que la sublimación siempre es parcial. Remito a un excelente artículo sobre el tema "Creación y desviación sexual", de J. McDougall, en su libro *Alegato por cierta anomalía*.

traducción coral, con un provocativo monólogo del protagonista, un pequeño burgués, que en forma desafiante se *está* masturbando en la orilla de un río, mientras comenta poética y detalladamente lo que hace. Lo mismo se puede observar en *Fabulaciones*, como ya adelantábamos, en donde el cuarto episodio finaliza con el padre anunciando que se exhibirá ante el hijo, a quien espera, en plena masturbación "sin el privilegio y el deber de fecundar, como un gran árbol sin sombra" (p.36).

Ha sido J. McDougall³⁷ quien ha hecho el más sutil estudio psicoanalítico sobre la masturbación en el adulto, y los fantasmas a ella asociados. La misma, totalmente sintónica con el yo consciente, realización de un deseo bisexual, sirve para confirmar el sentimiento de identidad, a través de la búsqueda de completud narcisística y de la ilusión hermafrodita. Ya no se necesita a nadie para satisfacerse desde la completud del fantasma de la bisexualidad.

Frente a ese deseo bisexual y a las fantasías de completud narcisística, habitualmente presentes en el acto y en la fantasía masturbatoria, no puedo dejar de evocar a uno de mis pacientes homosexuales quien traía a sesión permanentemente su deseo de tener un pene suficientemente largo y flexible para poder poseerse a sí mismo. Como ese fantasma era irrealizable, encontró una forma sustitutiva muy eficaz. Luego de difíciles ejercicios de columna, y pese al intenso dolor que experimentaba, encontró la posición para poder alcanzar su pene oralmente y poder practicar un autofelatio. Se dice actualmente que existen operaciones ya previstas para tales efectos, a través de la extirpación de algunas costillas. Parece que el fantasma de mi paciente no era tan insólito ni exclusivo como se hubiera pensado.

Desde luego, no podemos ir en el caso de Pasolini más allá de estas menciones muy generales sobre la masturbación ya que sólo analizando al gran poeta hubiera sido posible saber acerca de la función que cumplían esos fantasmas masturbatorios como reaseguradores de su identidad y como defensa contra posibles angustias primitivas.

No podemos extendernos más en las líneas interpretativas pese a que estarnos dejando de lado, inevitablemente, muchas que serían esenciales; por ejemplo, todo lo concerniente al mecanismo de la renegación de la castración (y con ello de la diferencia de sexos), como lo insinuábamos a partir de la identificación de Edipo con la ciega de Tiresias, figura fálica

¹⁷ J. McDougall: "Hermafrodita y la masturbación", en *ibid.*

por excelencia en su carácter de semidiós. Igualmente, otra lectura que hubiera sido muy enriquecedora a partir de la conceptualización de la pulsión de muerte, lo que habíamos ya esbozado en relación con la estructura perversa, y especialmente en torno a la homosexualidad, en un ensayo anterior que puede ser consultado.³⁸ Citemos tan sólo un breve párrafo de A. Green, totalmente esclarecedor en esa perspectiva:

La perversión da testimonio de la presencia de aspectos destructivos considerables, e incluso en las perversiones de tipo banal. Además la petrificación del objeto del perverso, o del objeto de la perversión, su carácter anónimo, intercambiable, despersonalizado en el sentido estricto, su utilización sin ninguna consideración y sin identificación con su deseo propio [...] proceso de desobjetualización que pone de relieve la carencia narcisística del perverso y, como algunos lo han sostenido, su defensa frente a una amenaza de regresión psicótica.³⁹

Toda la interpretación que estamos realizando de los edipos de Pasolini, cruzando su propia fantasmática con sus creaciones artísticas, hubiera sido casi seguramente rechazada despreciativamente por el poeta, pese a haber utilizado él mismo categorías psicoanalíticas "edípicas" para interpretar a Dostoievski y su obra.⁴⁰ Todo parece demasiado simple y superficial, frente a las complejidades de un psiquismo, de una subjetividad atravesada por las dimensiones históricas (la Historia y las vicisitudes de su propia historia). Probablemente sea cierto. Pero no debemos olvidar, a modo de ejemplo, la forma en que un gran psicoanalista, O. Mannoni, interpretaba la fantasmática de A. Camus que lo había llevado a escribir su novela *El extranjero*. Intentaba mostrar Mannoni, estudiando el famoso caso del "Hombre de las ratas" y sus mitos individuales estructurantes de su sintomatología, que no se trata de buscar un inconsciente "alojado en las profundidades", al estilo jungiano, sino que ese inconsciente aparentemente "más exterior, es al mismo tiempo, el más radical".⁴¹

³⁸ Cf. J. Penes, *Freud, el psicoanálisis y el Sida: algunas reflexiones teórico-clínicas* (1991).

³⁹ A. Green: Participación en mesa redonda sobre la pulsión de muerte, en *La pulsión de muerte*, p. 121.

⁴⁰ Véase sus sugestivas reseñas críticas de *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karatnarov*, una de ellas ya citada en lo que precede, reveladoras de que Pasolini no sólo fue asiduo lector de Freud, sino que había internalizado formas de interpretación psicoanalítica, que utilizaba con eficacia y creatividad (Descripción de descripciones, pp. 155-159 y 217-220)

⁴¹ O. Mannoni "El hombre de las ratas" (1965), p.112.

Bibliografía

- Aulagnier, Piera, "La perversión como estructura" (1966), en P. Aulagnier, J. Clavreul *et al*, *La perversión*, Trieb, Buenos Aires, 1978.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- Clavreul, Jean, "La pareja perversa", en P. Aulagnier, J. Clavreul, *et al*, *El deseo y la perversión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984.
- De Melis, R, "Pasolini, il 'teatro di Parola contro la chiacchiera e l'urlo" (1993) en www.clarence.com/ihomelpasolini.
- Erice, Víctor, "La pasión del poeta" (1965), en revista *Nuestro Cine*, cf. *infra*.
- Freud, Sigmund, "Sobre los recuerdos encubridores" (1899), vol. 3, en *Obras Completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976-1985-
- , "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" (1910), *ibíd.*, vol. 11.
- , "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Demencia paranoides) descrito autobiográficamente (1910), *ibíd.*, vol. 12.
- , "Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad" (1921), *ibíd.*, vol. 18.
- , "Lo ominoso" (1929), *ibíd.*, vol. 17.
- Green, André, Participación en mesa redonda sobre la pulsión de muerte (1984), en A. Green, J. Laplanche, *et ai*, *La pulsión de muerte*, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- McDougall, Joyce, *Alegato por cierta anormalidad*, Petrel, Barcelona, 1982.
- , "La novela del perverso. Las neosexualidades", en J. McDougall, O. Mannoni *et al*, *El diván de Procusto*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- Mannoni, Octave, "El hombre de las ratas" (1965), en *La otra escena. Claves de lo imaginario* (1969), Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- Molteni, Angela, "Nel segno di Rimbaud", en www.clarence.com/homei/pasolini.
- Moravia, Alberto, "Un poeta e narratore che ha segnato un'epoca" (1975), en www.clarence.com/ihomelpasolini
- Pasolini, Pier Paolo, Film *Mamá Roma* (1962), realizado por Pasolini sobre guión propio (distribuido comercialmente en México por Conaculta).
- , *Fabulaciones* (1966), Ediciones de Cultura Popular, México, 1985-
- , "Manifestó per un nuovo teatro" (1967) en www.office.at/pasolini.
- , Film *Edipo Rey* (1967), realizado por Pasolini, sobre guión propio (No existe distribución comercial, salvo por ahora en *Láser Discs*).
- , *Descripción de descripciones* (1979), Conaculta, Colección Cien del Mundo, México, 1995.