

Jaume Radigales Babí

DE LA LITERATURA AL CINEMA. EL CAS PASOLINI *A APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*

[...] mi ritrovo qui, prima cavia di un dolore ignoto,
a prefigurare il caso dell'impossibilità
'a esprimersi per ragioni di forza maggiore';
[...] Ma in questa grande normalità paterna dei sogni e della vita
dopotutto, com'è commovente,
il mio voler morire, nel sogno,
per la delusione d'un rosso e d'un verde perduti!

(Pier Paolo Pasolini: *E l'Africa?*)

MATÈRIA, NÚM. 20, 2022
ISSN 1579-2641, p. 157-178

Recepció: 21-9-2021
Acceptació: 23-2-2022

El 1970, el cineasta, assagista i poeta Pier Paolo Pasolini (1922-1975) va rodar *Appunti per un'Orestia de africana*, llargmetratge de 70 minuts de durada, en blanc i negre i en 16 mm, presentat a la Mostra de Venècia de 1973. La cinta, destinada a ser el que diu el títol («apunts») hauria servit com a material previ per adaptar cinematogràficament l'*Orestíada* d'Èsquil, que el cineasta coneixia bé per haver-la traduïda del grec. Tanmateix, els posteriors treballs cinematogràfics pasolinians van anar per una altra via i finalment aquell projecte no es va materialitzar mai.

1. Introducció

Appunti per un'Orestia de africana és una obra crítica, entesa no pas com un judici sinó com el desvetllament d'un mostruari d'interpretacions possibles, una presa de posició ètico-estètica. Una pel·lícula realitzada (com diu el títol) a mode d'apunts audiovisuals, com un assaig, i amb un resultat poètic i al mateix temps amb aspecte d'inacabat; coherent i a l'ensens contradictori, visualment i textualment.

El cinema de Pasolini ha estat suficientment estudiat i documentat i fins i tot s'han realitzat treballs sobre les seves relacions amb el món clàssic, com els d'Elena Fabbro o Massimo Fusillo. Així mateix, abunden tam-

bé les aproximacions al vessant literari de l'artista italià, algunes de les quals seran citades al llarg de les següents pàgines. A fi i efecte d'establir un diàleg entre *Appunti per un'Orestiade africana* i la problemàtica del postcoloniaisme del seu temps, aquest treball tindrà en compte textos sobre teoria literària — amb referents com ara Terry Eagleton o Fredric Jameson — i estudis postcolonials, especialment els dedicats a la qüestió africana, essencials per ubicar el film pasolinianà en el seu context intel·lectual. Les reflexions de crítics literaris occidentals com els citats més amunt compartiran espai amb intel·lectuals euroasiàtics com Edward Said o africans com Ngugi wa Thiong'o, en un intent comparatista que establirà igualment analogies entre el text d'Èsquil i els apunts que Pasolini filma amb la seva càmera.

Per començar, cal recordar que la poesia de Pasolini evoca imatges, que el seu és un cinema eminentment poètic, que els seus articles — fins i tot els més virulents i provocatius — tenen un inqüestionable valor literari, que el seu teatre és social, que les seves novel·les apleguen sintèticament crònica i opinió... i, tanmateix, queda sempre en l'obra pasoliniana el regust de quelcom inacabat, cosa que engrandeix un corpus coherent i contradictori al mateix temps, més de quaranta-cinc anys després de l'assassinat de l'artista: com les darreres escultures de Miquel Àngel, amb la seva tècnica del *non finito*, sembla com si Pasolini hagués desaparegut abans de poder haver dit l'última paraula.

Tornant a la pel·lícula que ens ocupa, hom podria arribar a pensar que en realitat Paolini no volia filmar la trilogia esquiliana, sinó més aviat reflexionar sobre la situació social i política de l'Àfrica subhasariana d'aquell context, a inicis de la dècada de 1970. És per això que utilitzaria i es fixaria tan sols en alguns dels temes que vertebraven la tragèdia d'Èsquil. Especialment, la idea del pas d'una concepció tribal a una visió racional de la societat, gràcies a l'establiment del primer tribunal, el que jutja Orestes per l'assassinat de la seva mare Clitemnestra i de l'amant, Egist.

Formalment, Pasolini concep el film com a apunts, a mode de quadern de notes, emmarcat en la tradició del cinema-assaig, o fins i tot del cinema-dietari proper a cineastes com Jonas Mekas, Pedro Costa, Marie Menken, Willard Maas i tants d'altres. Ara bé, la concepció avantguardista de molts d'aquests cineastes contrasta amb l'aparent espontaneïtat dels *Appunti...* de Pasolini. Un cineasta que ja havia «tastat» aquell format amb la pel·lícula prèvia al rodatge d'*Il vangelo secondo Matteo* (1964) — *Sopralluoghi in Palestina* (1964) —, i també amb altres «apunts» cinematogràfics i que posteriorment no es materialitzarien en cap pel·lícula, com ara *Appunti per un film sull'India* (1968) i *Le mura di Sana'A* (1971), aquesta última filmada al Iemen.

II. Gènere i forma per a un cinema d'apunts

Luca Caminati es refereix a *Appunti...* com a «gènere» i hi afegeix les nocions d'«etnografia experimental» i de «cinema de poesia».¹ Una pel·lícula crítica, que

[...] montre le besoin qu'a l'intellectuel d'interpréter, de mettre en place et de pratiquer une sémiologie du monde. Il s'agissait pour Pasolini de vérifier la dénaturalisation et l'aliénation socioculturelle produites par le néo-capitalisme à l'échelle mondiale, et de trouver des voies de développement différentes².

Amb *Appunti...*, Pasolini va fer una reflexió sociopolítica, amb un rerefons clarament marxista i sobre dues realitats aparentment oposades: un clàssic literari (*Orestíada*) i la situació d'uns països ubicats en un continent trasbalsat pels canvis i les transformacions de la dècada dels anys 60, davant de nous rumbos geopolítics. Aquests rumbos resultaven inspirats en les teories de Marx per una banda i, per una altra, en els principis de les societats neocapitalistes. Per dur a terme la seva tasca, Pasolini va necessitar un text literari, però també una càmera per reflexionar i narrar a partir d'imatges, de textos i de sons, incloent els musicals.

Appunti per un'Orestíade africana acaba sent una experiència fílmica (textual-auditiva i visual) fonamentada en un joc de juxtaposicions i d'enriquiments recíprocs entre la dimensió oral del text teatral i l'atmosfera màgic-ritual de les imatges, d'acord amb les paraules d'Enrico Medda:

L'effetto è duplice. Da una parte le parole di Eschilo fungono come una sorta di test, in grado di verificare l'effettiva capacità delle immagini di suscitare emozioni e risonanze comparabili con quelle delle parole antiche; dall'altra le immagini, con il loro autonomo valore visuale, aggiungono nuovi livelli di senso al testo, facendo in qualche modo rivivere il contesto rituale nel quale in origine esse affondavano le loro radici³.

Unes paraules que complementen les tesis de Gustavo Provitina, per a qui «Las palabras son imágenes, las imágenes son palabras aunque respondan a gramáticas diferentes, mejor dicho, a paradigmas de funcionamiento diferentes»⁴.

Possiblement, Herbert Glover exagerava quan deia que si Èsquil, Sòfocles o Eurípides visquessin avui, serien directors de cinema. Però en canvi no semblen massa allunyades de les intencions de Pasolini les paraules del mateix Golder: «Like film in its beginnings [...], greek drama was a whole

¹ Luca CAMINATI, «Seuls les marxistes aiment le passé: le tiers-mondisme de Pier Paolo Pasolini dans le genre des *Appunti*», *Cinémas*, 27 (1), 2016, p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Elena FABBRO (ed.), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum, 2006, p. 113.

⁴ Gustavo PROVITINA, *El cine-ensayo. La mirada que piensa*, Buenos Aires, 2013, p. 110.

⁵ Mark D. USHER, «An African *Oresteia*: Field Notes on Pasolini's *Appunti per un'Orestide africana*», *Arion* 21.3., 2014, p. 122.

⁶ Joaquín ROMAGUERA; Homero ALSINA THEVENET (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 223.

⁷ Pere GIMFERRER, *Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 19.

⁸ Seymour CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990 (Cornell, 1978), p. 158.

new medium which arose rapidly, at a period of enormous cultural upheaval... to become the synesthetic myth-making medium of its day»⁵.

Cal recordar que Pasolini utilitzava la càmera i la pantalla com si fossin els seus estris d'escriptura, cosa que es plasma a la perfecció molt especialment en els seus *Appunti...* El concepte de «càmera-stylo» o «càmera-bolígraf» (o ploma estilogràfica), va ser forjat pel director i guionista francès Alexandre Astruc en un article publicat a *L'Écran Français* el 30 de març de 1948, en què es parlava d'un nou concepte de bellesa i d'estil narratiu cinematogràfic. Més enllà de la seva dimensió com a espectacle, el cinema permetria, sempre segons Astruc, la introspecció psicològica gràcies a la figura de l'autor, que serà qui «escriurà» el «text audiovisual» utilitzant la càmera com si fos un bolígraf o una ploma estilogràfica, gràcies a les càmeres de 16mm. En el seu article, Astruc sostenia:

Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento. Desde hoy es posible dar al cine unas obras equivalentes por su profundidad y su significación a las novelas de Faulkner, a las de Malraux, a los ensayos de Sartre o de Camus⁶.

En el cas d'*Appunti per un'Orestide africana*, ens referim a una obra que defuig les convencions, les barreres i les fronteres dels gèneres o fins i tot dels formats cinematogràfics tradicionals: no estem parlant de cinema de ficció, però tampoc de cinema documental. Aleshores, què és *Appunti per un'Orestide africana*? Indubtablement, estem parlant d'un cinema que és eminentment narratiu, cosa que és una obvietat si fem cas a Pere Gimferrer, per a qui sembla impensable que el cinema deixi de ser narratiu⁷. Així doncs, *Appunti...* és una pel·lícula narrativa, amb una mediatització per part d'un narrador (la veu en *off* del mateix cineasta), tot i que hi ha seqüències de caire més explícitament documentals, com les corresponents a les aules de la Universitat La Sapienza de Roma, amb Pier Paolo Pasolini dialogant amb estudiants africans. És aquí on es produeix una «transacció narrativa»⁸ gràcies a un autor implícit, el qual estableix una evident relació amb un receptor -també implícit- que serà l'espectador. Tanmateix, en el cas que ens ocupa cal dir que el narrador o autor implícit coincideix amb la figura del narrador o autor real, que és el mateix Pasolini. Un narrador o autor que és en moltes ocasions qui du la càmera, tal i com es mostra en la seqüència inicial, amb el cineasta filmant-se a si mateix i reflectint-se en els aparadors d'una botiga. Aquesta «visió de càmera» demostra que els successos projec-

tats s'han produït en presència d'un testimoni que no és altre que Pasolini. Per no perdre de vista el concepte de «caméra-stylo», recordem que el realitzador italià utilitza el dispositiu filmic com a mitjà d'adquisició de coneixements i com a estri de reflexió sobre el propi giny:

[...] d'un coté, il [Pasolini] vise a démasquer le dispositif cinématographique afin de créer une rupture chez le spectateur [...] d'autre coté, il cherche à présenter par des images les problèmes culturels et politiques de la nouvelle Afrique des années 1960. Une fois de plus, expérimentation artistique et anthropologie culturelle sont en (dis)harmonie dans le genre des *appunti*⁹.

A tot plegat, i a mode de justificació, cal afegir una reflexió que el 17 d'abril de 1975 escriuria Pasolini sobre la diferència entre literatura i cinema:

Infatti mentre un letterato le cose sono destinate a divenire parole, cioè simboli, nell'espressione di un regista le cose restano cose: I «segni» del sistema verbale sono dunque simbolici e convenzionali, mentre i «segni» del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà. Esse divengono, è vero, «segni», ma sono i «segni», per così dire viventi, di se stesse¹⁰.

Ara bé, de nou cal preguntar-se —sense obsessionar-nos per la classificació taxonòmica o de gènere d'*Appunti*... — què és el que escriu l'autor, a quin format s'adscriu la seva pel·lícula i què és el que la diferencia, per exemple, de les seves dues pel·lícules basades en mites grecs, *Edipo re* (1967) i *Medea* (1969). De nou, són útils les paraules de Gustavo Provitina, per a qui el cinema «es un pensamiento que inventa su lenguaje permanentemente, es una prodigiosa caja de herramientas para construir el mundo a la medida de un autor»¹¹.

En el cas dels *Appunti per un'Orestide africana*, i tenint en compte que Pasolini utilitza el cinema allà on no arriben les paraules de la poesia, del teatre o de la prosa, es pot dir que estem parlant del que Enrico Medda va definir com a «film da farsi»,¹² cosa que ens situa en el terreny del cinema-assaig, en certa manera derivat del cinema dietari:

Probablemente la verdadera magia de cine ensayo consista en reproducir en los espectadores la sensación de estar reflexionando en tiempo presente, pensar es siempre un ahora, algo registrado, montado, escrito en el pasado. Pensamiento diferido, pero siempre activo, el ensayo filmico entraña una dinámica de elaboración mental similar a la que propone la lectura de los textos críticos, o de carácter filosófico¹³.

⁹ L. CAMINATI, «Seuls...», p. 69.

¹⁰ Pier Paolo PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 38.

¹¹ Gustavo PROVITINA, *El cine-ensayo...*, p. 116.

¹² Elena FABBRO, *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum, 2006, p. 118.

¹³ Gustavo PROVITINA, *El cine-ensayo...*, p. 117.

¹⁴ G. PROVITINA, *El cine-ensayo...*, p. 141.

¹⁵ Josep Maria CATALÀ, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*, Publicacions de la Universitat de València, 2014, p. 209.

¹⁶ G. PROVITINA, *El cine-ensayo...*, p. 164.

¹⁷ Silvestra MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid: Cátedra, 1999 p. 377.

¹⁸ S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 263.

Si bé Josep Maria Català confereix al cinema-assaig un component essencial que és la imatge d'arxiu, en el cas dels *Appunti...* la seva dimensió d'assaig rau en el fet que les imatges estaran destinades a un material previ al que podria ser l'obra definitiva acabada (i que es podria haver titulat *Un'Orestíade africana*) a partir d'aquelles primeres imatges arxivades i font d'inspiració del que podria haver-se realitzat posteriorment. Independentment que en alguna seqüència (com veurem més endavant), Pasolini inclou, efectivament, imatges d'arxiu. Cal recordar, però, que el realitzador sempre es va allunyar dels seus col·legues cineastes (italians o no). I que es va distingir per un «estil-no estil», fent aparèixer en la seva filmografia — i especialment en els *Appunti...* — un concepte d'autoria que implica la identificació d'un subjecte enunciator que,

aplicando un régimen de escritura representación, confiera a una obra cinematográfica la unidad de un criterio estético absolutamente personal legitimando su función de sujeto discursivo y fundador también, a su vez, de un uso particular del lenguaje que pretende trascender¹⁴.

La concepció dels *Appunti per un'Orestíade africana* resulta molt allunyada del cinema documental i és una derivació o desviació de l'assaig literari o fins i tot del propi cinema assaig d'acord amb la concepció de Català¹⁵. El film pasoliníà no és l'equivalent audiovisual d'un assaig literari per la divergència dels llenguatges entre la literatura i del cinema. Recordem allò que és obvi: tota pel·lícula s'ha de llegir com a dialèctica entre el text sonor narrat (veu, paraules), el text visual i el text musical, a partir de la presa de so en directe de peces cantades o tocades i que en el cas que ens ocupa barreja diversos estils, des de músiques tribals fins al *free jazz* de Gato Barbieri.

La clau de volta d'aquesta concepció d'assagisme visual potser sigui el muntatge entès com a discurs, perquè és «una escritura, la grafia de lo absoluto, el rizoma de la idea capturada por la cámara, el momento en que la forma revela su interpretación de la realidad»¹⁶. Més enllà de la forma, doncs, *Appunti per un'Orestíade africana* es pot llegir com a reflexió sobre la temporalitat no dialèctica que qüestiona la història occidental¹⁷. Perquè cal dir que per a Pier Paolo Pasolini la càmera no servia per a representar sinó, molt especialment en la pel·lícula que ens ocupa, com a «momento activo de mediación entre Occidente [...] y el Tercer Mundo (el Sur), sin dejarse reducir a un instrumento del pensamiento occidental para representar la llamada 'alteridad'»¹⁸. I aquí, tot i que el seu treball es centri en les representacions de l'Orient fetes des d'Occident, és quan podem cedir la veu a Edward W. Said quan, en una obra de referència com *Orientalism*

(1978), es refereix a la proliferació de la imatge estereotipada de l'altre gràcies a (o per culpa de) diversos mitjans de comunicació de masses, entre ells el cinema:

One aspect of the electronic, postmodern world s that there has been a reinforcement of the stereotypes by which the Orient is viewed. Television, the films, and the all media's resources have forced information into more and more standardized molds¹⁹.

Tanmateix, i com no podia ser d'altra manera, el cineasta i poeta italià s'allunyarà dels clixés i dels estereotips, marcant distància ètico-estètica amb la utilització que de l'Àfrica havia fet el cinema més popular comercial, per exemple el de Hollywood: n'hi ha prou amb pensar en la sèrie de pel·lícules sobre Tarzan, o fins i tot en els films rodats a l'Àfrica subsahariana, com ara les diverses adaptacions a la gran pantalla de la novel·la de H. Rider Haggard *Les mines del rei Salomó* o la houstoniana *The African Queen* (1951)²⁰.

El mateix Said havia escrit, en un article sobre els negres inclòs a *Reflexions on exile*, que

Si en otro tiempo los negros habían sido estigmatizados y se les había otorgado una condición inferior a la de los blancos, desde entonces se ha hecho necesario no negar la negritud y no aspirar a la blancura, sino aceptar y celebrar la negritud para dotarla de la dignidad de lo poético así como de un estatuto metafísico²¹.

Pasolini n'era tenia plenament conscient el 1970.

III. Una orestíada africana: èsquil segons pasolini

1. La gestació

Les ja citades *Edipo re* i *Medea* són les dues pel·lícules anteriors a *Appunti per un'Orestíade africana* i que Pasolini havia filmat amb el rerefons de la tragèdia grega: Sòfocles en el primer cas i Eurípides en el de *Medea*. Li faltava el tercer gran dramaturg de la Grècia clàssica: Èsquil i la seva *Orestíada*.

El cineasta italià estava obsessionat amb la trilogia atrida: el 1960, i a petició de l'actor Vittorio Gassman, va traduir-la en una versió basada —sembla— en l'edició francesa de Paul Mazon, però també en unes traduccions anglesa i italiana²². La versió pasoliniana aviat va ser qüestionada

¹⁹ Edward SAID, *Orientalism*, London, Penguin Books, 2003, p. 26.

²⁰ Un cas a part seria el de *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), que indubtablement Pasolini deuria conèixer.

²¹ Edward SAID, *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 371.

²² Ryan CALABRETTA-SAJDER, *Pasolini's lasting impressions: death, eros and literary enterprise in the opus of Pier Paolo Pasolini*, Fairleigh Dickinson University Press, 2018, p. 77.

²³ E. FABBRO, *Il mito greco...*, p. 112.

²⁴ S. MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini...*, p. 263.

²⁵ *Ibid.*, p. 261.

²⁶ E. FABBRO: *Il mito greco...*, p. 110.

per la crítica a causa de les seves febleses filològiques²³ i potser perquè, més que «traduir», l'italià va «apropiar-se» de l'*Orestíada*. En tot cas, i tot i introduir-hi algunes modificacions, el cineasta va fer servir gran part de la seva traducció per a la veu en *off* dels *Appunti...* cinematogràfics.

La fixació pel temà esquilià ja havia dut Pasolini a escriure el 1966 *Pilade*, tragèdia basada en l'amic d'Orestes, com a continuació político-fantàstica de l'*Orestíada*²⁴ i com a denúncia del feixisme i exaltació a la resistència contra aquella ideologia totalitària.

Pasolini sentia una predilecció molt especial per la tercera obra de la trilogia esquiliana (*Eumènides*), tal i com feia constar al pròleg de l'esmentada traducció:

El momento más elevado de la trilogía es seguramente el apogeo de las Euménides, cuando Atenea instituye la primera asamblea democrática de la historia. Ninguna vicisitud, ninguna muerte, ninguna angustia de las tragedias provoca una conmoción más profunda y absoluta que esta página. Las Maldiciones se transforman en Bendiciones. La incertidumbre existencial de la sociedad primitiva persiste como categoría de la angustia existencial o de la fantasía en la sociedad evolucionada²⁵.

Tanmateix, el poeta i cineasta volia deixar molt clar a través de la seva «apropiació» de l'obra —cosa que es plasma en *Appunti...*— que l'important era emfasitzar el pas d'una societat tribal, primitiva, a una societat democràtica i moderna, sense que s'arribessin a perdre per sempre ni del tot les arrels mitomàgiques i ancestrals del món antic. En un article inèdit, segurament escrit entre la traducció de la tragèdia grega i la fase de preproducció de la pel·lícula, Pasolini havia escrit:

La civiltà arcaica —detta superficialmente folclore— non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assnta all'interno della civiltà nova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica.²⁶

Per demostrar la seva tesi, i que contraposa les cultures africanes amb la nova barbàrie de les societats industrials i de consum, Pasolini va optar per ubicar els espais de la seva particular *Orestíada* a dos països africans: Tanzània i Uganda, sota la influència —segons el director italià— del comunisme passat pel sedàs de la Xina de Mao i pel neocapitalisme d'arrels netament estatunidenques. Com a intel·lectual compromès amb el que en el seu context encara s'anomenava «Tercer Món» —un concepte denostat avui pels estudis postcoloniales—, Pasolini observava amb atenció els canvis produïts al continent africà en un moment de canvi, d'inflexió política amb

els moviments postcoloniais que derivaren durant els anys seixanta del segle XX en la independència de territoris esdevinguts nous estats en un context de grans moviments geopolítics. Curiosament, però, no hi ha referències a l'ocupació italiana de territoris com Etiòpia (envaïda per Mussolini el 1936), Eritrea (ocupada pels britànics el 1941, un cop expulsats els italians) o Somàlia, independitzada el 1960.

²⁷ Sam ROHDIE, *The passion of Pier Paolo Pasolini*, Indiana University Press, 1995, p. 95.

²⁸ Mark D. USHER, «An African *Oresteia*», p. 113.

2. El relat audiovisual

Appunti per un'Orestíade africana arrenca amb un breu pròleg que inclou la declaració d'intencions del director, a qui veiem amb la càmera a la mà, filmant-se a si mateix i reflectit en un aparador d'una ciutat on es veuen també els cotxes que circulen darrera del cineasta. És el mirall que reflecteix la contraposició entre Grècia i Àfrica: un món primitiu enfrontat a un món modern, revestit de llenguatge poètic. En definitiva, «la paradoxa com a estructura»²⁷.

El primer bloc de la pel·lícula està dedicat a la recerca dels personatges principals: Agamèmnon, Clitemnestra, Orestes, Electra i Pílades. Pasolini comenta en *off* les possibilitats de diferents persones filmades per la seva càmera d'assumir els rols esquilians en funció dels rostres, dels cossos o dels complements diversos que duen (vels, arracades o armes). La mirada de Pasolini es centra sobretot en individus tribals, com ara guerrers massai.

El cineasta declara la voluntat de realitzar una pel·lícula de caràcter popular, i d'aquí la insistència a filmar el cor de la tragèdia a la vora del llac Victòria. Un cor que, pel que veiem en pantalla, estaria format per camperols o per individus que circulen pel mercat de Kiguma (Uganda) o per obrers d'una fàbrica a Dar es-Salam (Tanzània). És curiós que les imatges corresponents al cor es subratllin, de fons i mentre Pasolini recita fragments de l'*Orestíada* tot comentant les seves intencions, amb la versió coral de la cançó *Varchavianka* (*Warszawianka* o *Varsoviana*), cèlebre peça de 1883 escrita pel pres polonès Wacław Świącicki i que acabaria sent un himne anarcosindicalista — i posteriorment himne de la CNT i de la CGT — a l'Espanya de la Guerra (in)Civil, traduïda com a *A las barricadas*. O potser no tan curiós, ateses les intencions de realitzar una pel·lícula que Pasolini ha definit com a «popular». Més enllà de la tria de l'esmentada cançó, es constata que el cineasta italià «is fascinated with the faces and physiques of the poor and downtrodden, and his status serves to ennoble their plight».²⁸

El segon bloc de la pel·lícula ens situa en una aula de la Universitat de La Sapienza (Roma), on Pasolini dialoga amb diversos estudiants africans

²⁹ Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 215.

sobre les analogies entre la trilogia d'Èsquil i l'Àfrica contemporània (1970) des del punt de vista de la transformació de les terribles erínies en beatífiques eumènides. Per a Pasolini, la civilització grega antiga (o arcaica) s'assemblaria en el fons a les societats tribals africanes abans del pas del continent a l'establiment de sistemes democràtics: una equivalència, sempre segons Pasolini, amb el primer tribunal instituït a Grècia per jutjar Orestes, acusat de matricida. El cineasta pregunta aleshores als estudiants en quin període seria més òptim filmar la seva adaptació esquilià: a l'Àfrica dels anys seixanta (coincidint amb la independència de diversos estats) o a la dels anys setanta.

Les respostes dels estudiants són diverses, però un d'ells alerta el cineasta del seu error de base: Àfrica no és un país, sinó un continent, i que cada estat que en forma part té les seves particulars idiosincràsies. Tanmateix, Pasolini respon que les fronteres són arbitràries i imposades d'acord amb criteris europeus. Tornarem sobre aquest punt en un següent epígraf a partir de les reflexions de Fredric Jameson. En tot cas, la qüestió plantejada als estudiants queda a l'aire perquè Pasolini ens du de nou a terres africanes per reflexionar sobre la representació de les erínies, les terribles fúries que assetgen Orestes. Es tractaria, d'acord amb els criteris del cineasta, de visibilitzar aquells éssers monstruosos amb forma d'arbres o de lleons, com a representacions no humanes. Finalment, Pasolini deixa anar una frase prou eloqüent per donar coherència a les seves intencions: «Allò terrible de l'Àfrica és la seva soledat».

El següent bloc de la pel·lícula correspon a la pregunta sobre com transmetre des de la pantalla el text esquilià. El director té clar que caldrà cantar-lo, tal i com presumiblement es feia a l'antiga Grècia en les diverses representacions de tragèdia, si més no pel que en sabem d'acord amb el concepte de «melopea», extret del tractat aristotèlic *Poètica*. Per al seu film, Pasolini proposa que aquell cant l'interpretin afroamericans, perquè el cineasta identifica els joves negres dels Estats Units de l'època com a líders revolucionaris, que abanderaren causes reivindicatives que lògicament despertaren les simpaties del poeta italià: no oblidem les figures de Malcolm X —mort el 1965— o els moviments i partits polítics com Black Panthers, fundat el 1966.

Aquestes reflexions apareixen sobre imatges de la interpretació d'un tema musical de *free jazz*, amb un saxofonista blanc, l'argentí Gato Barbieri, tot i que la resta —incloent una cantant que representaria el rol de Cassandra— són afroamericans. Cal recordar que el *free jazz* és una música que «es troba en la línia de trencament —o de nova comunió en la contradicció revolucionària— entre tradició i innovació, entre Àfrica com a mite originari i Amèrica com a present tràgic».²⁹

El bloc dedicat a la mort d'Agamèmnon és dels més durs del film, perquè inclou imatges (d'arxiu) d'uns reus que són duts a executar per un escamot de soldats. Coincidint amb aquesta seqüència i conscient de la barbàrie que mostra, Pasolini proclama: «no tinc paraules per comentar». L'episodi s'il·lustra amb imatges d'unes ofrenes funeràries reproduïdes expressament per a la càmera del director i poeta, que recita un text extret de *Coèfores*, la segona part de l'*Orestíada*, i que proclama Electra davant la tomba del seu pare (vv. 124-139):

Herald suprem entre ells vivents i els morts, escolta'm, Hermes Infernal, pregona per mi als déus de sota terra, vigilants de la sang del meu pare, que donin orella als meus prec, i la Terra mateixa, ella que infanta tots els éssers, i, en haver-los nodrits, torn a rebre'n el germen i en tant jo, espargint aquesta aigua lustral als difunts, dic, invocant el meu pare: «Compadeix-te de mi i del teu Orestes: que siguem prínceps a casa nostra! Perquè ara anem com vagabunds, venuts per la que ens ha infantat, i que en el nostre lloc ha posat un home, Egist, el qui ha estat còmplice de la teva mort». Jo sóc una mena d'esclava, Oestes és un bandejat dels seus béns, i ells, insolentment, es regalen a balquena amb les teves fatigues. Que vingui Orestes, per algun bon atzar: aquest és el meu prec, i tu escolta'm, pare; i a mi mateixa dóna'm un cor molt més cast que el de la meva mare, i una mà més pia³⁰.

Per altra banda, les imatges d'un bell jove identificat amb Orestes permeten a Pasolini llegir un altre passatge de la mateixa tragèdia, corresponent al fill d'Agamèmnon i de Clitemnestra (vv. 246-263):

Zeus, Zeus, contempla la nostra causa! Mira la nissaga òrfena de l'àguila, del pare mort entre els replecs i els nusos d'un horrible vibre: deseparats, la dejuna fam els destreny; perquè no han crescut prou per a portar a la tenda la caça paterna. Així també jo i ella, Electra vull dir: pots veure en nosaltres, fills sense pare, dos que sofreixen el mateix exili de casa seva. Si destrueixes aquesta niada d'un pare que fou sacrificador teu i que tant t'honorava, de quina mà igual rebràs l'homenatge d'uns esplèndids festins? Si destrueixes la raça de l'àguila, ja no sabries enviar més senyas que mereixin fe dels homes, i si s'asseca fins a l'arrel aquesta soca reial, ja no servirà més els teus altars en els dies d'immolació de bous. Protegeix-la: de l'apetitesa aixeca a la grandesa la nostra casa, que ara tan avall sembla haver caigut³¹.

Els plans d'uns arbres, plantes i matolls moguts amb fúria pel vent es subratllen de nou amb el jazz frenètic i histèric de Gato Barbieri, abans que el film mostri llargs camins, perdent-se fins a l'infinit, referits a les paraules

³⁰ ÈSQUIL, *Tragèdies-III*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1934, p. 92.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² Miguel Ángel BARROSO, *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2000, p.129.

que Apol·lò adreça a Orestes sobre el seu llarg exili a *Eumènides*, la tercera part de la trilogia.

Kampala, la capital d'Uganda, serà on Pasolini ubicarà la ciutat del judici al germà d'Electra, però identificant el temple d'Apol·lò amb la universitat de Dar es-Salaam, la ciutat més poblada de Tanzània. L'edifici universitari —sufragat amb diners provinents de la Xina comunista— és per a Pasolini una prototípica representació d'arquitectura anglosaxona i neocapitalista, pel seu aspecte extern elegant i segur i que permet deduir que és el fruit d'un progressisme abanderat per «joves estudiants amb totes les contradiccions pròpies dels joves de l'Àfrica contemporània», segons paraules del director. I la càmera es fixa, com si es tractés de les ofrenes fetes al déu, en les vitrines de la llibreria del campus, amb volums escrits en anglès. De nou a partir d'Èsquil, es recita el passatge en què les erínies acusen Orestes amb una concepció arcaica, feudal i religiosa, abans que Atenea defensi el fill d'Agamèmnon i de Clitemnestra. Un passatge en què un cop més s'inclou com a teixit musical la cançó de Waław Świącicki.

I de nou, en un següent bloc, Pasolini dialoga amb els estudiants africans de la universitat romana: «Us sentiu com Orestes?» I els joves responen afirmativament, pel fet d'haver-se pogut traslladar a Occident. Tanmateix, el cineasta rebla el clau preguntant si per a ells tot en el món occidental és millor que a l'Àfrica. La resposta dels estudiants és negativa i al·ludeixen al fet que el consumisme és alienador dels coneixements antics.

Aquesta darrera reflexió obrirà l'epíleg de la pel·lícula, corresponent a la possible traducció visual de la transformació de les erínies en eumènides. Pasolini recorda les paraules de Léopold Sédar Senghor, president del Senegal —va ser-ho entre 1960 i 1980—, per a qui calia que l'Àfrica s'independitzés dels models antics, en al·lusió a una barbàrie que per al cineasta, en converses amb Jean Duflot, era l'estat que precedeix la civilització: «nuestra civilización, la del sentido común, de la previsión, del sentido del futuro. Comprendo que esto pueda parecer irracional e incluso decadente»³².

Pasolini filma aleshores unes danses antigues d'arrels religioses (Wa-gogo) a Tanzània, més en concret a la vora del llac Tanganyika. Unes danses recuperades modernament com a divertiment i lluny del sentit ancestral que havien tingut. I és aquí quan el director italià recorda que les fúries de la tragèdia esquiliana es transformen per adaptar-se a un nou món, independent i lliure. Tanmateix, les imatges mostren dones caminant i amb pentinats, tatuatges i complements propis d'un món de màgia que no s'ha perdut del tot. I això permet citar les paraules d'Atenea al final d'*Eumènides* (vv. 926-935):

Per la voluntat que tinc al meu poble jo faig això, instal·lant entre ells unes potents i desagradoses deesses: la part que els ha tocat és regir-ho tot entre

els homes. Qui no s'ha fet seves aquestes cruels, no sap d'on vénen els cops de la vida. Són els pecats dels seus pares que el duen davant d'elles; i una muda ruïna, ell que cridava tan fort!, l'assorra sota llur ira implacable³³.

³³ ÈSQUIL, *Tragèdies...*, p. 171.

³⁴ S. ROHDIE, *The passion...*, p. 89.

Hi ha, doncs, una reivindicació d'allò poètic en oposició a allò racional, sense que en cap cas l'un hagi de triomfar sobre l'altre. Aquesta és una constant en el pensament estètic i ètic pasoliní, com recorda Sam Rohdie:

For poetry to exist as a primitive, real, sacred source, it required rationality to textualise it, to help to write it, and it required rationality to be its permanent foil. It was the Eumenides who were wanted, not the Furies. But modern society — for Pasolini, capitalist and consumer society — appeared to be bent on destroying the difference, the opposition, hence the values not simply of the irrational, but also of rationality, of the social and the civilised. Not only was the ancient world being destroyed by modern capitalism, he believed, but also the humanist world which could recall it and hence preserve it textually as poetry and as a literature [...]

Pasolini's defence of poetry was a political act of complete commitment [...] The new society which was being formed had nothing left in it of the primitive (the real) or the humanist (understanding). It was no longer civilisation. It was barbarism.³⁴

Pasolini exposa aleshores la seva conclusió sobre la traducció visual de *l'Orestíada* en un context africà contemporani, mentre la càmera filma uns camperols treballant:

Il nuovo mondo e istaurato. Il potere di decidere il proprio destino, almeno formalmente, e nelle mani del popolo. Le antiche divinità proimordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione e la libertà [...]. Una nuova nazione è nata. I suoi problemi sono infiniti. Ma i problemi non si risolvono, si vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro non ha soluzione di continuità. Il lavoro di un popolo non conosce né retorica né indulgenza. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro. E la sua ansia è una grande pazienza.

Iv. Desvetllant les interpretacions

1. Història i filologia

El caràcter polèmic, la personalitat i l'obra de Pier Paolo Pasolini planen sobre *Appunti per un'Orestíade africana*. Deixant de banda aspectes estric-

³⁵ E. FABBRO, *Il mito greco...*, p. 115.

³⁶ Ryan CALABRETTA-SAJDER, *Pasolini's lasting impressions: death, eros and literary enterprize in the opus of Pier Paolo Pasolini*, Fairleigh Dickinson University Press, p. 117.

³⁷ Mark D. USHER, «An African *Oresteia*»..., p. 121.

³⁸ E. FABBRO, *Il mito greco...*, p. 116.

tament filològics, ja comentats, bons coneixedors del món clàssic i fins i tot especialistes en Èsquil com Enrico Medda, han qüestionat la lectura ideològica i política d'aquesta aproximació a l'*Orestíada*. S'acusa el cineasta italià de forçar la interpretació del text, atenent-nos a la situació de l'Atenes del segle V a.C. —el de la primera representació de la trilogia—, en un context en què precisament la classe aristocràtica s'havia vist força neutralitzada per Efiltes, general atenenc seguidor de Pèricles que havia posat fi a l'oligarquia dels aristòcrates. Aquests, defensaven les responsabilitats col·lectives-familiars mantenint les amenaces de pors atàviques, amb intencions d'establir estaments judicials. Per contra, Efiltes havia imposat una ideologia propensa a les responsabilitats personals-individuals.³⁵ Medda, doncs, nega que a l'*Orestíada* hi hagués la voluntat de mostrar les primeres accions democràtiques de la història i no comparteix l'ús que fa Pasolini del text d'Èsquil per justificar la ideologia política i poètica del mateix cineasta.

Arribats aquí, és obligat obrim un breu parèntesi per recordar que, segons Mark D. Usher, la ideologia marxista pasoliniana aplicada a l'*Orestíada* s'hauria de buscar en la influència que sens dubte exerciria sobre el cineasta italià el professor de Cambridge (expert en Èsquil) George Derwent Thomson, que havia escrit i investigat sobre el món homèric i sobre l'Atenes d'Èsquil: havia traduït a l'anglès l'*Orestíada* i el seu treball va ser el que va utilitzar Pasolini per a la seva versió de la tragèdia esquiliana a l'italià.³⁶ En aquest sentit, i per respondre a la crítica de Medda sobre la responsabilitat col·lectiva-familiar i individual, cal recordar el punt neuràlgic de les recerques de Thomson a l'entorn d'Èsquil:

The defamiliarization involved in transposing the West's charter myth for the rule of law and the social contract to post-colonial Africa not only draws attention to the universality of those ideas, it also represents [...] an inverted masterstroke of the Myth-Ritual School's technique of tracing residue of archaic, even "primitive" forms of culture in Western «civilisation».³⁷

En canvi, Medda sí que troba sintonia entre Pasolini i Èsquil en «la tensione che i due autori dimostrano verso la ricerca di linguaggi atti a rappresentare lo strato culturale primitivo che entrambi sentono così vitalmente presente nella realtà».³⁸ (Fabbro, 2006, p. 116). I això es tradueix, en el cas del cineasta, en la seva tècnica visual, per aquell estil-no estil i pel *non finito* als quals abans hem fet referència. Això dona com a resultat un element nou introduït en els pressupòsits exposats per Medda en relació a *Appunti...* com a film «da farsi» i que:

[...] consente da dare il massimo spazio all'esplorazione di diversi linguaggi, e che permette, ancor prima che di descrivere il passaggio dell'Africa dallo stato selvaggio alla civiltà, di costruire un percorso poetico alla ricerca dei segni in cui il mito si manifesta, ancor vivo e tangibile, nella realtà africana. Ecco dunque la bellezza dei visi, dei gesti fermati da Pasolini, che cerca di cogliere ovunque le tracce, talora sfuggenti, dell'arcaica magia e della poesia che affondano le radici nelle strutture antropologiche di una società millenaria rimasta intatta fino a ieri³⁹.

2. La perspectiva postcolonial

El crític Fredric Jameson assenyalava les particularitats de l'oposició entre «las preocupaciones contemporáneas de los estudiosos de la cultura popular o de masas y, por el otro [lado], la perspectiva de la crítica literaria, tendenciosamente retrospectiva».⁴⁰ Serveixi aquesta nota per a abordar la crítica a *Appunti per un'Orestide africana* des d'una perspectiva que, com recomanava Janet Wolff, havia de tenir en compte l'anàlisi textual i també la investigació sociològica, per acabar forjant una perspectiva que, allunyada del concepte d'interdisciplinarietat, també qüestionat per Jameson⁴¹, apostés pel punt de vista dels estudis sobre comunicació. Tan sols així, ens podrem allunyar de la «celebració» de noves complexitats estructurals, que a la llaga resulten del tot.⁴²

Jameson perfila un horitzó crític necessari perquè, d'acord amb Terry Eagleton, el crític nord-americà professa un marxisme no usat com a mètode, sinó

an insistence that discourse should be ceaselessly referred to its material conditions of possibility. *Why* this gesture is essential, other than as a mere hobby or private predilection, can be answered only by argument over the reading and writing of history itself⁴³.

Davant del discurs postmodern va ser Jameson qui va parlar, a «La abolición de la distancia crítica» inclòs a *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, no pas d'una crítica moralitzant a la postmodernitat, sinó de la voluntat dialèctica aplicada a una visió històrica del període en què Pasolini realitzava la seva pel·lícula. Així doncs, catastrofisme i progressisme es donen la mà, segons Jameson, en les opcions postmodernes⁴⁴. Ara bé, Jameson es pregunta sobre fins a quin punt el que ell defineix com a «quasi autonomia» de la cultura ha estat destruïda pel capitalisme avançat. Davant d'això, la resposta és clara:

³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁰ Fredric JAMESON; Slavoj ŽIŽEK, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 74.

⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴² *Ibid.*, p. 88.

⁴³ Terry EAGLETON, *Against the Grain*, Londres-Nova York, Verso, 1986, p. 71.

⁴⁴ Fredric JAMESON, *Postmodernism or, the cultural logic of late Capitalism*, Londres-Nova York, 1991, p. 104.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸ Fredric JAMESON, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014, p. 584.

We must go on to affirm that the dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life [...] have become «cultural» in some original and yet untheorized sense⁴⁵.

En conseqüència, serà l'acció cultural la que combatrà el capitalisme. D'aquí que resulti fàcil establir un marc teòric jamesonià per parlar de i amb una pel·lícula com *Appunti per un'Orestíade africana*. I aquí cal citar de nou el crític nord-americà:

[...] the teaching function of art was, however, always stressed in classical times (even though in these mainly took the form of moral lessons), while the prodigious and still imperfectly understood work of Brecht reaffirms, in a new and formally innovative and original way, for the moment of modernism, proper a complex new conception of the relationship between culture and pedagogy. The cultural model I will propose similarly foregrounds the cognitive and pedagogical dimensions of political art and culture⁴⁶.

La proposta es basa en el que Jameson anomena «mapes cognitius», cosa que donarà lloc a una «cartografia social»,⁴⁷ essencial al nostre entendre per abordar l'anàlisi crítica de la pel·lícula pasoliniana.

Fixem-nos ara en un text distòpic de Fredric Jameson: *Periodizing the 60s* (1984), en què es critica el treball de models de periodització que no es relacionen amb modes teòriques del present. Jameson defineix com a «simplificació mítica»⁴⁸ la consideració d'aquella dècada com la que es vincula amb la destrucció de l'imperialisme colonial. Perquè Jameson veu la trampa d'aquell vel de simplificacions amb la irrupció de noves tècniques de producció: la introducció del desenvolupament tecnològic en contextos agrícoles de l'aleshores considerat Tercer Món, per exemple, i que seguiria beneficiant les dinàmiques dels països (considerats) avançats. Aspecte, lamentablement, vigent fins als nostres dies.

Precisament, aquest apunt de Jameson serveix per qüestionar el debat que, a la pel·lícula, Pasolini planteja als estudiants universitaris i que ja hem citat abans: 1) En quina dècada (1960 o 1970) s'hauria d'ambientar *Orestíada*? 2) Us sentiu identificats amb el personatge d'Orestes?

Cedim ara la veu a al crític i professor kenyà Ngũgĩ Wa Thiong'o, que a *Descolonitzar la ment* narra l'experiència sorgida d'un debat universitari a Kenya, el 1968, a l'entorn de l'antiimperialisme africà del darrer terç del segle XX. El relat d'aquell debat respon, implícitament i de manera crítica, als plantejaments de Pasolini, que pretén «imposar» l'assimilació d'un text

clàssic, pretesament definitori del que és occident, a la realitat de l'Àfrica contemporània. Thiong'o parlava de la discussió a l'entorn de l'eliminació de l'hegemonia anglosaxona en el marc dels ensenyaments de literatura a les universitats de Kenya a partir de la següent pregunta: «Per què no pot la literatura africana estar al centre, per tal que puguem considerar altres cultures en relació amb ella?».⁴⁹ Per a Thiong'o, l'operació d'assimilació de la literatura africana a l'europea passava per reconèixer personatges de teatre o de literatura anglesa a la realitat africana (el mateix que faria Pasolini). I això passava perquè la gran tradició humanística de la literatura europea reflectia necessàriament «l'experiència europea de la història»⁵⁰, de manera que des de les escoles s'experimentava sobre una manera de veure i viure al món, però sempre amb una mirada focalitzada a Europa:

El domini econòmic i polític d'un poble mai no pot ser absolut sense el control cultural, i aquí la pràctica literària acadèmica, independentment de qualsevol interpretació individual o de com s'efectués, encaixava a la perfecció amb l'objectiu i la lògica del conjunt del sistema⁵¹.

El rebuig d'aquell model es va materialitzar el 1968, tot i que persistia —i sembla persistir encara— la pregunta sobre «des de quina base observem el món?»⁵².

Tornant a Pasolini, recordem que un dels estudiants de la universitat romana havia qüestionat el concepte d'Àfrica» entès com a país. Per a Thiong'o, «la consciència panafricanista és forta. Els autors veuen l'Àfrica com una unitat i rebutgen la divisió entre l'Àfrica subsahariana (l'Àfrica negra, l'Àfrica real) i l'Àfrica del Nord (l'Àfrica àrab, estrangera, mediterrània»⁵³. Potser, si Pasolini hagués abordat la seva visió en la sèrie de pel·lícules que volia realitzar —com s'ha comentat abans—, hauria establert un «mapa cognitiu» més ajustat a les particularitats de cadascun dels països i s'hauria estalviat aquesta confusió —o idea— de concebre Àfrica com un tot i com una realitat de petites fragmentacions en forma d'estats diversos. És clar que aquí també es podria tenir en compte —ja que Pasolini situa l'escena en un context acadèmic— el que va escriure Edward W. Said:

Estoy convencido de que la cultura opera con mucha eficacia para hacer invisibles e incluso «imposibles» las *afiliaciones* reales existentes entre, por una parte, el mundo de las ideas y el academicismo y, por otra, el mundo de la política en bruto, el poder corporativo y del Estado y la fuerza militar⁵⁴.

Malgrat aquest eposodi que es pot considerar fracassat⁵⁵, i que Pasolini manté en el metratge definitiu, també és possible que el cineasta partís

⁴⁹ Ngũgĩ THIONG'O, *Descolonitzar la ment*. Barcelona, Raig Verd Editorial, 2017, p. 189.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

⁵² *Ibid.*, p. 196.

⁵³ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁴ E. SAID, *Reflexiones...*, p. 128.

⁵⁵ L. CAMINATI, «Seuls...», p. 70.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸ Ian BUCHANAN (comp.), *Fredric Jameson: Conversaciones sobre marxismo cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006, p. 151.

⁵⁹ F. JAMESON, *Postmodernism...*, p. 153.

⁶⁰ N. THIONG'Ō, *Descolonitzar...*, p. 210.

⁶¹ Pier Paolo PASOLINI, *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009, p. 212.

d'una concepció d'Àfrica entesa com a idea, per tal que s'entenguessin les idees d'unicitat i d'alteritat⁵⁶ que poguessin projectar un universalisme revolucionari transnacional⁵⁷.

De nou, ens aturarem breument en Fredric Jameson i les seves reflexions sobre l'antigament anomenat Tercer Món, exposades en una entrevista mantinguda el 1989 amb Sabry Hafez, Abbas al-Tonsi, Mona Abousenna i Aida Nasr: el crític nord-americà respon a la crítica marxista (definida per Jameson com a «genètica») sobre l'evolució històrica de l'art a partir del ritual i de la religió. En el moment de fer les seves declaracions, el nou marxisme emfasitzava la dialèctica amb les tradicions orals i l'imaginari popular, cosa en la que insisteix Pasolini en les seqüències finals d'*Appunti...* Jameson s'arrecera en la seva crítica a la idea d'«evolucionisme», ja qüestionada per Arnold Hauser o fins i tot per un no marxista com Erich Auerbach (mestre de Jameson). La clau del problema rauria segons Jameson en l'assimilació d'«una nueva cultura socialista, que surge necesariamente de un régimen de alta producción industrial, las culturas del pasado y de otros modos de producción, para convertirse en el ínterin en una auténtica cultura mundial»⁵⁸. Però també en el que Jameson considera un empobriment de la cultura com si es tractés d'una societat estandarditzada, i que sent una imperiosa necessitat de revifar-se, recuperant la vitalitat empeltant-se d'una cultura forana.⁵⁹

En tot cas, i tornant a Thiong'Ō,

[...] el que determinarà si les recomanacions a la recerca de la rellevància tenen èxit o no depèn en última instància de tota la política governamental vers la cultura, l'educació i la llengua, i del moment i la posició en què es col·loquin en relació amb el procés antiimperialista d'avui a l'Àfrica⁶⁰.

V. Conclusions

Appunti per un'Orestiade africana es pot situar en el context dels textos postcoloniais, amb una idea embrionària exposada per Pasolini a *Sviluppo e progresso*, un text inèdit de 1973 que hauria destinat al *Corriere della Sera*, segons el qual el progrés seria una noció ideal (social i política), mentre que el desenvolupament seguia sent un fet pragmàtic i econòmic.⁶¹ El cineasta, doncs, refusa la noció de països «en desenvolupament» per referir-se al que ell encara anomena Tercer Món i aplica en certa manera la contradicció amb què va veure el món a través del seu cinema de poesia. I en el cas de la pel·lícula estudiada, alterna amb dificultats —com apunta Luca Caminati

[...] une vision naïvement orientaliste qui nie sa propre contemporanéité (elle est atemporelle, immuable, figée) et la position marxiste classique sur le potentiel révolutionnaire des «peuples sous-développés» (théorisée par Lénine et Trotsky)⁶².

D'altra banda, el fet que Pasolini s'arreceri en l'*Orestíada* com a horitzó possible d'una adaptació cinematogràfica futura que mai arribaria a realitzar-se, ens demostra que la ideologia social i política del cineasta tenia un sentit ètic però també estètic, basat en un context narratiu com el de la tragèdia: el 1961, George Steiner havia escrit a *The Death of Tragedy* que el teatre tràgic «nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios».⁶³

Reivindicar una tragèdia com la d'Èsquil per part de Pasolini és recordar el caràcter ancestral i mitomàgic de la primera gran forma de representació «àudio-visual» de la cultura occidental, de la que de fet deriven les altres. D'aquí també el discurs final d'*Appunti...*: el progrés social i polític a l'Àfrica no ha d'oblidar les arrels ancestrals de caire tel·lúric, primitiu, màgic i fins i tot abocat (si cal, en un segon terme), a certes pors atàviques que segueixen definint-nos com a éssers humans. De nou, la mediació de la tragèdia ens recorda que aquesta forma tindrà per a Pasolini la possibilitat d'explorar allò que Francesca d'Alessandro defineix com a tensions entre les diverses dimensions intel·lectuals, emocionals i polítiques.⁶⁴

Arribats aquí, cal tornar a cedir la paraula a Said:

El pensamiento y la experiencia actuales nos han enseñado a ser sensibles ante lo que implican la representación, el estudio de lo «otro», el pensamiento racista, la aceptación sin reflexión ni crítica de la autoridad y de las ideas que hacen autoridad, el papel sociopolítico de los intelectuales y el gran valor de una conciencia crítica y escéptica. Quizá, si recordamos que estudiar la experiencia humana normalmente tiene consecuencias éticas, por no decir nada de las políticas, en el mejor o peor sentido del término, no seremos indiferentes a lo que hacemos como eruditos. Y ¿qué mejores formas para el erudito que la libertad y el conocimiento humanos?⁶⁵

Llibertat i coneixement humà són els dos eixos fonamentals de l'obra de Pier Paolo Pasolini, més enllà dels *Appunti per un'Orestíade africana*. En el cas de la pel·lícula objecte d'aquest article, les intencions del cineasta demostren que un treball artístic elaborat des del compromís i la militància manté sempre un caràcter d'obra oberta, fins i tot amb els seus errors. I que els mecanismes per dur a terme la seva «escriptura» poden anar

⁶² L. CAMINATI, «Seuls...», p. 72.

⁶³ George STEINER, *La muerte de la tragedia*, Barcelona: Azul Editorial, 2001, p. 13.

⁶⁴ R. CALABRETTA-SAJDER: *Pasolini's...*, p. 72.

⁶⁵ E. SAID, *Reflexiones...*, p. 430.

des de la paraula escrita fins a l'escoltada com a suport d'unes imatges. Imatge i paraula que estableixen una sàvia i lúcida dialèctica sobre la permanent validesa d'una peça clau com l'*Orestíada*, potser no aplicable a la història de l'Àfrica contemporània, però sí reclam que truca a la porta per intentar llegir i fer llegir el món.

Jaume Radigales Babí
Universitat Ramon Llull
jaumeradigales@gmail.com
[https://orcid.org/
0000-0001-5208-2640](https://orcid.org/0000-0001-5208-2640)

DE LA LITERATURA AL CINEMA. EL CAS PASOLINI A *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*

El 1970, Pier Paolo Pasolini va dirigir *Appunti per un'Orestíade africana*, la base cinematogràfica per a un futur projecte de filmació de *l'Orestíada* d'Èsquil, ambientada a l'Àfrica subsahariana, i que finalment no va veure la llum. El treball que proposem situa la pel·lícula en el context d'un possible nou gènere cinematogràfic (els «apuntes») i del postcolonialisme de la dècada de 1970. Així mateix, es posa de relleu la lectura crítica de Pasolini a partir de la seva obra i del text d'Èsquil.

Paraules clau: literatura, cinema, Pasolini, Àfrica, tragèdia grega

DE LA LITERATURA AL CINE. EL CASO PASOLINI EN *APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA*

El 1970, Pier Paolo Pasolini dirigió *Appunti per un'Orestíade africana*, la base cinematogràfica para un futuro proyecto de filmación de la *Orestíada* de Esquilo, ambientada en la África subsahariana y que finalmente no vio la luz. El trabajo que proponemos sitúa la película en el contexto de un posible nuevo género cinematográfico (los «apuntes») y del postcolonialismo de la década de 1970. Así mismo, se pone de relevo la lectura crítica de Pasolini a partir de su obra y del texto de Esquilo.

Palabras clave: literatura, cine, Pasolini, África, tragedia griega

FROM LITERATURE TO CINEMA. THE CASE OF PASOLINI IN *APPUNTI PER UN'ORESTIA-DE AFRICANA*

In 1970, Pier Paolo Pasolini directed *Appunti per un'Orestíade africana*, as the basis for a future film project based on Aeschylus's *Oresteia* and set in sub-Saharan Africa, that finally did not released. Our text proposes to place the film in the context of a possible new filmic genre (the «notes») and in the postcolonial question in 1970s. It also highlights the critical reading of Pasolini from his work and the text of Aeschylus.

Keywords: literature, cinema, Pasolini, Africa, greek tragedy

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

