

# Una père-version fallida

*Edipo rey* | Pier Paolo Pasolini | 1967

Eduardo Laso\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 14/12/2022; aprobado 15/02/2023

## Resumen

La adaptación cinematográfica de *Edipo Rey* de Pier Paolo Pasolini presenta la particularidad de articular el mito de Edipo y la obra de Sófocles, con la lectura que hace Sigmund Freud de la tragedia griega. A lo que le agrega su propia experiencia personal para hablar de su complejo de Edipo. Al adaptar el texto de Sófocles desde la teoría psicoanalítica, hace un film que articula lo universal del complejo de Edipo freudiano con su propia experiencia de amor por su madre y odio parricida contra el padre.

**Palabras Clave:** Complejo de Edipo | Parricidio | Incesto | Tragedia

## A failed pere-version

## Abstract

Pier Paolo Pasolini's film adaptation of Sophocles' *Oedipus The King*, offers the peculiarity to joint Oedipus myth and Sofocles' tragedy, with Sigmund Freud interpretation of the greek tragedy. To which he adds his personal experiences so as to talk about his own Oedipus complex. By adapting Sophocles' text from psychoanalytic theory, he makes a film that links the universality of Freudian Oedipus complex with his own experience of passionate love for his mother and parricidal hatred against his father.

**Keywords:** Oedipus complex | Parricide | Incest | Tragedy



*Oedipus the King* (Philip Saville, 1968) - *Edipo Re* (Pier Paolo Pasolini, 1967)

Tenía dos objetivos: primero, hacer una especie de autobiografía completamente metafórica (y por lo tanto mitificada) y, segundo, confrontar el problema del psicoanálisis del mito.

Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

“... si Edipo no tiene complejo de Edipo, es porque en su historia no hay padre para nada. Quien le sirvió de padre es su padre adoptivo. Y todos estamos aún en ese punto, mis queridos amigos, porque después de todo, pater is est quem justae nuptiae demonstrant, lo que equivale a decir que el padre es el que nos reconoció. Estamos fundamentalmente en el mismo punto que Edipo, aunque no lo sepamos”.

Jacques Lacan<sup>2</sup>

## Oedipus the King vs Edipo Re

Hay apenas un año de diferencia entre el film *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini (1967), y *Oedipus the King*, la posterior versión inglesa de la tragedia de Sófocles dirigida por Philip Saville (1968). El film inglés bien puede ser considerado una respuesta conservadora al del realizador italiano: una puesta en escena respetuosa de la obra, con un elenco de destacados actores internacionales que interpretan el texto de Sófocles en las ruinas de un auténtico teatro griego. Saville intenta volver a las fuentes, de modo de poder reproducir cinematográficamente de lo que debió ser la experiencia del teatro trágico griego. Cree que al filmar la tragedia en su lugar de origen, se podría aprehender su espíritu. Pero es imposible reconstruir lo que debió ser la representación de *Edipo rey* en el siglo V a. C. El director inglés cae así en un error en que Pasolini no incurrió, al comprender que no se puede filmar *Edipo Rey* como una representación teatral. El cine no es teatro filmado. Y hay 2500 años que nos separan del teatro trágico griego, una experiencia cronológicamente efímera, al punto que cuando Aristóteles escribe

\* lasale\_2000@yahoo.com

sobre la tragedia, ésta ya no existía, por lo que la abordó a través de referencias de otros autores que llegaron a conocerla.

Si Edipo y la tragedia tienen para nosotros todavía actualidad, es en la medida en que portan un carácter de universalidad que vuelve irrelevante la ambientación de época. No es necesario recrear el marco histórico de origen de *Edipo rey*, ya que la tragedia toca cuestiones que son estructuralmente originarias, por lo que puede ser representada en cualquier época. Pero además, Pasolini toma nota que la tragedia edípica ha sido afectada en el siglo XX por la aparición del psicoanálisis. Con Freud, la figura de Edipo se eleva a paradigma del drama interior del sujeto humano. Reconociéndose en ese drama, Pasolini articulará en su film a Sófocles con el complejo de Edipo freudiano, introduciendo su propia singularidad autobiográfica. Al hacerlo, vuelve al héroe griego un personaje más de su universo personal.

Para plasmar cinematográficamente que Edipo es un mito transcultural y colectivo, filma en Marruecos en vez de Grecia, entre ambientes desérticos y ciudades en ruinas que evocan oscuras civilizaciones de un tiempo primordial antes que histórico<sup>3</sup>. Y se vale del recurso que llamaba “contaminación”, recurrente en sus films, donde mezcla deliberadamente épocas, etnias y lenguajes. Así, por ejemplo, alterna secuencias de la época de la Italia fascista, con un tiempo mítico arcaico y finalmente con el presente, las vestimentas de los personajes se inspiran en elementos de culturas africanas y asiáticas, los actores son de diversos orígenes étnicos, y la banda sonora combina temas musicales populares de Rumania y Japón junto a obras de Bach y marchas militares. Como hará posteriormente con la *Medea* de Eurípides, Pasolini filma tanto el mito como la tragedia de Edipo, privilegiando la imagen sobre el texto original. Texto al que además altera a los fines de resignificar la tragedia en clave psicoanalítica.

En la tragedia de Sófocles, la obra se inicia con la presentación ante el rey Edipo de una comitiva encabezada por Creonte, quien viene de consultar al oráculo a causa de la peste que asola Tebas. Edipo se compromete ante el pueblo a descubrir al asesino del rey Layo, que llevó a los dioses a enviar semejante castigo. A partir de allí, la tragedia avanza como una indagación policial en la que el héroe irá progresivamente reconstruyendo un pasado que lo implica como regicida, parricida e incestuoso. El film de Pasolini, en cambio, cuenta cronológicamente la historia de Edipo desde su nacimiento, pero alterando lugares y tiempos históricos, para introducir su pasado

personal. El film se inicia en 1920 en Italia, con el nacimiento de un niño en Sacile, la aldea en la que Pasolini vino al mundo. Vemos la recreación de recuerdos de infancia del realizador, como su madre amamantándolo en el campo, sus padres teniendo relaciones sexuales mientras él llora desconsolado, o la presencia de su padre militar, celoso con él. Cuando éste decide matarlo, el film salta de los campos italianos a un indefinido desierto que evoca un lugar y tiempo arcaicos, en donde el niño es abandonado para morir y del que finalmente es rescatado. A partir de allí, el relato prosigue el mito y la tragedia de Sófocles, para concluir en la Italia de los años sesenta con un Edipo ciego que con su flauta vaga por calles de Milán y Bolonia, para terminar en los campos de Sacile, simbolizando así la vuelta al hogar y al seno materno.

### Autobiografía de un fantasma edípico

*Edipo Re* de Pasolini recrea cinematográficamente el mito de Edipo y la tragedia sofocleana, leída en clave autobiográfica. Al adaptar el texto de Sófocles, leído desde la teoría psicoanalítica, hace un film que articula lo universal del complejo de Edipo freudiano con su propia experiencia de amor por su madre y odio parricida contra el padre.<sup>4</sup> Singularidad que encarna un universal, tal como lo expresa el film, especialmente en su tramo final en la Italia actual, para plantear que Edipo somos todos.

Resulta inevitable al abordar el film, tener que hablar del “complejo de Edipo” de Pasolini (más que del complejo de Edipo freudiano). Pier Paolo nunca se analizó ni estudió psicoanálisis, de modo que sus referencias a Freud quedan asociadas al modo en que el padre del psicoanálisis interpretó la tragedia, así como a la *doxa* psicoanalítica circulante en el imaginario social. De su complejo edípico habló y escribió en entrevistas, poesías, films, cartas y obras de teatro. Durante toda su vida hizo públicas sus pasiones intrafamiliares, igual que su homosexualidad. Tomemos solo dos referencias. Una de sus poesías más célebres es *Súplica a mi madre*, donde escribe: “Es difícil hablar con palabras de hijo, cuando en el corazón bien poco lo parezco” o “Eres insustituible, y eso ha condenado a soledad la vida que me has dado”. El poema es un ruego a la madre para que no se muera, declarándose esclavo de ella y condenado a un hambre infinita de amor de “cuerpos sin alma”, ya que el alma está en ella. Modo de escribir de la incapacidad de ubicar el objeto causa de su deseo por fuera de su madre, quedando los otros como cuerpos a gozar pero no a amar

(Pasolini, 2002). 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".<sup>5</sup>

Pasolini nació en Casarsa, hijo de Carlo Alberto Pasolini, un teniente de infantería proveniente de una familia de la nobleza, y de Susana Colussi, maestra de escuela descendiente de campesinos friulanos. Tuvo un hermano menor, Guido, que lo veneraba y que morirá como partisano luchando contra el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>6</sup> Pasolini vivió desde su infancia 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 ha dicho que en los tres primeros años de su vida fue más importante que su madre, por ser un padre afectuoso y protector. Pero que al cumplir tres años estalló el conflicto entre ambos, instalándose una tensión hostil que se mantuvo hasta el final de la vida del padre. Es a esa edad que nace su hermano. Con el nacimiento de Guido, su madre comenzó a dirigir su pasión amorosa exclusivamente a sus hijos –especialmente a Pier Paolo– en detrimento de su marido.<sup>7</sup> Enzo Siciliano en su biografía del realizador, señala que el amor de Susana por su hijo "no tardó en ser morboso. Susana depositó en Pier Paolo todos sus ideales, pero también un arrebató de naturaleza especialmente erótica. El rencor que sentía hacia su marido, con el crecer del hijo se enriquecía evidentemente de motivos (...) Susana no pensó nunca en traicionar a Carlo Alberto con otros hombres. Su fantasía lo traicionaba a diario con Pier Paolo; y Pier Paolo correspondía a su pasión" (Siciliano, 2015). 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.

Las relaciones entre sus progenitores empeoraron a medida que el padre se volvió 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 fue expulsado del instituto donde daba clases, acusado de corrupción de menores. El partido también lo expulsó por indignidad moral y política. Ante el escándalo públi-

co, escapó con su madre a Roma. El padre recién se une a ellos dos años después. En 1958 el padre muere de cirrosis. Pasolini vivirá con su madre hasta su brutal asesinato, a los 53 años.

A lo largo de su vida Pasolini fue ensayista, autor teatral, novelista, crítico literario, periodista, locutor, conferencista, pintor, guionista, director de cine, actor ocasional y militante político. Pero se reconocía fundamentalmente como poeta: a los 7 años empezó a escribir poesía, y desde entonces no dejó de hacerlo hasta su muerte. Incluso cuando hacía cine, proponía un cine *poético*. Fue especialista en dialectos provincianos de Italia, sobre todo el friulano, dialecto de su madre. Por destacarse en ese campo, consiguió un contrato como asesor de Federico Fellini, que necesitaba alguien que supiera del lenguaje de los bajos fondos romanos para el film *Las noches de Cabiria*. Pasolini, que era un apasionado por el ambiente lumpen de la periferia romana donde buscaba amores con muchachos más jóvenes que él, conocía la jerga a la perfección. Gracias al conocimiento de la lengua de su madre, logra ingresar de este modo en el mundo del cine.

Su vida personal y artística estuvo siempre rodeada por escándalos y juicios, siendo acusado por inmoralidad u obscenidad debido a sus conductas o sus películas. Pasolini hizo de su homosexualidad 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. Para él, se trataba de un modo de proseguir la hostilidad contra el padre. De provocarlo, lo que no deja de ser también un modo de llamarlo y darle vida.

### 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 para aproximar Sófocles a Freud. Modo 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, por ejemplo en *Esquema del psicoanálisis* 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” (1938, p. 191). 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.<sup>8</sup>

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 Pólipo, tiene una pesadilla que no recuerda. Es este sueño –y no la acusación de no ser hijo natural, tal como se presenta en la tragedia– lo que despierta en Edipo el deseo de saber sobre su sentido, para dirigirse al oráculo de Delfos. Cual un analizante, quiere saber el significado 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. Habiendo matado a todo el séquito, Layo se pone 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 está escapando por temor de 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 se encontrara en un trance.

El encuentro con la Esfinge es diferente al mito.<sup>9</sup> En este último, Edipo vence a la Esfinge gracias a su saber, al resolver el enigma que el monstruo le proponía a quien pasara por el camino. Derrotada y humillada, la 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 así 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, quien le dice antes de caer: “*¡Es inútil, hijo! El abismo al que me empujas está dentro de ti*”.

En otro momento, Pasolini le hace decir a Creonte: “*Lo que no se desea saber no existe, pero lo que se desea saber existe*”. En la escena en que Edipo tiene relaciones sexuales con Yocasta, le dice “*madre*”. 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 inconsciente en la historia de Edipo: la satisfacción del goce de ofrecerse a la transgresión de las prohibiciones de incesto y parricidio.

Para Freud, el mito de Edipo era un testimonio cultural que convalidaba los descubrimientos del psicoanálisis acerca del deseo infantil. Freud propone que los deseos infantiles descubiertos por la cura serían revelados por la tragedia de Sófocles al espectador, identificado al héroe, quien 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 –igual que un sueño– la puesta en escena de la realización de un deseo que el espectador admitiría como propio.

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 de la lectura que realiza Freud del texto griego? Interpretar que el destino del oráculo de Edipo es la traducción de un deseo inconsciente y universal, es una intervención del padre del psicoanálisis sobre *Edipo rey*, y no una idea de Sófocles que sirviera de base a la elaboración de la tragedia. 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.

Si Freud toma la tragedia de Sófocles como homologable a un sueño, Lacan en cambio irá en un sentido distinto: “Lo que nos proponemos es el análisis del complejo de Edipo como un sueño de Freud” (1992, p. 124). Lacan va a tomar el mito –y el mito de Edipo– por un sesgo crítico respecto de la lectura freudiana, señalando la inconsistencia de la misma con el planteo que el mismo Freud hace en *Tótem y tabú*, donde al contrario que en Edipo, el asesinato del padre vuelve prohibido el acceso a la madre:

Lo que es indudable es que el burdo esquema *asesinato del padre-goce de la madre* elide por completo el mecanismo trágico. Es cierto, es por el asesinato del padre

como Edipo halla libre acceso a Yocasta y ésta le es entregada, ante la aclamación popular. (...) Sea como sea, lo importante no es eso. Lo importante es que Edipo accedió a Yocasta porque había triunfado en la prueba de la verdad. (...) Y luego, si Edipo acaba tan mal (...) es porque quiso saber la verdad a toda costa. No se puede abordar seriamente la referencia freudiana sin hacer intervenir, más allá del asesinato y el goce, la dimensión de la verdad. (Lacan, 1992, p. 123)

En *Televisión*, dice del mito que es: “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” (1977, p. 116). 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 forma 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” (Lacan, 1977, p. 117).

### El Edipo de Pasolini

Para Pasolini, el mito de Edipo es un recurso para hablar de su propio mito familiar. El film empieza de modo autobiográfico en la villa de Sacile en los años 20, durante el régimen fascista italiano, con el nacimiento de un niño. Vemos varias escenas de su crianza donde se recrea poética y fantasmáticamente la propia niñez del director: 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 suprimido el nacimiento de su hermano Guido.

Hay en este inicio 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: “*Tú 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 que hace de la madre de aquél el objeto causa de su deseo en tanto mujer? A la inversa de lo que es el Edipo en Freud, donde el padre amenaza al hijo y a la madre con la castración transmitiendo la ley de prohibición del incesto; padre que al detentar imaginariamente el falo saca al niño del lugar de encarnar el falo materno, aquí es el padre el que se siente amenazado por su hijo. Un hijo al que se le atribuye detentar 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 detentar el falo para ella. Es el hijo como encarnación del falo materno quien representa una amenaza al padre, que queda así castrado por el hijo en connivencia con su 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 mamá, 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 modo enigmático en el film. Luego de saber de su oráculo, Edipo escapa de Corinto para evitar que se cumpla la maldición divina. 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 huye. Entendemos que la escena es un comentario de Pasolini acerca de su propia homosexualidad: el acceso sexual y exogámico 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.

La elección del sexo permite oponerse al ofrecimiento al goce del Otro que supone la identificación al falo materno. Desde la fase fálica, vía identificación paterna, el niño elige una identidad “masculina” (actividad, goce del órgano fálico y elección de la madre como objeto) para salir del lugar de ser el objeto pasivo del Otro materno. Con la entrada del padre como agente

de la castración, el varoncito asegura su masculinidad abandonando el objeto materno ante la amenaza de castración, pero también renegando de la feminización a que induce el padre detentador del falo, mediante identificación con él. De ser seducido femeninamente por el padre, pasa en la adolescencia a seducir activamente, tomando otros objetos de deseo por fuera de los padres.

En el seminario *R.S.I.* Lacan (1975) señala que para el padre, el modo de sostener en acto la prohibición del incesto es hacer de la madre del hijo –aquella que constituyó para el sujeto el primer Otro– la mujer que causa su deseo. Se trata de un amor *père-versamente* orientado a hacer de la madre del hijo su objeto *a*, tomando a su cargo el goce de ella y revelando su falta. Lo cual requiere también que esa mujer consienta a ocupar lugar de objeto, poniendo en acto también su castración.<sup>10</sup>

Pero la heterosexualidad masculina puede ser afectada mediante un padre que hace obstáculo al intento identificatorio del hijo, o por una madre que invalide la figura paterna como agente de la castración y se rehúse a ocupar el lugar de objeto de deseo del marido. La homosexualidad en el varón puede presentarse de modo pasivo o, como en Pasolini, de modo activo. La homosexualidad pasiva se suele gestar en una trama familiar donde la madre desea al padre pero no es correspondida por él, no ocupando el lugar de objeto causa para éste. El padre encarna así una figura viril distante e intimidante, alguien no castrado por el deseo de una mujer. El niño se ubica en una posición de seducción pasiva con respecto a él, y ya adulto buscará ser amado por hombres como hubiera querido ser amado por su padre. En la homosexualidad activa, en cambio, el padre desea a la madre, pero ésta no le corresponde y prefiere a su hijo. Esta madre que se presenta no castrada por el deseo de un hombre porque cuenta con el falo que es su vástago, invalida el deseo sexual de su esposo y de cualquier otro varón, al punto de poder llegar a sostener el semblante de santas puras a adorar para sus hijos. El hijo amará activamente a un varón semejante a quien él fue de joven en el amor materno, pero al modo en que habría querido ser deseado eróticamente por el padre que le hubiera gustado tener. Este último caso nos evoca la situación sexual y amorosa de Pasolini.

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 prostrado 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 más allá del destino. Y tu aquí, solo, ciego, estas cantando... ¡Desearía ser tú!*”. Tanto André Gide en su *Edipo*, como Lacan, coincidirán en señalar este deseo. En el seminario *La ética del psicoanálisis* sostiene respecto del arrancamiento de los ojos por parte de Edipo, que no se trata de una autopunición: “Si se arranca al mundo por el acto que consiste en encegucerse, es porque sólo quien escapa a las apariencias puede llegar a la verdad. Los antiguos lo sabían –el gran Homero era ciego–, Tiresias también” (1992, p. 369). Se trata de un Edipo que no ha renunciado a nada. A la altura del seminario *El reverso del psicoanálisis*, propondrá una lectura diferente: “Al final ocurre que no le cae la venda de los ojos, sino que los ojos le caen como vendas. ¿No vemos acaso, en este objeto mismo, a Edipo reducido no ya a sufrir la castración, sino más bien diría a ser la castración misma?” (1992, p. 128). Se trata del precio que debe pagar por haber llegado al trono de Tebas no por sucesión, sino por vencer a la Esfinge borrando la pregunta por la verdad, para advenir al lugar de amo. Pero la esencia de la posición de amo es estar castrado. Y si el mito pone en juego al asesinato del padre, es porque se trata de encubrir que el padre, como el amo, está castrado.

En el film jamás veremos a los hijos de Edipo y Yocasta. Al punto que en el final de la película, y a diferencia de la obra de Sófocles, no es Antígona quien acompaña a Edipo. El epílogo está ambientado en la Italia de 1967, época de la realización del film. Edipo, como Tiresias, está ciego, y vaga por calles de Milán y Bologna, tocando una flauta. Lo acompaña el mensajero.<sup>11</sup> 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 del film, dice Pasolini: “Edipo es el hombre que despierta, ciego, tras una pesadilla, en la cultura contemporánea, sin saber qué hacer”.<sup>12</sup> 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 –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 a la madre, donde retorno al seno materno y

muerte subjetiva coinciden. Sus palabras finales son “*Oh luz que no vi 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” (Mariniello, 1999, p. 289-290). 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 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*. Para los marxistas, el film es un viraje de Marx a Freud, de la crítica política y social comprometida, a una problemática intimista y subjetiva. Nada más contrario al planteo marxista que Edipo fuera de la historia, aspirando a volver al seno materno. Sin embargo, realizar un film que ponga en juego este conflicto es paradójicamente el modo de seguir sosteniéndose vivo bajo una llamada furiosa al padre, encarnando una protesta “viviente”. Lacan señala respecto del Edipo, que lo que el hijo quiere matar en el padre es su incapacidad para estar a la altura de la función paterna. La agresión del hijo no se dirige al padre como agencia de la ley simbólica que le niega el acceso a la madre, sino al padre real en el punto en que falla en su tarea.

Es típico encontrar en las lecturas psicoanalíticas de la tragedia de Edipo –y la lectura pasoliniana va en ese sentido– la referencia a la aceptación final de un destino. Edipo reconocería el significado de su existencia al asumir finalmente una culpa que otorga sentido a su hado. Él llevaría sobre sí la responsabilidad por los actos cometidos, asumiendo su fatalidad de incestuoso y parricida...

según su deseo. Es la vía freudiana de hacer de Edipo un sujeto que se habría conducido según un saber no sabido que lo impulsa a la tragedia. Pero si bien Edipo nace con un destino predeterminado, sin embargo en la tragedia actúa para evitarlo, no para realizarlo. No hay ninguna coincidencia aquí entre la voluntad de los dioses y el deseo del sujeto. Un sujeto es culpable en la medida en que el deseo del Otro (para el caso, los dioses) se convierte en el deseo del sujeto, en tanto su deseo se apoya en el destino para obtener así un plus de goce. Obtiene así una ventaja respecto de lo que ya estaba “destinado”. La culpa edípica del *infans* que fue seducido por la madre como objeto fálico, es el resultado del goce que obtiene de esa seducción no buscada pero resignificada –vía intervención del padre como agente de la castración– como prohibida e incestuosa.

Edipo es otra cosa: él no sabe. Y como consecuencia de su ignorancia, en su historia no hay coincidencia entre padres simbólicos y empíricos. De modo que se encuentra con su padre bajo la forma de un viajero agresivo a quien mata, y con su madre bajo la forma de una mujer que desea como objeto. Es decir que Edipo hace el camino inverso de cualquier neurótico, que es pasar del padre idealizado al hombre común, y de la madre a la mujer. Cuando al final descubre que cumplió con la profecía intentando evitarla, a diferencia del Edipo pasoliniano que se reconcilia con su destino, el Edipo de Sófocles, que finalmente descubre que estuvo “ciego” toda su vida, significativamente se arranca los ojos. A la opción del coro: “es mejor morir que estar vivo y ciego”; Edipo, elige vivir ciego. Y se declara inocente y víctima de los dioses no reconciliándose con el destino que le tocó. No se identifica con su destino –como el Edipo pasoliniano– sino con su ceguera. Y mientras el Edipo de Pasolini se reconoce culpable por su deseo incestuoso y parricida, el Edipo sofocleano se queja en *Edipo en Colono* de no ser ni siquiera culpable de lo que le sucedió, lo que le hubiese dado por lo menos la posibilidad de cargar con la culpa de haber matado a su padre como sujeto de deseo.

## Referencias

- Freud, S. (1938). Esquema del psicoanálisis, en *Obras Completas*, Tomo XXIII. Amorrortu.
- Lacan, J. (Clase del 21/01/1975). *Seminario 22, R.S.I.*,. Inédito.
- Lacan, J. (1977). *Psicoanálisis Radiofonía & televisión*,. Anagrama.
- Lacan, J. (1992). *El Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Editorial Cátedra.
- Pasolini, P.P. (2002). *Poesía en forma de rosa* (Trad. Juan Antonio Méndez). Ed. Visor Libros.

Pasolini, P.P. (2022). *Pasolini por Pasolini. Entrevistas y debates sobre cine*. El Cuenco de Plata.

Siciliano, E. (2015). *Vida de Pasolini*. Torres de Papel.

<sup>1</sup> Conversación con Pier Paolo Pasolini publicada por José Luis Guarner en *Pasolini XXV Festival Internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1977.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *El seminario: Libro VII: La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1992, pág. 368.

<sup>3</sup> “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”. Entrevista con Pasolini, en Revista *Nuestro cine*, N° 66, Barcelona, octubre de 1967, pág. 29.

<sup>4</sup> En ocasión del estreno de la película, Pasolini comentó: “En *Edipo, el hijo de la fortuna*, 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”. (Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, Ed, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 283) [...] “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”. (Conversación con Pier Paolo Pasolini publicada por José Luis Guarner en *Pasolini XXV Festival Internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1977, pág. 65).

<sup>5</sup> Citado por Tomás Declós en *El 'Edipo rey' de Pasolini, la apropiación del mito*, [https://elpais.com/diario/1982/09/23/radio-tv/401580002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/09/23/radio-tv/401580002_850215.html)

<sup>6</sup> José Perrés en su ensayo sobre Pasolini señala con pertinencia que en época de la Italia fascista, un militar de carrera como el padre de Pier Paolo, debía ser él mismo un fascista o por lo menos acompañar su ideario. Sus dos hijos, por el contrario, seguirán un curso de vida contrario a esa ideología. A finales de mayo de 1944 y con 19 años, Guido se pasa a las filas de los partisanos que combatían la ocupación alemana, como miembro de la formación *Osoppo Friuli*. Irónicamente, el 12 de febrero de 1945 es asesinado junto a 17 compañeros por partisanos comunistas de las *Brigadas Garibaldi*, debido a razones políticas. Pier Paolo se hará miembro del Partido Comunista y se valdrá de la reivindicación pública de su condición de homosexual y de militante de izquierda, como modos de luchar contra el sistema, y contra su padre. (José Perrés, “Pasolini: un poeta maldito en la encrucijada de sus edipos”, *Tramas, Subjetividad y procesos sociales* N° 13, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007).

<sup>7</sup> 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. Ver José Perrés, “Pasolini: un poeta maldito en la encrucijada de sus edipos”, *Tramas, Subjetividad y procesos sociales* N° 13, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, pág. 182-183.

<sup>8</sup> Para un análisis crítico de la lectura freudiana de la tragedia de Sófocles, ver Eduardo Laso; *Controversias psicoanalíticas en torno a Edipo Rey*, La Porteña, revista de la Sociedad Porteña de Psicoanálisis, N° 14, I Rojo, Buenos Aires, 2013.

<sup>9</sup> “La Esfinge, por lo que se lee en las enciclopedias y en los manuales escolares forma parte de la mitología, pero no del texto. No se precisa cómo, ni en qué términos, Edipo encontró a la Esfinge. Yo por lo tanto realicé un cambio con relación a la mitología popular griega, no con relación a Sófocles, haciendo de la Esfinge el inconsciente de Edipo: Edipo puede hacer el amor con su madre solo a condición de empujar a la Esfinge al abismo, es decir en el propio inconsciente”. Pier Paolo Pasolini, en *Pasolini por Pasolini. Entrevistas y debates sobre cine*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2022, pág. 138.

<sup>10</sup> “Un padre no tiene derecho al respeto, si no al amor, más que si el dicho, el dicho amor, el dicho respeto está –no van a creerle a sus orejas– *père-versement* orientado, es decir hace de una mujer objeto *a* minúscula que causa su deseo. [...] Poco importa que tenga síntomas si añade a ellos el de la perversión paterna, es decir que su causa sea una mujer que él se haya conseguido para hacerle hijos, y que a estos, lo quiera o no, les brinde un cuidado paternal”. Jacques Lacan, *Seminario 22, R.S.I.*, inédito, clase del 21/1/75.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Entrevista con Pasolini, en Revista *Nuestro cine*, N° 66, Barcelona, octubre de 1967, pág. 29.