

## África en los apuntes de PPP. Entre Antropología y política

Jean-Claude Lévêque<sup>1</sup>

Recibido: 17 de febrero de 2023 / Aceptado: 20 de marzo de 2023

**Resumen:** Pasolini, imaginó África como el escenario de una Orestíada ideal del siglo XX, el primer capítulo de un amplio proyecto dedicado al hemisferio sur, lamentablemente inacabado. Sin embargo, queda el documental *Notas para una Orestíada* (1970), realizado tras dos estancias en Uganda y Tanzania respectivamente en diciembre de 1968 y febrero de 1969. En su recorrido por ciudades y pueblos tras la pista de una sociedad suspendida entre la industrialización y la herencia espiritual de la antigüedad hecha de mitos y dioses, Pasolini buscaba los orígenes de la humanidad, rindiendo un homenaje platónico al Hombre de Kibish y, buscando, al mismo tiempo, una humanidad todavía no contaminada por el neocapitalismo. Nuestro texto quiere hacer hincapié en las contradicciones de esta obra de Pasolini y también en su lectura original del África poscolonial.

**Palabras clave:** antropología; tragedia; política; dialéctica; origine.

### [en] Africa in the PPP Notes. Between Anthropology and Politics

**Abstract:** Pasolini imagined Africa as the setting for an ideal 20th century Orestíade, the first chapter of a vast project dedicated to the southern hemisphere, unfortunately unfinished. However, the documentary *Notes for an Orestíade* (1970) remains, made after two stays in Uganda and Tanzania respectively in December 1968 and February 1969. In his journey through cities and towns on the trail of a society suspended between industrialization and the spiritual heritage of antiquity made of myths and gods, Pasolini searched for the origins of humanity, paying a Platonic homage to the Man of Kibish and, at the same time, searching an humanity still uncontaminated by neocapitalism. Our text wants to emphasize the contradictions in this work by Pasolini and also his original reading of postcolonial Africa of 1970.

**Keywords:** Anthropology; Tragedy; Politics; Dialectics; Origins.

**Sumario.** 1. Paréntesis sobre la relación entre Pasolini y de Martino. 2. Una Orestíada contemporánea. Bibliografía

**Cómo citar:** Lévêque, J.-C. (2023). África en los apuntes de PPP. Entre Antropología y política. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26(2), 317-322.

Durante la realización de *Apuntes para una película sobre la India*, Pasolini planeó ampliar la discusión sobre los temas de la religión y del hambre y sobre los problemas de los países del Tercer Mundo<sup>2</sup>, filmando episodios que representaban algunas realidades, como por ejemplo las de los países africanos, árabes, de América Latina y de los guetos negros norteamericanos. Este proyecto resultó ser imposible de implementar, también debido a dificultades de producción. Quedaron grandes fragmentos de películas, las *Notas para un poema sobre el Tercer Mundo* y el guion de *El padre salvaje* (1962), publicado más tarde en 1975 por la editorial Einaudi. Hablando con

Jean Dufлот sobre esta hipótesis de una película sobre el Tercer Mundo, Pasolini especifica:

Este es un proyecto que no tengo completamente abandonado. De hecho, realmente creo que me importa mucho. En qué forma lo haré, no lo sé todavía. [...] Tuve que rodar esa película en varios países del Tercer Mundo [...] Era entonces una especie de documental, de ensayo.... Sólo podía concebirlo de esta forma. Pero entonces, ¿a quién lo habría dirigido, sino a las pocas élites politizadas que se interesan por los problemas del Tercer Mundo? Para extender esta audiencia predecible,

<sup>1</sup> Università degli Studi di Torino  
Correo electrónico: [artleveque@hotmail.com](mailto:artleveque@hotmail.com)

<sup>2</sup> El término “Tercer Mundo” fue utilizado por primera vez en 1952 durante el período de la llamada Guerra Fría, por el político y economista Alfred Sauvy, para designar a aquellos países que no estaban alineados ni con los Estados Unidos ni con la Unión Soviética. El término “Primer Mundo” se utilizó ampliamente en la época para designar a las potencias económicas dominantes de Occidente, mientras que el término “Segundo Mundo” se empleó para referirse a la Unión Soviética y sus satélites, distinguiéndolos así del Primer Mundo. La base política y económica más amplia del concepto se estableció cuando el Primer Mundo a veces también se usaba para referirse a excolonias económicamente exitosas como Canadá, Australia y, con menos frecuencia, Sudáfrica, todas las cuales estaban vinculadas a una red del Primer Mundo. del capitalismo global y las alianzas de defensa euroamericanas. Muy rápidamente, las “imágenes del Tercer Mundo” se convirtieron en un cliché periodístico que invocaba ideas de pobreza, enfermedad y guerra y, por lo general, mostraba imágenes de figuras africanas o asiáticas demacradas, lo que enfatizaba la creciente racialización del concepto en su uso popular.

tendría que hacer una película de “periodista”. Es difícil tratar un tema así con calma, tanto ideológica como políticamente. Pienso que ciertas verdades no habrían sido del todo bien recibidas por los marxistas oficiales. Incluso los manifestantes de turno habrían encontrado en ello un motivo de controversia<sup>3</sup>.

Si la película en su totalidad nunca verá la luz, sin embargo Pasolini rodó un documental de sesenta y tres minutos para la televisión italiana, *Apuntes para una Orestíada africana*, del que Moravia dirá:

[...] es uno de los más bellos de Pasolini. Nunca convencional, nunca pintoresco, el documental nos muestra una auténtica África, nada exótica y por tanto mucho más misteriosa que el misterio mismo de la existencia, con sus vastos paisajes prehistóricos, sus miserables pueblos habitados por una humanidad campesina y primitiva, sus dos o tres ciudades muy modernas ya industriales y proletarias. Pasolini “siente” el África negra con la misma simpatía poética y original con la que en su tiempo sintió los arrabales y la subclase romana.

Durante un viaje por los territorios de Tanzania, Tanganika y Uganda, Pasolini reunió un puñado de imágenes para una película sobre África. Era el año 1969: pero anteriormente ya había hecho uso de la técnica del reportaje, que completaba con anotaciones y glosas visuales. Merece recordar aquellas inspecciones en Palestina que precedieron al Evangelio, luego ambientadas en el sur de Italia: y la obra más resuelta, *Apuntes para un filmecit sobre la India*. Sin embargo, el proyecto de una Orestíada para rodar en África se liberaba de las sugerencias sensoriales del momento, no enredándose en lo contingente, sino rebajándose en determinadas razones humanas y culturales. En efecto, mientras las *Notas para una película sobre la India*, aunque concentradas en un borrador de una posible película sobre ese país, establecían su propia secuencia y temporalidad con personajes o episodios en cierto sentido inmanentes a la concepción, las *Notas para una orestíada africana* se referían abiertamente a la gran trilogía de Esquilo como un signo de una posible descripción del África poscolonial. Conocemos el peso que tuvo África en la mitografía de Pasolini: “ah, el desierto ensordecido / por el viento, el estupendo y sucio / sol de África que ilumina el mundo”<sup>4</sup>. Esta vez además está presente la búsqueda de la realidad sobre el transporte poético y emocional de la cultura. Pero la cultura le sirve a Pasolini para envolver y resaltar más concretamente su propia *détresse*<sup>5</sup>. Y de hecho, inmediatamente después del escurrizado comienzo del documental, asis-

timos a una recuperación de los arquetipos de nuestro universo occidental. La cultura ya no es una cita o un hábito, sino un destino entrelazado con el tiempo. En suma, el mito de Orestes funciona como había funcionado el de Edipo. No es casualidad que la película proyectada y estas notas que concretamente la anticipan estén íntimamente conectadas con la producción contemporánea del autor: por un lado el cine, por otro el teatro. En ambos casos se trata de la misma sarta de “citas” (la trama de Otelo reproducida libremente en *¿Qué son las nubes?*, la reversibilidad de *La vida es sueño* transmitida en el *Calderón*) y sobre todo, hay un uso privado y psicoanalítico (aunque quizás no de forma deliberada) de los mitos clásicos: Edipo, Pilades, Medea, respecto de los cuales corre paralela la confesión autobiográfica como una inmersión en el subconsciente o, también, el tema más descubierto del asesinato de los padres (cf., por ejemplo, *Porcile* y *Affabulazione*). Pero, ¿a qué realidad pretendía apuntar Pasolini con la Orestíada? Es difícil de responder. Mientras tanto, quedémonos en lo positivo de uno de sus escritos:

La Orestíada resume la historia de África en los últimos cien años: es decir, el paso casi abrupto y divino de un estado “salvaje” a un estado civil y democrático: la serie de los Reyes, que, en el atroz estancamiento secular de una cultura tribal y prehistórica, dominaba –a su vez bajo el dominio de las Erinias negras– las tierras africanas, se ha quebrado repentinamente: la razón ha instituido casi *motu proprio* las instituciones democráticas. Hay que añadir que el problema realmente candente y actual, ahora, en los años sesenta –los años del Tercer Mundo y de la Negritud– es la “transformación de las Erinias en Ménades”: y aquí el genio de Esquilo lo ha prefigurado todo. Todas las personas avanzadas están de acuerdo [...] en que la civilización arcaica, superficialmente llamada folclor, no debe ser olvidada, ni despreciada y traicionada. Pero debe asumirse dentro de la nueva civilización, integrándola, y haciéndola concreta, histórica. Las deidades terribles y fantásticas de la prehistoria africana deben pasar por el mismo proceso que las Erinias: deben convertirse en Euménides<sup>6</sup>.

La deseada transición de lo viejo a lo nuevo se hace posible por la aceptación del orden de las cosas.

Es un hecho insólito en Pasolini. En él, la opción natural siempre había conducido a una afirmación de la vitalidad, a veces como en *Ragazzi di vita*, antecedente a la historia y a la vida misma y en todo caso vertebrando una poética de lo visceral y oscuro. La visión de los árboles enredados en el viento, simbolizando a las Furias, prueba de nuevo esta afición.

<sup>3</sup> P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, Roma 1983, ahora en *Ensayos sobre política y sociedad*, editado por W. Siti y S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p.1509. A menos que no se indique lo contrario, las traducciones serán siempre nuestras.

<sup>4</sup> P. P. Pasolini, *Frammento alla morte*, en *La religión de mi tiempo*, ed. cit.

<sup>5</sup> Podemos razonablemente traducir *détresse* por “angustia”, lo que no excluye otras posibles traducciones, como “malestar” o bien “sufrimiento”.

<sup>6</sup> M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022, 2.ed, p.166.

Por supuesto, la relación primaria sigue siendo la que existe entre el lenguaje y los impulsos profundos. Esta vez, sin embargo, muchos años después de la década de las *Cenizas de Gramsci* (1957), Pasolini acepta con las *Notas* el camino no ya en los márgenes o más allá de la historia, sino dentro de la historia misma. Y todo ello sin reducir las dimensiones de la fractura y sin reducir nunca el carácter de drama y trauma de la transición epocal. El choque-comparación es entre los valores ancestrales que provienen de la tradición y la proporción progresiva de la nueva ciudad del hombre. El candente conflicto entre las Furias y el mundo moderno solo puede terminar con la ventaja de este último, en el nivel de una síntesis que incorpora a las primeras en la democracia racional del nuevo estado<sup>7</sup>. Es desconcertante cómo esta posición de Pasolini, evidentemente poética, difiere marcadamente de las demás expresadas por él en el mismo período de tiempo. La posibilidad de entrar y sobrevivir en la historia burguesa es de hecho negada tanto en *Pilade* como en *Teorema* y *Porcile*. Y para acercarnos a la época en que se realizan los *Appunti sull'Orestiade*, contrasta radicalmente con las casi contemporáneas *Medea* y *Ostia* (aunque para esta última hay que tener en cuenta el temprano y pesimista anarquismo de Sergio Citti, que fue en efecto el director de *Ostia*). Pero particularmente en *Medea* el antagonismo entre la furia primitiva y el imperio de la civilización corintia es tan irreductible que estalla al final en tragedia. En su momento, Pasolini justificó estos diferentes puntos de vista argumentando que en el caso de los *Apuntes* primaba la objetividad: de ahí la necesidad de mirar la historia común, mientras que para *Medea* lo subjetivo era fundamental, afirmando así el derecho al dolor privado. Todo cierto: pero por nuestra parte habría que tener presente la tendencia ya tantas veces expresada a la contradicción como figura del pensamiento y del lenguaje del autor. Después de todo, Pasolini observa:

Si uno tuviera que calcular sus actos como de “eficacia dialéctica”, ciertamente nunca sería “dialéctico”. Las contradicciones con la realidad son ciegas, continuas, amorfas, indescifrables, estúpidas y carismáticas como la realidad. En ese proceso dialéctico que producen, los diferentes estratos se distinguen y luego se atraen hasta dar una maraña vertiginosa: un vértigo que proviene del rechazo a lo que antes se había afirmado incluso violenta y polémicamente<sup>8</sup>.

Contradecirse es el acto de Pasolini por excelencia. En todo caso, en *Apuntes para una orestiade africana* se afirma una actitud confiada y optimista en la proyección sobre el Tercer Mundo y África del estilismo clásico. De hecho, la sugerencia del texto de Esquilo, cuando funciona como en Pasolini con

referencias a los acontecimientos actuales, es tan fuerte como para reflejarse en la estructura. La calificación tácita del coro se puede rastrear en los bailes y canciones; el trasfondo, que en la tragedia griega no está representado sino contado por un mensajero o un corifeo, se expone en clips de repertorio que documentan las atrocidades de las guerras tribales y neocoloniales. En general, sin embargo, todo el material filmico, sometido al dilema de cómo podría filmarse una *Orestíada*, tiene sus raíces en el encuentro entre el mito y la historia, entre las reglas del texto clásico y la claridad de una estructura abierta que, con su libre para llegar a ser, atestigua plenamente la inventiva y la alegría del experimentalismo de Pasolini.

Pero sobre el problema de cómo construir filmicamente la *Orestíada* (que es entonces el problema de cómo reescribir, en un sentido progresivo, el mito de Orestes y Clitemnestra en la realidad africana ya muy cambiada en los setenta), la estructura de la película ensamblada sobre las *Notas* de Pasolini es finalmente bastante circunscrito. Pero ¿cómo se estructura este trabajo? Por un lado, está la parte real del viaje. La mirada invadida por los llanos y por los grandes bosques se vuelve opaca y triste ante el descubrimiento del legado colonial en las ciudades y en las escuelas (la utopía de El padre salvaje parece ya muy lejana). Las emociones subterráneas y estremecedoras y la desilusión de encontrar partes disimuladas de Europa, sin embargo, yacen dentro de la particular emulsión expresiva de las *Notas*: que es la concreción del punto de vista poético de la película, la espera del futuro, y que se queda firme en la incertidumbre.

## 1. Paréntesis sobre la relación entre Pasolini y de Martino

A partir de la observación de los contactos documentados entre Pasolini y de Martino, que se pueden situar a principios de los años cincuenta en torno a temas de cultura popular, intentaremos ahora establecer algunas perspectivas desde las que observar la obra de Pasolini con la vara de medir de las teorías demartinianas, llegando a tocar lugares que no son inmediatamente atribuibles a un contacto directo entre ambos, pero que aún son legibles con instrumentos antropológicos. La operación tendrá como objetivo principal iluminar los discursos de Pasolini con un corte que intente resaltar la fuerte carga antropológica que encierran y que añada valor a la ya gran importancia civil y literaria de las palabras de Pasolini. El propio De Martino, en su obra póstuma *La fine del mondo*<sup>9</sup>, a propósito del tema de los apocalipsis culturales, escribe que:

[l]as diversas experiencias del apocalipsis en la literatura y las artes figurativas del mundo euroamericano

<sup>7</sup> Cf. sobre este tema el ensayo de G. Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010.

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Ensayos sobre política y sociedad*, op. cit., p. 1520.

<sup>9</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1977.

en los últimos cuarenta años, debe ser considerada en una perspectiva de sociología del vestuario, es decir, con la intención de medir la difusión, la calidad, la motivación de tal experimentación.

La lectura de estas palabras brinda la oportunidad de observar algunos interrogantes que esclarecerán las intenciones de este trabajo: en primer lugar advertiremos que Pasolini, especialmente a través de los escritos de los años setenta, realiza un análisis de la crisis cultural que está en consonancia con las palabras del mismo de Martino cuando afirma que es necesario “ofrecer el panorama [de la crisis] en una perspectiva [...] capaz de identificar el significado exacto de los síntomas, la extensión del contagio, el condicionamiento de la enfermedad”. En segundo lugar, señalaremos que las propias obras de Pasolini pueden ser consideradas como obras que ponen de manifiesto “la variada experiencia del apocalipsis”<sup>10</sup>. Así parece emerger que Pasolini es al mismo tiempo un autor apocalíptico, un posible objeto de los estudios literario-sociológicos que espera de Martino, pero también un sujeto que se hace cargo personalmente de algunas de las demandas del antropólogo, analizando de acuerdo con los criterios sociológicos y antropológicos categoriza diversos aspectos de la crisis y de las obras literarias que son manifestaciones de ella. Como prueba de ello, véase los *Escritos corsarios*, que son, además de un texto sobre los cambios culturales y antropológicos de los costumbres italianos, en la segunda parte (Documentos y anexos), un ensayo crítico que injerta temas antropológicos a cuestiones de comentario literario y aspectos sociológicos de la primera parte del texto<sup>11</sup>. Cabe señalar, como dato que aumenta el sentido de estas páginas, que Pasolini no pudo haber leído las palabras de *La fine del mondo*, ya que el volumen se publicó dos años después de la muerte del poeta, en 1977. Cabe suponer que las razones de esta actitud no pueden residir en la lectura del texto demartiniano, sino que se remontan a las propias convicciones ideológicas y literarias del autor. En una entrevista con Jean Dufлот, *El sueño del centauro*, Pasolini, demostrando una fuerte conciencia de la crisis, afirma: “[Yo] creo que la «crisis ideológica» es un pleonismo. La ideología que no crea una crisis no es ideología”<sup>12</sup>. Pasolini es pues un poeta de la crisis que reflexiona y explora la crisis, el lugar que representa el espacio de encuentro de los dos intelectuales. Podemos entonces hablar de dos autores que identifican la crisis del mundo occidental en dos niveles diferentes del conocimiento humanístico, que pueden ponerse en comunicación entre sí para intentar en primer lugar continuar con un pequeño paso en el camino que de Martino metaforizó. a través del diagnóstico y el cuidado de un médico

al lado de la cama de la cultura occidental, es decir, un camino que intenta hipotetizar soluciones a una crisis cultural que los dos autores ya habían identificado durante la posguerra, y que hoy más que nunca aparece evidente en la sociedad italiana.

Si hay, por tanto, una fuerte atención del poeta —a la manera de un ensayista— hacia el enfoque historicista propuesto por de Martino, sobre todo se percibe un compromiso para aplicar ese método a su propia obra. Sin embargo, este esfuerzo, que ha encontrado una realización coherente en la macro-cifra de la introducción al *Canzoniere*, parece perder su organicidad si examinamos algunos momentos precisos, en los que se pierde el núcleo de gravedad que llevó el discurso hasta ese paso. Un ejemplo significativo está representado por la descripción de los dispositivos psicológicos populares que permiten que funcione la dialéctica entre la cultura alta y la cultura popular, que permiten el descenso de la cultura burguesa y aristocrática entre las capas más bajas de la población a través de un mecanismo de asimilación. Según Pasolini, la asimilación se produciría “según una fenomenología irracionalista, prehistórica respecto de la sociedad tal como se configura en la historia”, gracias a “la ineptitud para lo lógico y lo experimental, [a] la confusión entre objeto y semantema, [a] la predisposición mágico-supersticiosa en conocer”<sup>13</sup>. El pasaje es sumamente delicado, en lo que aquí nos concierne, pues se trata de cuestiones que el propio Ernesto de Martino ha mantenido en el centro del debate antropológico, sobre todo en: cuestiones de epistemología en un mundo Otro que el nuestro.

De Martino argumenta, contraponiéndose a diversos estudiosos, que un método historicista coherente no puede presuponer de manera simplista en los pueblos primitivos una mentalidad que aborde la realidad de manera diferente, que sea única, objetiva y observable en la naturaleza sino que, por el contrario, debe emprender una revisión crítica de la realidad. el concepto de realidad, históricamente determinada y, como tal, relativo a un contexto histórico específico: cuando, por ejemplo, Lévy-Bruhl habla de “impermeabilidad a la experiencia” y “categoría afectiva de lo sobrenatural” en las poblaciones primitivas, de Martino afirma:

no se trata de una “impermeabilidad a la experiencia” por parte de los “primitivos”, sino de una experiencia mágica que posibilita formas de realidad que no son en cambio características e identificativas de nuestra experiencia cultural. Considerar como paradigmática la relación presencia-mundo tal como se manifiesta en nuestra civilización equivale a asumir como estructura metafísica de la realidad lo que es sólo un determinado resultado histórico<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 400, traducción nuestra.

<sup>11</sup> P.P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2003.

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, *Ensayos sobre política y sociedad*, op. cit., p. 1523.

<sup>13</sup> P. P. Pasolini, *Canzoniere Italiano*, Garzanti, Milano, 1992, p. 32.

<sup>14</sup> E. de Martino, *La fine del mondo*, op. cit., p. 470.



Es bastante claro cómo estas mismas últimas palabras pueden usarse para desafiar la visión de Pasolini de una mentalidad popular. Si queremos aclarar más las motivaciones y el grado de conciencia del poeta sobre estas antinomias, será necesario hacer un comentario que va más allá del discurso puramente filológico que aquí se desarrolla para abarcar algunas consideraciones, Franco Fortini define este particular rasgo estilístico poético como una “*sineciosi*”, es decir, “esa particular subespecie del oxímoron [...] con la que se afirman dos opuestos de un mismo sujeto [...] y a su expresión estilística más recurrente elemento, la corrección adjetival o adverbial”. Puede asumir términos muy diferentes, pero será útil relatar dos momentos poéticos en los que aparece la *sineciosis* para resaltar dos aspectos diferentes que pueden ser interesantes. Uno está presente en el poema Callas, escrito durante su estancia en Turquía para el rodaje de Medea, y es significativo porque destaca la estructura de la *sineciosis* con palabras inequívocas, que se pueden representar como una dialéctica en bloque: “La tesis y la antítesis coexisten con la síntesis...”<sup>15</sup>.

Otro momento sobre el que centrar la atención es la matriz poética de *Le ceneri di Gramsci*, un poemario que recoge el lapso temporal de los años comprendidos entre 1951 y 1956, es decir, más o menos coincidente con lo que hemos comentado hasta ahora para identificar la relación entre Pasolini y de Martino. Vale la pena señalar que en algunas páginas dedicadas a Gramsci, en un período en el que la ideología marxista se manifiesta cada vez más en los escritos periodísticos, en las iniciativas del poeta el poema mantiene ese núcleo de dialéctica bloqueada que nos impide poder afirmar que la Historia, entendido marxistamente como un desarrollo dialéctico, emerge como un proceso dinámico en marcha. La apertura de *La canción popular* es uno de los lugares más representativos, desde este punto de vista, ya que la descripción poética queda suspendida entre la historicidad y la iconicidad.

## 2. Una Orestíada contemporánea

Volvemos a la obra que nos interesa más de cerca. Después de todo, es del aliento del África negra que a Pasolini se le ocurre la idea de establecer allí una Orestíada contemporánea. Por eso, el director puede filmar los lugares y los rostros en busca de su Orestes y su Agamenón, de Casandra y Clitemnestra. La ciudad de Kampala, en su imaginación y en la fábula que en realidad hace la película, podría ser Atenas; la Universidad de Dar Es Salaam, en Tanganyika, simbolizan a su vez el santuario de Apolo. El atestado papel del intelectual excepcional, el que piensa en la explotación y la alienación, en la homologación y el

progreso, da paso a deslumbrantes ensanches de intensidad: el jardincito que prefigura la tumba; árboles; las nieblas en la distancia; la indistinción del mito recogida en una indistinción igual, la extraordinaria de los paisajes continentales.

No solo existe la facilidad de registrar rostros y detalles. Practicando libremente los “elementos” de su cine y de su poética, sin preocupaciones superpuestas, Pasolini alcanza mágicamente un nivel poético cuya excepcionalidad es enteramente igual a la naturaleza libre y experimental de su escritura. Como diciendo que la fulminación poética se produce de forma natural, sin predeterminación. En cambio, cuando la hipótesis de la película a realizar se vierte en un esquema previo, aunque abierto –piénsese en el paréntesis con Gato Barbieri, Savage y Murray, más interesante a nivel musical e incluso cinematográfico–, el tono general suena un poco no hay necesidad de ser prosaico.

Sin embargo, más efectivos que esta secuencia son los dos momentos en los que Pasolini suspende la proyección de sus clips para discutirlos con estudiantes africanos residentes en Roma. Aquí también estalla el contraste entre la furia mesiánica del guionista-director y la mediocridad de sus interlocutores. La idealización de África, sentida en su unidad del pasado que hay que mantener y del futuro que hay que construir, es tergiversada por los estudiantes: percibida como algo de lo que avergonzarse o avergonzarse, y en todo caso a rechazar. El drama latente es que la tensión ideal y poética de Pasolini no toca mucho a quienes en realidad deberían encarnar salvíficamente el proyecto. Es como si “el sueño de una cosa” estuviera sumergido en las arrugas de su caducidad. Ni que decir tiene que la película adquiere una gran riqueza: el atractivo de la historia real recae en su espectro estilístico, lo que en otras palabras dicen y repiten los estudiantes a Pasolini. Quien, sin embargo, no se toma la molestia de complacerlos. Al fin y al cabo, en su mezcla poética siempre hay una diversidad esencial que permite recuperar la utopía y la esperanza. Análogamente a los aldeanos de *Accattone* y *La Ricotta*, a la plebe subproletaria de *El Evangelio*, a las “conciencias infelices” de *Edipo Rey*, de *Pocilga*, de *Affabulazione*, el Oreste vislumbrado e imaginado en la película que se va a realizar es completamente humanizado con la negritud, y no sólo en el sentido de que es moreno. La necesidad de un futuro les llega a los europeos desde África; y África es diversidad, alteridad, confianza por recuperar. “Nace una nueva nación, sus problemas no se resuelven, se viven... El porvenir de un pueblo está en su ansia por el porvenir, y su ansia es la gran paciencia”. Es el comentario que cierra la película, con la conmovedora y épica canción de la Revolución Rusa<sup>16</sup>.

El respeto que tenía Pasolini por África queda demostrado al haber dado voz, en las *Notas para*

<sup>15</sup> P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo II, Milano, Mondadori, 2003, pp. 262-264.

<sup>16</sup> Cf. G. Fadini, *Pasolini con Lacan*, Milano, Mimesis, 2015.

*una orestiaide africana*, a los estudiantes universitarios africanos que frecuentaban La Sapienza, que ya entonces temían el riesgo de perder sus raíces y albergaban dudas sobre la sustancia de la democracia introducida por Occidente<sup>17</sup>. El camino africano tenía entonces alguna esperanza, también en virtud de esa profundísima vida interior a la que se refería un estudiante en su encuentro con Pasolini, y medio siglo después se puede decir que África, después de muy turbulenta y sin embargo con varios problemas aún por resolverse, finalmente está viendo los primeros frutos de su propio camino de desarrollo, pero ciertamente los habría cosechado antes si no hubiera sufrido la desestabilización neocolonialista que aún no ha terminado. En este contexto de sufrimiento, el pueblo africano de Pasolini no es africano sin soldados, los pobres por excelencia, “heridos, mutilados, asesinados”

”, como aparecen en las imágenes de la guerra de Biafra que el director inserta en el documental. El dolor, el luto, la muerte, en el África de los años 60 y 70, son los mismos que en la antigüedad: Elettra sigue exigiendo cuentas por el asesinato de su padre y, con su hermano Orestes, no se diferencia en nada de los desheredados de la Tierra, despojada de todo, exiliada o esclavizada. Al igual que los aqueos y los troyanos tres milenios antes, África libró una oscura guerra contra Occidente; y este documental fue la conclusión de un camino de estudios y denuncias sobre África<sup>18</sup>.

Queda por decir que *Notas para una Orestiaide africana*, producida por Rai-Tv con la intervención y garantía de Angelo Romanò, nunca fue emitida por los ilustrados de la compañía porque no fue apreciada.

## Bibliografía

- De Martino, E., *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.  
 —, *La Fine del Mondo*, Torino, Einaudi, 1977.  
 Eliade, M., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.  
 —, *Il mito dell’eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, Torino, Lindau, 2018.  
 Fadini, G., *Pasolini con Lacan*, Milano, Mimesis, 2015.  
 Ferrero, A., *Il cinema di P.P. Pasolini*, Milano, Feltrinelli, 2022.  
 Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022, 2.ed.  
 Kirchmayr, R., (ed.), *Pasolini, Foucault e il “politico”*, Venezia, Marsilio, 2016.  
 Lévy Bruhl, L., *La mentalità primitiva*, Torino, Einaudi, 1966.  
 Pasolini, P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, edición a cargo de W. Siti y S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.  
 —, *Per il Cinema I*, edición a cargo de W. Siti y F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.  
 —, *Tutte le poesie, II*, edición a cargo de W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.  
 —, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2003.  
 —, *Canzoniere Italiano*, Milano, Garzanti, 1992.  
 Trento, G., *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell’Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010.  
 Tricomi, A., *Pasolini*, Roma, Salerno ed., 2020.

<sup>17</sup> Con la palabra “Occidente” se solía indicar el bloque occidental-capitalista en los años de la Descolonización (’50-’60 del siglo Veinte).

<sup>18</sup> Cf. A. Tricomi, *Pasolini*, Roma, Salerno ed., 2020, pp. 268-274.