

Los mitos desterrados: *Sopraluoghi in Palestina y Appunti per un'Orestiade africana*

Cristina Coriasso Martín-Posadillo
Universidad Complutense 

<https://dx.doi.org/10.5209/rpub.98642>

Recibido: 21-10-2024 • Aceptado: 21-01-2026

Resumen. En 1963 y 1970, Pier Paolo Pasolini realiza dos documentales, *Sopraluoghi in Palestina* y *Appunti per un'Orestiade africana*, cuyo objeto es la búsqueda de escenarios para la realización de sendas películas. Una de ellas se realizará: *Il vangelo secondo Matteo* (1964); la otra, que debía ser una “*Orestíada africana*”, no se llegará a realizar. En cualquier caso, esta búsqueda revela la necesidad (y la dificultad) de hallar una nueva tierra que pueda acoger el antiguo mito —“desterrado” por la civilización de sus escenarios originarios (la Judea de Cristo)— o que debe buscar nuevas tierras donde hacerse creíble (como en el caso de la trasposición de la *Orestíada* a un país africano en vías de desarrollo). Con la ayuda de los textos cinematográficos y de los tratamientos, reflexionamos sobre este destierro desde una perspectiva eco-mitocrítica, con la guía del visionario pensamiento del gran poeta, escritor y director italiano.

Palabras clave: Pasolini; Palestina; localizaciones; Orestíada; ecocrítica; mitocrítica.

[en] The banished myths: *Sopraluoghi in Palestina and Appunti per un'Orestiade africana*

Abstract. In 1963 and 1970, Pier Paolo Pasolini made two documentaries, *Sopraluoghi in Palestina* and *Appunti per un'Orestiade africana*, the object of which was to search for scenarios for the making of two films. One of them will be realized: *Il vangelo secondo Matteo* (1964); the other, which should have been an “African Orestead”, will not be realized. In any case, this search reveals the need (and the difficulty) to find a new land that can host the ancient myth —“banished” by civilization from its original scenarios (the Judaea of Christ)— or that must seek new lands where it becomes credible (as in the case of the transposition of Orestiada to an African developing country). With the help of cinematographic texts and treatments, we reflect on this exile from an eco-mitocritical perspective, guided by the visionary thought of the great Italian poet, writer and director.

Keywords: Pasolini; Palestine; Locations; Oresteia; Ecocriticism; Mythcriticism.

Sumario. 1. Preámbulo: la lenta digestión del pensamiento de Pasolini. 2. En busca del mito de la *figura Christi: Sopraluoghi in Palestina*. 3. Extrapolación geográfica y temporal del mito: *Orestíada africana*. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Coriasso Martín-Posadillo, C. (2026). Los mitos desterrados: *Sopraluoghi in Palestina y Appunti per un'Orestiade africana*. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 29(1), 123-130.

1. Preámbulo: la lenta digestión del pensamiento de Pasolini

Comenzamos este ensayo con una expresión de la ensayista Carla Benedetti que parece iluminadora: según ella, la de Pasolini es una figura “non ancora

digerita” (“aún no digerida”¹). Y es que la carga profética de su pensamiento sigue siendo un alimento no digerible para muchos (pensemos en su principal detractor, Edoardo Sanguineti, que a 25 años de la muerte de Pasolini le define como “reaccionario” por

¹ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 124. Todas las traducciones de textos italianos de este artículo han sido realizadas por la autora del mismo.

su rechazo de la modernidad. Pero ¿cuál es aquí, concretamente, el significado de la palabra “reaccionario”? Como nos recuerda Benedetti, Sanguineti afirma que:

[...] Pasolini era un reaccionario porque detestaba el desarrollo y todo aquello que era expresión del mundo tecnológicamente avanzado y [...] por tanto su descripción crítica de la sociedad contemporánea adolecía de esa parcialidad de un ángulo de observación de nostálgico del pasado².

Lo mismo le hemos oído decir a Sanguineti en San Salvatore de Monferrato³ acerca de Giacomo Leopardi; lo cual revela el aire de familia que muy acertadamente la cabeza del Grupo 63 entiende que existe entre estos dos poetas. Sin embargo, década tras década, el mensaje de Pasolini se revela certero por la inminencia de los hechos, por la perentoriedad de los sucesos, por la claridad con que distinguió el concepto de “desarrollo” a saber, el despliegue de una industrialización fundamentada en la producción de “bienes superfluos” prácticamente ilimitada y con un carácter transnacional, del concepto de “progreso” como una noción ideal, social y política que aspira a la redistribución de la riqueza⁴. Por ejemplo, en lo referente al cambio climático, que él viste poéticamente en su reflexión (a la vez poética, ecológica y antropológica) a partir de la desaparición de las luciérnagas:

En los primeros años de la década de los sesenta, a causa de la contaminación del aire y, sobre

todo, en el campo, a causa de la contaminación del agua (los azules ríos y transparentes acequias) han comenzado a desaparecer las luciérnagas. El fenómeno fue fulmineo y fulgurante. Tras pocos años las luciérnagas ya no existían. (Son ahora un recuerdo, bastante desgarrador, del pasado: y un hombre anciano que tenga tal recuerdo, no puede reconocerse a sí mismo joven en los nuevos jóvenes y por tanto ya no puede tener las bellas nostalgias de antaño⁵.

Si añadimos a esto su lucidez en cuanto a la insostenibilidad del neocapitalismo, que él contemplaba desde sus albores italianos, como una “nueva prehistoria”⁶, se puede decir que todo parece ir cumpliéndose.

2. En busca del mito de la figura *Christi: Sopraluoghi in Palestina*

Uno de los aspectos en que los detractores de Pasolini se fijan para rechazarle tildándole de irracionalista, es su querencia por el mito, que, desde los orígenes de su multidisciplinar obra, le guía. Es verdad que existe una crisis que pone en cuestión el proyecto de los años 50 de dar vida a una literatura nacional-popular (proyecto cuyos mejores logros son las novelas *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*) y que esta crisis le ayuda a tomar conciencia de la impotencia del racionalismo ideológico. Pero es también cierto que la figura de Cristo, y por tanto el mito, está presente desde el origen de su poesía, ya en 1942, en *Poesie a Casarsa*.

[...] Desde mis comienzos, siempre he frecuentado el Evangelio. Mi primer libro de poesías, publicado en el 42, comienza con una lírica titulada “La domenica uliva”, que en dialecto friulano significa Domingo de Ramos. Es decir, que ya desde entonces había en mí esta suerte de sugestión de amor inconsciente o de amor consciente por el Evangelio⁷.

² *Ibidem*, p. 123: “[...] Pasolini era un reazionario perché detestava lo sviluppo e tutto ciò che era espressione del mondo tecnologicamente avanzato e [...] dunque la sua descrizione critica della società contemporanea risentiva di questa parzialità di angolazione da nostalgico del passato”.

³ Durante un congreso sobre la poética de Edoardo Sanguineti organizado por la Fondazione Carlo Palmisano, en mayo de 2005.

⁴ Un buen ejemplo de esta postura se encuentra en el artículo inédito “Sviluppo e progresso”, recogido en *Scritti corsari* (2005, p. 455). Asimismo, demostrando la imposibilidad de considerar reaccionaria la crítica de la modernidad por parte de Pasolini, Guillermo López Morlanes analiza la distinción progreso/desarrollo: “La crítica al progreso aparece desdoblada en Pasolini, que lo conceptualiza como opuesto al desarrollo (sviluppo): factor determinante de la mutación antropológica y el genocidio cultural, alianza de la técnica entendida como dominación de la naturaleza y la clase industrial italiana, productora de «bienes superfluos (que) tornan superflua la vida». El desarrollo, mediante sus nuevas fórmulas de dominación más sutiles, hábiles y complejas, genera una cultura dirigida en la que los consumidores «están irracional e inconscientemente de acuerdo con el desarrollo (este desarrollo). Para ellos significa promoción social y liberación, con la consiguiente abjuración de los valores que les habían brindado los modelos de pobres, trabajadores, ahorradores, soldados o creyentes». Por contra, Pasolini busca salvar una noción de progreso al modo de una suerte de ideal regulativo —«una noción ideal (social y política)—, querido «en sentido auténtico total» por «aquellos que no tienen intereses inmediatos en satisfacer, precisamente, mediante el progreso», esto es, obreros, campesinos e intelectuales de izquierda, «quien trabaja y quien es por lo tanto explotado», y que se oponga radicalmente al desarrollo en tanto que hecho puramente pragmático y económico. Pero los tiempos no hacen más que constatar la rendición de las fuerzas del progreso a la lógica del desarrollo y así, «(a) salir ‘fuera del Palacio’ se vuelve a caer en otro ‘dentro’: en el interior de la cárcel del consumismo» y la esperanza se torna utopía”. (G. López Morlanes, 2023, p. 272)

⁵ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 405. El 1 de febrero de 1975, en su artículo “El vacío del poder en Italia”, publicado en *Corriere della sera* (aparecido después en *Scritti corsari* bajo el título “L’articolo delle lucciole”), Pasolini se sirve de esta imagen para hablar de las fases de la Democracia Cristiana en Italia, lo cual no anula la sensibilidad ecológica del nivel literal del texto: “Nel primi anni Sessanta, a causa dell’inquinamento dell’aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell’inquinamento dell’acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c’erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani sé stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta)”.
⁶ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003, p. 1186. La expresión “nueva prehistoria”, que para Pasolini caracteriza nuestro mundo contemporáneo, aparece en el capítulo “Una disperata vitalità”, en la obra *Poesia in forma di rosa*.

⁷ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001b, pp. 2839-40: “[...] Fin dagli inizi io ho sempre frequentato il Vangelo. Il mio primo libro di poesie, uscito nel ’42, comincia con una lirica intitolata “La domenica uliva”, che in dialetto friulano significa Domenica degli ulivi. Cioè, fin da allora c’era in me questa specie di suggestione di inconscio amore o di conscio amore per il Vangelo”.

Su acercamiento al Evangelio de Mateo no tiene memoria. La decisión de hacer la película se presenta, en cambio, como una inspiración fulgurante en un viaje a Asís: “La película me vino a la mente de una manera totalmente inesperada, repentina e irracional. Leí el Evangelio y, mientras lo leía, ese aumento de vitalidad que da la lectura de una gran obra, como precisamente es el Evangelio, me sugirió la idea de hacer una película”⁸. Este “aumento de vitalidad”, que remite a un concepto de la estética de Berenson y que precede toda aventura creativa, es explicado por el propio Pasolini en el artículo “Una carica di vitalità”, publicado en el diario *Il giorno* el 6 de marzo de 1963. El *trattamento* de la película es una fiel transcripción del Evangelio de Mateo —el más arcaico, épico y anticosmopolita⁹ de los cuatro— al lenguaje del cine. Según sus propias palabras en una entrevista con M. Ponzi¹⁰, el artista realiza la película como ateo y marxista, sin que ello le cambie o lo haga acercarse al catolicismo, pero no para desmascarar la mistificación de Cristo, y mucho menos para demistificar el problema de la muerte, algo que, según él no puede hacerse.

Yo habría podido de-mistificar la real situación histórica, las relaciones entre Pilatos y Herodes, habría podido de-mistificar aquella figura de Cristo mitificada por el Romanticismo, por el catolicismo de la Contrarreforma, habría podido de-mistificar todas esas cosas, pero luego, ¿cómo habría podido de-mistificar el problema de la muerte? Es decir, que el problema que no puedo de-mistificar es lo profundamente irracional, y por tanto de alguna manera religioso, que reside en el misterio del mundo. Eso no es de-mistificable¹¹.

Hay por tanto un núcleo religioso en sentido amplio, “temas religiosos e irracionales que estaban aquí y allá en mi personalidad”¹², que el autor coagula en la película: un núcleo mítico que forma “el misterio del mundo”. Recordemos que Cristo, como ha sido formulado por Leopardi en sus *Pensamientos*, es, puede decirse, el inventor de la idea de mundo.

Jesucristo fue el primero que indicó claramente a los hombres ese elogiador y preceptor de todas las falsas virtudes, detractor y perseguidor de todas las verdaderas; ese adversario de toda

grandeza intrínseca y verdaderamente propia del hombre; burlador de todo sentimiento alto, cuando no lo cree falso, de todo dulce afecto, cuando lo cree íntimo; ese esclavo de los fuertes, tirano de los débiles, odiador de los infelices, que el propio Jesucristo indicó con el nombre de mundo, que se mantiene en todas las lenguas cultas hasta el presente. Esta idea general, tan llena de verdad, que después ha sido y será tan usada, no creo que naciera antes en otros, ni recuerdo que se encuentre, como voz única o como forma precisa, en ningún filósofo gentil¹³.

Para Pasolini, es la profunda y revolucionaria enseñanza de Cristo, vista desde Mateo, la que pone de relieve el escándalo del mundo, de manera que

[...] la figura de Cristo debería tener, al final, la misma violencia que una resistencia: algo que contradiga radicalmente la vida tal como se está configurando en el hombre moderno, su gris orgía de cinismo, ironía, brutalidad práctica, compromiso, conformismo, glorificación de la propia identidad dentro de la masa, odio hacia cualquier diversidad, rencor teológico sin religión¹⁴.

Cristo, por tanto, como mito de resistencia a la violencia y al cinismo del mundo moderno, como arquetipo de toda posible relación con el mundo. Pronto la decisión de hacer la película se transforma en la mente de Pasolini (junto a otros problemas que no podemos aquí afrontar: desde el escollo de la censura católica o el temor a herir sensibilidades cristianas, hasta la cuestión de la música, del *casting*, del vestuario...) en el problema esencial, objeto de nuestra reflexión: el problema de los *sopraluoghi*¹⁵ (las localizaciones), a saber, encontrar los escenarios, los ambientes, tanto paisajísticos como antropológicos, que permitan recrear el tejido mítico del Evangelio de Mateo. Pasolini sabe que las metáforas en que se apoya el Evangelio son metáforas de una sociedad agrícola arcaica que está desapareciendo, y que los jóvenes de su tiempo no tienen los rudimentos para entenderlo. Pese a ello, con la ayuda de la asociación franciscana Pro civitate, del 27 de junio al 11 de julio de 1963, Pasolini realiza un viaje a Tierra Santa con la

⁸ *Ibidem*, p. 2876. Entrevista titulada “Una visione del mondo epico-religiosa”, publicada en *Bianco e nero*, n. 6, en junio de 1964: “A me il film è venuto in mente in modo totalmente inaspettato, improvviso, irrazionale. Ho letto il Vangelo e, leggendolo, quell’aumento di vitalità, che dà la lettura di una grande opera come appunto è il Vangelo, mi ha suggerito l’idea di farci un film”.

⁹ *Ibidem*, p. 2840

¹⁰ *Ibidem*, p. 2885-86.

¹¹ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, pp. 671-674: “Io avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato ed Erode, avrei potuto demistificare quella figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo della Controriforma, avrei potuto demistificare tutte queste cose, ma, poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Cioè, il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile”.

¹² P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, pp. 2885-86: “[...] temi religiosi e irrazionali che erano sparsi nella mia personalità”.

¹³ G. Leopardi, *Poesie e prose*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000, pp. 330-331: “Gesù Cristo fu il primo che distintamente additò agli uomini quel lodatore e precettore di tutte le virtù finte, detrattore e persecutore di tutte le vere; quell’avversario d’ogni grandezza intrinseca e veramente propria dell’uomo; derisore d’ogni sentimento alto, se non lo crede falso, d’ogni affetto dolce, se lo crede intimo; quello schiavo dei forti, tiranno dei deboli, odiatore degli infelici; il quale esso Gesù Cristo dinotò col nome di mondo, che gli dura in tutte le lingue colte insino al presente. Questa idea generale, che è di tanta verità, e che poscia è stata e sarà sempre di tanto uso, non credo che avanti quel tempo fosse nata ad altri, né mi ricordo che si trovi, intendo dire sotto una voce unica o sotto una forma precisa, in alcun filosofo gentile”.

¹⁴ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001a, pp. 673-675: “[...] la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione”.

¹⁵ Escribimos la palabra “*sopraluoghi*” con una sola “l” siguiendo la ortografía de Pasolini.

esperanza de encontrar esos paisajes en los lugares donde aconteció la historia de Jesús. Allí, guiado por el sacerdote véneto Andrea Carraro, el director ras-trea los lugares del nacimiento, de la predicación y de la pasión de Cristo, por un territorio dividido en aquel entonces entre Jordania, Israel, Siria y Egipto.

Los materiales que el operador recoge en el viaje, algunas conversaciones escogidas por el montador al que Pasolini encarga esta tarea, y sus comentarios en la sala de doblaje, dan lugar a un documental, *Sopraluoghi in Palestina*, que no es —en rigor— obra de Pasolini, y que solo debía servir para conseguir apoyos para la realización de la película. Los comentarios que Pasolini hace sobre las imágenes nos dan las claves para entender su posterior decisión de realizar la película en Italia del sur (principalmente entre las regiones de Basilicata, Apulia, Calabria y Sicilia, así como en el Lacio).

El realismo que quiere devolver los ambientes proto-cristianos a su dimensión sencilla y humana, se apoya en una idea estética previa que Pasolini esgrime así en el documental, posteriormente transcrito y publicado: “[...] la idea de que las cosas cuanto más pequeñas y humildes son, tanto más son profundas y bellas¹⁶”; una sublimidad en lo cotidiano, un aura de numinosidad en lo más humilde, es lo que Pasolini busca representar visualmente. Esa concentración de sentido en el excluido, en el *sacer* —que ya había experimentado con *Accattone*, o con el personaje de Stracci en *La ricotta*, etc.—, ante Cristo se encuentra con lo sublime humilde por antonomasia. Esta idea estética permanece férrea en la mente de Pasolini, y se ve paradójicamente reforzada por la desilusión práctica al percatarse de que los lugares históricos de la predicación son, desde el punto de vista estético, de una insignificancia tal que no le permiten recrear su imaginada humildad grandiosa: “Estoy un poco desanimado, Don Andrea, porque si se tratase de escribir versos, y probablemente los escriba, Cafarnaúm sería un lugar sublime en su pequeñez, en su extrema angustia, en su absoluta falta de toda escenografía; pero para hacer una película ello me impresiona un poco: no hay escena alrededor de lo que tengo que rodar¹⁷”.

De hecho, los pocos elementos paisajísticos (y el paisaje incluye al paisanaje, a los hombres que habitan esas tierras) que podrían encarnar a la sociedad agrícola arcaica de Judea —como el campesino que aparece en primer lugar en el documental, separando el grano de la paja, que evoca el discurso de Juan Bautista contra los fariseos— pertenecen a la parte de población árabe que sobrevive a los márgenes del (ya entonces) demasiado moderno estado de Israel. Las inmediaciones del lago Tiberíades, llamado “mar” por los antiguos —donde Cristo predicaba, donde según Juan se encomienda a Pablo la edificación de la Iglesia—, para Pasolini son asimilables a un campo reseco y desierto de Calabria o Apulia. El territorio

de Cafarnaúm, lugar descrito como angustioso en su pequeñez, que, sin embargo, en el *trattamento* cinematográfico de *El Evangelio según San Mateo*, se transforma en una ciudad “que tiende al blanco” (“biancheggiante”), carece de “escenografía”, y terminará ambientándose en Massafra (Taranto, Apulia). El Jordán, el lugar del bautismo de Cristo, resulta ser “un pobre humilde desesperado riachuelo verde” (“un povero umile disperato fiumiciattolo verde”¹⁸). Así, Nazaret resurgirá finalmente en los alrededores de Potenza, en la Basilicata, mientras que Jerusalén, el lugar de la pasión, será reconstruida en *I Sassi* (casas excavadas en piedras) de Matera, también en Basilicata.

Los lugares históricos de la predicación se presentan en la realidad como cuatro montes abandonados y desiertos, que no dicen nada, que no tienen nada de especial, asediados además por huellas y señales de la industrialización actuada por Israel. Pasolini se percató, además, del problema de los rostros de las comparsas de la película: encuentra poblaciones árabes subproletarias (como los drusos, mezcla de árabes y cruzados), con rostros llenos de una “dulzura animalesca, totalmente precristiana”¹⁹, que solo lejanamente podrían servirle para su película. Por otra parte, visita un kibutz con su paisaje, reforestado, racionalmente estructurado, que presenta solo especímenes modernos, rostros post-cristianos, postrománticos, que “han perdido todos sus rasgos [...] arcaicos”²⁰. Esta afirmación, por otra parte, se puede atribuir a todos los israelíes, que por tanto le servirían como extras en la película aún menos que los árabes.

El único elemento grandioso del viaje, que revela lo sublime en sentido “espacial”, como infinito inabarcable, es el que graban a orillas del Mar Muerto: un horizonte parecido a un paisaje lunar, que sí podría servir como escenario del episodio de los cuarenta días y cuarenta noches de meditación en el desierto de Jesús. Finalmente, el desierto será recreado en las inmediaciones del volcán Etna, en Sicilia.

En Jerusalén, Pasolini se encuentra ante dos nuevos importantes obstáculos: por un lado, la constatación de la pequeñez de los escenarios reales de la pasión de Cristo: “El Calvario distaba de la tumba cinco o seis metros”²¹; por otra parte, en el lugar en el que debería encontrarse el Santo Sepulcro se alza una estructura arquitectónica, fruto de diversas civilizaciones, que se superponen en diversos estratos históricos, imposibilitando su uso como escenario para la película.

Al final del viaje se afronta, en esta geografía de la Tierra Santa, el inicio de la vida de Jesús: Belén. Es una ciudad ya industrial, aunque más pequeña que Nazaret o Jerusalén, donde el único rincón que podría hacer las veces del lugar del nacimiento de Jesús es una gruta con una forma que a Pasolini le parece demasiado moderna. El director añade: “Por supuesto, ahora está habitada por pobre gente árabe”²².

¹⁶ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 666: “[...] l'idea che le cose quanto più sono piccole e umili, tanto più sono profonde e belle”.

¹⁷ *Ibidem*, p. 657: “Sono un po' scoraggiato, Don Andrea, perché se si trattasse di scrivere dei versi, e probabilmente li scriverò, Cafarnaum è un posto sublime nella sua piccolezza, nella sua estrema angustia, nella sua assoluta mancanza di ogni scenografia; ma per fare un film la cosa mi impressiona un po': non c'è scena intorno a quello che girerò.”

¹⁸ *Ibidem*, p. 659.

¹⁹ *Ibidem*, p. 664: “dolcezza animalesca, assolutamente precristiana”.

²⁰ *Ibidem*, p. 665: “hanno perduto tutti i caratteri [...] arcaici”.

²¹ *Ibidem*, p. 668: “Il Calvario distava cinque o sei metri dalla tomba”.

²² *Ibidem*, p. 669: “Adesso naturalmente è abitata da povera gente araba”.

Surge por tanto la necesidad de buscar localizaciones que puedan sustituir a los lugares históricamente originarios, de donde, como acabamos de constatar, el mito ha sido desterrado, privado de su esencia, tanto en su paisaje como en su paisanaje, tanto en su materialidad física como en el tejido antropológico de sus gentes. Se da aquí, sutilmente, un mensaje que nosotros leemos así: la única realidad que podría servir para recrear el universo proto-cristiano —siempre en la paradoja—, no es la del mundo moderno representado por el estado de Israel, sino la de las poblaciones árabes, palestinas y drusas, que perviven en sus márgenes: “El mundo bíblico aparece, sí, pero aflora como chatarra”²³. Esta “chatarra” sub-proletaria, Pasolini la va a encontrar finalmente en Italia del sur, donde finalmente hallará tipos humanos que le servirán de sucedáneos.

El mito, pues, ya no se encuentra en los lugares donde sucedieron los hechos; ha emigrado a otros espacios. Así, la dificultad de encontrar los escenarios termina por dar una profundidad mítica a la película de Pasolini, que acaba por hallar la humanidad y los paisajes que busca en los márgenes de la sociedad industrializada de su propio país: “[...] más que adaptar los lugares a mi imaginación, tendré que adaptar mi imaginación a los lugares”²⁴. “Si fuese francés —llega a decir— ambientaría la película en Argelia”²⁵. La carga de resistencia de la figura de Cristo frente al mundo moderno, tecnológicamente insostenible, se muestra así, ya en la fase previa a la realización de la película, en la búsqueda realista de lo sublime humilde. Según revela el propio Pasolini en una entrevista con Jon Halliday, su intención es la siguiente:

Yo quiero volver a consagrar las cosas en lo posible, quiero devolverlas al mito. No quería reconstruir la vida de Cristo tal como realmente fue; quería más bien hacer la historia de Cristo, más dos mil años de tradición cristiana, porque han sido dos mil años de historia cristiana los que han convertido en mito aquella biografía, la cual, de no ser así, en sí misma habría sido casi insignificante²⁶.

En el plano creativo, para Pasolini las formas tienen, pues, que disolverse y reconfigurarse en otra realidad para poder recuperar su fuerza, su significado, su aura: para volver a ser mito.

3. Extrapolación geográfica y temporal del mito: *Orestíada africana*

Hemos dicho que *Sopraluoghi in Palestina* surge de una manera un tanto casual e improvisada, como un video promocional del que, en rigor, Pasolini no es plenamente director, y sabemos que es seguido por la

efectiva realización de *El Evangelio según San Mateo*. Con ello, nace el género pasoliniano de los “apuntes para películas”. Le seguirán, en 1968, *Appunti per un film sull'India* (pensado como apuntes para una película sobre el hambre en India) y, entre ese mismo año y el siguiente, *Appunti per un'Orestíade africana*, que, como el propio Pasolini afirma de nuevo, “[...] no se rodará como una auténtica película, sino como una «película por hacer»”²⁷. Este nuevo género consiste, por tanto, en la filmación para la preparación de una película que se proyecta realizar, la cual, al mismo tiempo, constituye una obra por sí misma. Esta invención rompe los confines de los géneros en un juego que nos muestra, por medio de la experimentación, el proceso creativo de Pasolini desde dentro.

La dificultad de hallar los paisajes físicos y humanos para realizar el Evangelio —pues, como hemos comprobado, el mito ha sido desterrado de los lugares donde realmente debería ubicarse— se reproduce en *Appunti per un'Orestíade africana*, aunque con unas características muy diferentes e igualmente novedosas. Ya en 1960, Pasolini ha traducido para el actor y director de teatro Vittorio Gassman la *Orestíada* de Esquilo, compuesta por *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, y reflexiona ahora sobre la posibilidad de realizarla en cine. La historia, como todos sabemos, es la de los hermanos Orestes y Electra, que recuperan su lugar en el reino de Argos urdiendo un plan contra su madre, Clitemnestra, que ha asesinado a su padre, Agamenón, reemplazándolo por Egisto. El asesinato de la madre despierta a las Erinias, diosas ancestrales y arcaicas, vestigios del orden antiguo matriarcal, que persiguen y atormentan a Orestes por su crimen (el asesinato de su madre). Apolo, protector de Orestes, lo envía por tanto ante Atenea, diosa de la Razón, a la ciudad de Atenas, para que sea juzgado en el primer juicio democrático de la historia, en el que la democracia pasa a sustituir al mundo arcaico regido hasta ese momento por los dioses. Ante el empate del tribunal, Atenea otorga su voto a favor de Orestes, absolviéndolo por tanto de su crimen, y apacigua a las Erinias, fuerzas irracionales que se transforman así en Euménides, diosas del sueño y de lo irracional, que sustentan, en el nuevo mundo regido por la razón, la fantasía y el arte.

En este caso, para Pasolini no se trata ya de una inadecuación de los escenarios, sino de la anacronía del tema: “Ahora bien, está claro que un tema de fondo así, referido a la actualidad, a Europa, aunque sigue siendo altamente válido y universal, corre el riesgo de ser inactual”²⁸. Pasolini realiza así una extrapolación del tema simbólico de la tragedia —el paso de una sociedad arcaica a una regida por la razón— no solo a otro lugar (África), sino a otro tiempo, a saber, los años 60 del siglo XX, que han visto transformarse las colonias africanas en estados (al menos formalmente) democráticos.

Este abrupto paso de las culturas africanas hacia las “democracias occidentales”, constituye un

²³ *Ibidem*, p. 670: “Il mondo biblico appare, sì, ma riaffiora come un rottame”.

²⁴ *Ibidem*, p. 658: “[...] più che adattare i posti alla mia immaginazione, dovrò adattare la mia immaginazione ai posti”.

²⁵ Macciocchi, M. A., “Cristo e il marxismo”, *l'Unità*, 23/12/1964.

²⁶ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, pp. 1336-41: “lo voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle. Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo invece fare la storia di Cristo più duemila anni di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti, come tale, sarebbe stata quasi insignificante”.

²⁷ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p 3135: “[...] non sarà fatto come un vero e proprio film ma come un «film da farsi»”.

²⁸ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001: “Ora è chiaro che un simile tema di fondo, riferito, oggi, all'Europa, pur restando altamente valido e universale, rischia di essere inattuale”.

correlato objetivo del paso simbólico que Esquilo representa a través de Argos y Atenas. La trasposición, en lo referente a los personajes, fluye sin dificultad: a Pasolini no le resulta difícil hallar un Agamenón, una Clitemnestra, un Orestes africanos; acaso más difícil le resulta dar con una Electra debido a la falta de preocupación y fiereza en los tipos humanos de las jóvenes que el director encuentra en su búsqueda. Recorriendo Tanzania, Uganda, el Lago Victoria, el lago Tanganica, etc., Pasolini busca los elementos visuales que le permitan contar su historia. Decide así representar la ciudad de Atenas por medio de la capital industrializada de Uganda, Kampala, y usar una universidad contemporánea como templo de Apolo. Para representar las Erinias, el artista recurre a elementos de la naturaleza: árboles africanos, una tigresa herida... Para representar la transformación de las Erinias en Euménides —y aquí la genialidad del correlato es innegable— Pasolini propone imágenes de danzas ancestrales de los wa-gogo, que en aquel momento se ejecutan ya como meros lúdicos festejos y no con su verdadera función religiosa, cosmogónica y tribal, propia del pasado. La reducción del alma negra africana parece producirse al transformarla en eso que hoy llamamos folklore.

Paralelamente, en *Appunti per un'Orestiade africana* Pasolini debate, en Roma, con un grupo de jóvenes estudiantes africanos de la universidad La Sapienza, que reflexionan con él sobre su transición interna, personal, así como de la africana en general, del mundo antiguo al mundo moderno.

Queremos aquí llamar la atención sobre una cuestión. Las grabaciones de estos “apuntes” se dividen en dos periodos: el primero, en diciembre de 1968, y el segundo, en febrero del 69. Entremedias —concretamente, entre el 7 mayo y el 16 de agosto de 1968— Pasolini rueda la película *Medea*. La centralidad del mito, siempre presente, ha tomado preponderancia en Pasolini, que lee a autores como Mircea Eliade y James Frazer; lo arcaico y lo mítico son enfrentados y asediados por la modernidad, y cobran un lugar central en su reflexión. El subproletariado extraeuropeo, el tercer mundo —que coagula también en el personaje de Medea, como bárbara y extranjera en la moderna Corinto— es el verdadero protagonista de *Appunti per un'Orestiade africana*, proyecto que en sus orígenes formaba parte de un más amplio “Appunti per un poema sul terzo mondo”. Así, la conversión de Medea —que, al conocer a Jasón, olvida su mundo de hierofanías, en el que todo es sagrado— puede ser también concebida como “[...] la historia de un Pueblo del tercer mundo, de un Pueblo africano, por ejemplo, que vivió la misma catástrofe al entrar en contacto con la civilización occidental materialista”²⁹, donde las palabras de Pasolini se refieren evidentemente a *Appunti per un'Orestiade africana*³⁰.

Los coros griegos, convertidos en colectivo tribal africano, debían encarnar ese concepto de “pueblo”. Ante la pregunta de Pasolini: “¿Cómo se podría representar la transformación de las Furias en Euménides?”, uno de los estudiantes africanos de La Sapienza responde algo que revela de manera diáfana la íntima resistencia que un mundo absorbido y neutralizado por otro puede oponer, respondiendo:

[...] esta transformación, así, de lo uno a lo otro, no creo que se pueda conseguir totalmente, o sea... existe tanto lo uno como lo otro. Existirá siempre, en mi opinión, porque el africano es fundamentalmente así: posee una vida interior muy profunda, un espíritu muy profundo. Por tanto, cuando usted habla de Furias que se transforman en Euménides, es posible que puedan crearse Euménides, pero sin que desaparezcan las Furias. Que las Furias desaparezcan completamente creo que será bastante difícil³¹.

Del mismo modo, en la película *Medea*, en el encuentro de Jasón con su maestro Quirón, el ancestral Centauro, que ha evolucionado hasta la forma antropomórfica y racional, no puede ser sustituido o subsumido por su versión moderna —aunque mudo y capaz de manifestarse verbalmente solo a través de su doble—, presentándose el maestro en su dúplice entidad. La parte irracional, convertida en folklore, no sintetiza ni resuelve, hegelianamente, el conflicto en una sociedad que ha integrado y domado lo irracional, sino que pervive, aunque sea de modo subterráneo: “Las antiguas divinidades primordiales

tilismo clásico”, mientras que “[...] en Medea el antagonismo entre la furia primitiva y el imperio de la civilización corintia es tan irreductible que estalla al final en tragedia” (Lévêque, 2023, p. 319). Según el filósofo turinés, “Pasolini acepta con las *Notas* [se refiere a *Appunti per un'Orestiade africana*, ndr] 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 a la democracia racional del nuevo estado. Es desconcertante cómo esta posición de Pasolini, evidentemente poética, difiere marcadamente de las demás expresadas por él en el mismo periodo de tiempo” (*ibidem*). En nuestro parecer, sin embargo, tanto *Appunti per un'Orestiade africana* como *Medea*, representan, a través de la metáfora de la Furia no transformable en Euménide, un territorio de resistencia contra el “desarrollo” sin “progreso” y contra la posibilidad de que la modernidad (y su visión de la filosofía del progreso que Pasolini identifica con la filosofía de la historia de Hegel) “subsuma” dialécticamente en una síntesis superior lo sagrado y lo mítico, el residuo de cultura que, por otra parte, no deja por ello de verse existencialmente amenazado. A este respecto son importantes las consideraciones de A. Rivera, *La crueldad de las imágenes. Estética y poética del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022.

²⁹ Pasolini, P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 1506 “[...] la storia di un Popolo del terzo mondo, di un Popolo africano, per esempio, che visse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica”.

³⁰ Analizando comparativamente *Appunti per un'Orestiade africana* y *Medea*, Jean Claude Lévêque considera que Pasolini se contradice, ya que en la primera, al contrario de lo que habitualmente hace, “[...] se afirma una actitud confiada y optimista en la proyección sobre el Tercer Mundo y África del es-

³¹ P. P. Pasolini, *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 1194: “[...] questa trasformazione così, dall'uno all'altro, non credo che si possa ottenere completamente, cioè... esiste sia l'uno che l'altro. Esisterà sempre, secondo me, perché l'africano è fondamentalmente un uomo così: possiede una vita interiore molto profonda, uno spirito molto profondo. Quindi, quando lei parla di furie che si trasformano in eumenidi, probabilmente potranno crearsi delle eumenidi, senza che le furie spariscono. Che spariscano completamente credo che sarà abbastanza difficile”.

coexisten con el nuevo mundo de la razón y de la libertad³². El mito desterrado encuentra en otro tiempo, en otro espacio, un lugar donde manifestar su agónica y a la vez insuperable presencia. No hay una síntesis hegeliana, una superación que subsume la antítesis conservándola, ni una evolución lineal hacia la racionalidad; las Erinias son irreductibles y, al mismo tiempo, lo es la visión del mundo por parte del subproletariado desde la perspectiva de lo que llamamos Tercer Mundo. El África antigua y el África moderna coexisten.

La intención de la experimentación de Pasolini, que es consciente del carácter ilusorio de toda estructura, es la de hacer revivir el mito, desterrado por la realidad histórica, en otra tierra y otro espacio, hallándolo en rostros y pueblos misteriosamente afines, de modo que el género por él inventado, el “apunte cinematográfico para una película”, nos muestra desde dentro el proceso que desconfigura el mito: no con la intención de de-mistificarlo y desenmascarar su realidad, sino, muy al contrario, con la intención de devolverle su vida, re-consagrándolo, trasplantándolo a otro espacio y a otro tiempo que le haga recobrar su fuerza y su aura, como una planta agonizante que reviviese en un nuevo humus. Se diría que, en el universo de Pasolini, el logos que se cree capaz de desmitificar el mito no es verdadero logos, y que solo lo es el logos que dialoga con el mito, el único que puede guiar al poeta por las más altas cotas del arte y lograr así que sus obras se mantengan, década tras década, impregnadas de nuevos sentidos y fértiles en sus dones, a pesar de sus fariseos detractores incapaces de digerirlas.

Conclusión

Hemos visto que la aproximación de Pasolini al mito no es nunca racionalista, sino profundamente antihegeliana y antipositivista: en la búsqueda de los elementos paisajísticos y humanos que le permitan hacer una *Orestíada* africana, en sus “apuntes para película”, constata la imposibilidad de que la raíz mítica africana, representada alegóricamente por las Erinias y por el canto ancestral del pueblo africano, queden integradas en el nuevo orden. El jazz, que emana de esa raíz y que ocupa la parte final de *Appunti per un'Orestíade africana* (por mano del célebre jazzista Gato Barbieri), representa quizá el hecho de que no es posible la fagocitación y asimilación de una cultura como la africana por parte de Occidente, sino que, a lo sumo, esta renace bajo otra forma. Asimismo, en la búsqueda de los escenarios de la vida y Pasión de Cristo —símbolo del rechazo del mundo— que Pasolini realiza en 1963, se encuentra con la parte del mito que la razón no puede fagocitar ni asimilar. Israel es ya una nación, reconocida por la ONU, que avanza en crecimiento e industrialización, mientras el pueblo palestino no se configura (y sigue sin configurarse) como nación. En la búsqueda de los rostros de aquel tipo de humanidad que pueda representar en su contemporaneidad a los judíos de la época de Cristo, Pasolini tiene claro que los habitantes del recién nacido Estado de Israel no sirven ya como especímenes adecuados.

Los únicos habitantes válidos para el papel serían los drusos, árabes y palestinos, porque ellos son, en ese momento, la pobre gente que queda al margen de la línea triunfal de la historia. Finalmente, serán campesinos italianos del sur y sus entornos rurales los que cumplan el cometido en *El Evangelio según San Mateo*. Desde su claridad profética, Pasolini parece decirnos que los hijos de Sion son hoy los palestinos, y, de hecho, los reproches al modo en que se ha planteado el problema se dejan ver en el conjunto de poemas titulado “Israel”, escritos precisamente en 1963 y recogidos en *Poesia in forma di rosa* (Garzanti, 1964).

Con los versos escogidos de este largo poema cerramos esta reflexión, convencidos de que no necesitan comentario.

[...]

Vosotros, que habéis ganado con la Razón
a la no-Razón, a cuyo mito tanto, por otra parte,
habíais contribuido, ¿por qué?

¿Por qué os dejáis hoy vencer por sus fábulas
más marchitas- este regreso a la tierra?

[...]

Esta Tierra ¿no fue Tierra Prometida
cuando estaba en el centro del mundo?
Ahora está a sus márgenes y ¿creéis vosotros
que es siempre la misma, elegida por Dios
para vosotros?

¿Cómo podéis vosotros, laicos más que cada laico,
fundar el más laico de los Estados
sobre una promesa de Dios?³³

Bibliografía

- Ballerini, D., *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini. Mito, visione e storia di due sfortune*, Torrazza Piemonte, Amazon Italia Logistica S.r.l., sin año.
- Benedetti, C., *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Bevilacqua, P., *Pasolini. L'insensata modernità*, Milano, Jaca Book, 2014.
- Ferretti Gian Carlo, *Pasolini l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- Leopardi, G., *Poesie e prose*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2000.
- Lévêque, J.-C., “África en los apuntes de PPP. Entre Antropología y política”, *Res publica*, 26(2), 2023: 317-322. DOI: <https://doi.org/10.5209/rpub.86949>.
- López Morlanes, G., “Pasolini y la construcción de los márgenes de la modernidad. Poshistoria, crisis de la experiencia y espacios de resistencia”, *Res Publica*, 26(2), 2023: 269-279. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.86870>.
- Macciocchi, M. A., “Cristo e il marxismo”, *l'Unità*, 23/12/1964.
- Patti, E., “Pasolini, artista intermedial”, en J. A. Pérez Bowie y A. J. Gil González (eds.), *Ficciones nóma-*

³² *Ibidem*, p. 1196: “Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e della libertà”.

³³ A. Ryker, (ed.), *Pier Paolo Pasolini: Manual corsario*, Madrid, Altamarea, 2022, p. 427: “Voi, che avete vinto con la Ragione | la Non-Ragione, al cui mito tanto, peraltro, | avevate contribuito, perché | perché vi lasciate oggi vincere dalle sue fiabe | più sfiorite — questo ritorno alla terra? [...] Questa Terra non fu Terra Promessa | quando era al centro del mondo? | Ora ne è ai margini: e voi credete | che sia sempre la stessa, scelta da Dio?”.

- das, procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, pp. 31-56.
- Pasolini, P. P., *Pasolini per il cinema*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001a.
- , *Pasolini per il cinema*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001b.
- , *Tutte le poesie*, Vol. I, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2003.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005.
- , “Tra campagna e città”, en *Pasolini sulla figura di Gesù Cristo*, Rai 08/03/1974. <https://www.teche.rai.it/2015/03/pasolini-sulla-figura-di-gesu-cristo-e-sulla-civiltà-contadina-1974/>, [28/1/2024].
- Rivera, A., *La crueldad de las imágenes. Estética y poética del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2022.
- Ryker, A. (Ed.), *Pier Paolo Pasolini: Manual corsario*, Madrid, Altamarea, 2022.