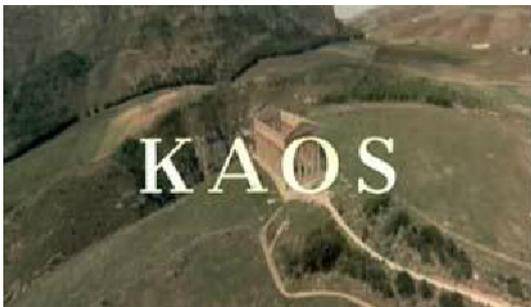


ECOS SICILIANOS DEL MITO GRIEGO EN KAOS (TAVIANI/PIRANDELLO)

NATALIA PALOMAR
JOAQUIM CASALPRIM SUÁREZ

El título de la película *Kaos* puede resultar equívoco por sugerir simplemente una idea más o menos concreta de "desorden". Para orientarnos hacia una comprensión más completa del mismo, conviene tener en cuenta el significado que esta palabra tiene en antiguo griego, la lengua de donde proviene. De hecho, apenas arranca la película, se insinúa esta necesidad al espectador: en pantalla aparece la primera frase de la *Autobiografía* de Pirandello, que se refiere al nombre del lugar donde él nació, *Càvusu*, como "*corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kàos*". Y además, este escrito y, seguidamente, el título se superponen a la visión desde el cielo de una estampa imponente: el templo de Segesta en Sicilia. Pero del significado de esa voz arcana, no se dice nada.¹



En efecto, la antigua Grecia es una clave ineludible de esta obra cinematográfica, pero funciona de una manera sesgada. Las historias que se nos narran están ambientadas en un pasado reciente que correspondería a la infancia de Pirandello, y sus argumentos, a primera vista, no tienen ninguna conexión con precedentes clásicos. No obstante, en todos ellos destacan ciertas piezas por una densidad extraordinaria, que sí remiten a figuras del mito griego. Es precisamente a ese material al que se enfoca el presente estudio, para dar idea de la reelaboración mítica que se opera tácitamente en esta película.

Antes de proceder a la presentación de los motivos seleccionados, recordemos cuál es la estructura de la película y cómo empezó su gestación. *Kaos* consiste en una serie de cuatro relatos, numerados como tales *racconti*, más un *epilogo*, así llamado, todos ellos con sus títulos respectivos. A esta secuencia explícita le antecede otra pieza,

¹ Advertimos que la transcripción correcta del término griego no es *Kàos* sino *Cháos*; en la edición de Alvaro Corrado de las *Novelle per un anno* de Pirandello (Mondadori 1978), está escrito de una forma mixta: *Xáos*, con la inicial que corresponde al alfabeto griego y las demás letras del alfabeto latino.

que además de incorporar este título unitario de *Kaos*, también tiene plena consistencia narrativa; a falta de denominación propia, y por el protagonismo que tiene su fondo sonoro, lo llamaremos "obertura". Ahora bien, estas seis piezas están inspiradas en relatos de Luigi Pirandello, concretamente en una selección de sus variopintas *Novelle per un anno*.

Paolo y Vittorio Taviani explican cómo en un momento dado de su trayectoria, en los ochenta, sintieron de nuevo el ansia de Sicilia, donde ya habían rodado algunos documentales y *Un uomo da bruciare* (1962). Una vez allá, cada jornada, al cabo de sus recorridos por la isla, leían a Pirandello; hasta que se les hizo patente que en aquellas historias se encontraba un material idóneo para componer su película. Y entonces la acometieron con toda convicción. También cuentan que durante aquella temporada fueron a parar a un pueblo perdido en los montes de la isla, donde los paisanos montaban unas representaciones teatrales fascinantes: lo mismo piezas de Pirandello que de Esquilo... Y les vieron ejecutar una danza impresionante, de movimientos muy toscos, muy marcados, que a su juicio bien podía remontarse a los tiempos de la Magna Grecia.

Si este es el caso de los Taviani, Pirandello no había sido menos sensible a la presencia de lo griego en su Sicilia natal. Como filólogo y como lector nato, asimiló a fondo a los antiguos griegos, y ellos están en el fondo de su obra. Quien guste, puede incluso comparar su barba afilada con la de los héroes y dioses pintados sobre cerámica griega. Y es muy significativo que las cenizas de este hombre reposen dentro de un ánfora griega que apareció en un campo de Agrigento y él tenía consigo en su casa de Roma -al parecer, era el único objeto por el que Pirandello sentía apego.

Así pues, tanto para los Taviani como para Pirandello, el sentimiento de Sicilia está impregnado de Grecia: para ellos ese paisaje conserva la fisonomía del pasado, sus habitantes siguen sacudidos por las pulsiones que los antiguos dioses excitaban, y siguen conjurándolas mediante ese rito tan griego que es el teatro. Todo ello se percibe en la manera de presentarnos unos relatos que además no son mera invención del escritor, sino que prolongan una tradición oral: era una mujer del pueblo, Maristella, quien a escondidas de sus padres, le contaba a Pirandello niño unas espeluznantes historias que con el tiempo asomarían por su obra. Son estos relatos sobre las gentes del lugar, que viven de la forma más elemental: simples pastores, campesinos agobiados, pescadores curtidos, mujeres impulsivas, críos desgraciados; gentes tan fundidas con esa tierra y ese mar, tan afectadas por ese sol y por esa luna, como los griegos de entonces. Mostraremos, pues, cómo en ese entramado argumental y en ese paisaje ancestral vuelven a perfilarse determinados personajes del mito griego.

1. ΧΑΟΣ Y CUERVO O CÓMO FILMAR UNA COSMOGONÍA

En lo que hemos llamado "obertura" de la película, los Taviani combinan los principios de dos textos de Pirandello: un relato, *Il corvo di Mízzaro*, y un breve escrito que se edita como *Frammento d'autobiografia*. El tratamiento que ellos aplican es curioso, y tiene la virtud de activar varias figuras del mito cosmogónico griego.

Este guión toma de *Il corvo di Mízzaro* solamente la anécdota inicial y la comprime: un pastor descubre a un cuervo macho



empollando, lo agarra y se lo enseña a sus compañeros; le arrojan huevos hasta que uno de ellos les hace parar. Entonces ese pastor pone al cuervo una campanilla al cuello y lo lanza a volar diciéndole "¡Godi!". A partir de este momento cero, la acción cambia totalmente de signo, y

consiste simplemente en el vuelo libre del cuervo, al que la cámara sigue durante varios minutos, mostrando cuanto va apareciendo a la vista del ave mientras sobrevuela la isla.

Pues bien, como ya hemos hecho constar, cuando la cámara enfoca el templo de Segesta los cineastas superponen el fragmento de Pirandello para que el espectador lea:

Io dunque son figlio del Chaos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perche son nato in una nostra campagna che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvususu dagli abitanti di Girgenti (...), corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kàos...

Seguidamente, el título en mayúsculas y, sin solución de continuidad, el vuelo del cuervo nos descubre otros paisajes, sobre los que van apareciendo los títulos de los *racconti*, del *epilogo*, y los créditos.

Con estos datos, ya podemos adentrarnos en el trasfondo mitológico de este atípico personaje, de este actor velado de la película que es *Kaos*. Así valoraremos mejor la intuición con que los Taviani identifican, precisamente en esta palabra de Pirandello, un potencial idóneo para la obra que ellos componen, y le dan este nuevo rango: título de película.

En primer lugar, Pirandello se ha presentado como "*figlio del Chaos*". Y **Chaos**, efectivamente, es el padre primordial en la tradición mítica más consolidada de Grecia, transmitida por Hesíodo en la *Teogonía*:

*En efecto, lo primero nació **Chaos**, y después
Gea de amplio pecho -sede firme siempre
de todos los inmortales que tienen las cumbres del nevado Olimpo-
y **Eros** (...)
De Chaos nacieron el Erebo y la negra Noche; ²*

Algo parecido pretende Pirandello, una especie de partenogénesis masculina: que un individuo virgen, sin aparearse, concibe y pare; en su caso, de un padre "Caos", nace un hijo que es él, y no ha lugar para mencionar madre alguna.

De todos modos, Pirandello articula esta etimología de *kàos*, partiendo de un topónimo, *Càvusu*, que lo vincula a una determinada imagen: ese "*intrincato bosco*" cerca del que nació. Pero resulta que en griego, bosque se dice *hýle*, por lo tanto esta imagen nos remite a otra representación, la de *hýle-morphé*, "materia-forma", que se puede considerar a modo de variación filosófica del modelo mitológico "padre-hijo".

Pero dejemos esta imagen meramente verbal del "bosque", y atendamos a las imágenes plasmadas por la filmación, que son extraordinariamente fieles al significado de la palabra *cháos* y a lo que cuenta el mito cosmogónico. *Cháos* en griego significa "**apertura**"³, por tanto, algo así es lo que los griegos se representaban: un *abrirse* (una especie de levantarse o descorrerse el telón) a partir del que van naciendo seres consistentes. Pues bien: cuando ese pastor de la barba rubia deja ir volando al cuervo, los ojos de los demás -y a su imitación, la cámara: nuestros ojos- siguen su ascensión por el aire, y luego su vuelo por las alturas. Por tanto, al despegar el cuervo, también se *abre* el panorama y asistimos a la inauguración de un espacio. Un espacio que posibilita al ave su genuino movimiento: el vuelo libre, el vuelo largo y tendido.

Pero una vez el cuervo alcanza determinada altura, la cámara⁴ (con un gran angular, idóneo para presentar esa apertura en toda su profundidad) enfoca la tierra como superficie, con su espléndido relieve: se incorporan formaciones rocosas, y en particular la montaña de Segesta, donde se yergue el templo. Por tanto, como en el mito cosmogónico de Hesíodo, asistimos ahora al advenimiento de **Tierra**, de la **Gea** primordial y de los seres que de ella nacen. Según dicen los versos antes citados, Gea nació inmediatamente a continuación de Chaos; y luego Gea dio nacimiento por

² Hesíodo, *Teogonía* 116-118, 123; la traducción es nuestra.

³ De la misma familia de palabras son *chásko*, "bostezar"; *chasma*, "abismo"; *cháino*, "abrirse"; *chasmáomai*, "estar boquiabierto".

⁴ Son tomas de Folco Quilici: de su célebre documental *L'Italia vista del cielo* (1978-79). Al reutilizar así determinados materiales, los Taviani proceden en cierto modo como el propio Pirandello con sus textos previos.

partenogénesis a Urano (el cielo que va a cubrirla y es de piedra como ella), a las Montañas (protuberancias de su propio cuerpo femenino), y a Ponto (una especie de exudación suya)⁵. En la filmación, una vez generada la apertura, es como si la Tierra hiciera aparecer a esos mismos seres: tanto a ese cielo prieto contra ella, como a sus montañas hinchidas, como a la superficie líquida que humedece las partes bajas de su cuerpo.

El recorrido de la cámara fomenta la impresión de que estamos asistiendo a la dinámica de esta conformación, a una auténtica *génesis*⁶. Y sobre esta tierra entrevista como cuerpo femenino primordial y fecundo, el templo de Segesta sugiere dos figuras. Una es la del ombligo, como apéndice de la generación y como centro del territorio; así lo reconoce el girar de la cámara a su alrededor⁷. Y la otra es la de la corona, que evoca una representación antropomórfica de la diosa Gea, habitual en la pintura sobre cerámica: Gea lleva en la cabeza una diadema, emblemática de su condición soberana. En cuanto a los pueblos que van apareciendo en pantalla, también instalados sobre los espinazos de las montañas, ilustran la condición de "sede siempre firme" que se atribuye a Gea en los versos antes citados.



En la *Teogonía*, el tercero en nacer es Eros, que completa esa tríada de seres primigenios: Chaos, Gea y **Eros**. Se trata de un dios alado en continuo vaivén, que actúa sobre todos los seres al dejarles tocados por el **deseo**⁸. En la secuencia cinematográfica que estamos describiendo, el trío también está al completo: hemos reconocido la apertura como *Cháos* y la tierra como Gea, y ahora

intuimos en este **pájaro** en movimiento una figura análoga a la de Eros alado. De hecho, después de este vuelo inaugural, el cuervo de los Taviani funciona en la película como el conector de las historias:

⁵ Hesíodo, *Teogonía* 126-132.

⁶ En Sicilia puede experimentarse una impresión análoga ascendiendo al Etna: un *jeep* tira a duras penas por aquel mundo enorme y negro de lava, dando unos tumbos que te sacuden el cuerpo de un modo casi insoportable; en tanto, el tiempo retrocede y uno se encuentra a media Creación.

⁷ En el mito griego, el ombligo del mundo está en Delfos, un lugar que por su altura y por la profundidad y extensión del panorama suscita una mirada comparable a la de esta secuencia que estamos analizando.

⁸ Así en la figura: Eros pintado sobre vasija procedente de Atenas, 470-460 a. J.C.; Museo Nacional de Atenas.

su vuelo nos lleva hasta algún lugar donde la cámara, como a imitación de su mirada, empieza a registrar lo que le pasa a esta



mujer o a aquella otra. Cuando acaba ese *racconto*, vuelve a aparecer en pantalla el azul del cielo surcado por el cuervo, con el mismo fondo sonoro del principio; y sigue su vuelo hasta que a lo mejor se posa en un árbol, desde donde puede observar lo que ya la cámara enfoca, dando inicio al

siguiente *racconto*. El cuervo en movimiento conecta una historia con otra y así crece esta criatura artística, esta película. De manera similar, en el mito cosmogónico, Eros alado fomenta los apareamientos, poniendo en marcha la dinámica de la generación sexuada, más fecunda que la rudimentaria partenogénesis del origen.



Por otra parte, el cuervo ha sido encontrado por unos pastores incubando unos huevos, y el **huevo** es un elemento recurrente en muchas cosmogonías. En la *Teogonía* de Hesíodo el huevo brilla por su ausencia, pero en cambio destaca en los mitos "alternativos" del orfismo⁹. Según la parodia que compone Aristófanes en su comedia *Aves*, la cosa empezó así:

Estaba Chaos, y Noche y negro Erebo, al principio, y Tártaro anchuroso;

Es decir: **el** Chaos, como Apertura; la Noche y el Erebo, como pareja ya sexuada de sustancia oscura¹⁰; y el Tártaro, como espacio de fondo extenso. El poema sigue:

*ni Tierra ni Aire ni Urano estaban. Y en los senos sin límites del Erebo pone lo primero, al abrigo del viento, Noche de-alas-negras un huevo del que al cumplirse las estaciones brotó **Eros el-del-deseo**, espléndido, con alas de oro a la espalda, semejante a torbellinos de viento.*¹¹

⁹ Aducimos como ilustración este busto de terracota del siglo IV a. J.C.; British Museum London.

¹⁰ En la *Teogonía*, Noche y Erebo nacen por partenogénesis de *Chaos*.

¹¹ Aristófanes, *Aves* 693 ss.; la traducción es nuestra.

Lo que cuenta este mito es que el primer nacimiento implicó un huevo. Y el ser que nació de ese huevo es un dios con aspecto de ave, alado: Eros. Pero además, según canta este coro de pájaros, Eros se puso a empollar:

*Y éste, uniéndose con el alado Chaos tenebroso, por el Tártaro
anchuroso
empolló a nuestra raza, y por primera vez la dio a luz.*¹²

Como en el caso del cuervo, aquí sólo intervienen figuras masculinas: Eros se aparea con Erebo y asume la función de empollar, eso que escandaliza a los pastores por ser una aberración. También en el canto de este coro de pájaros la cosa resulta grotesca, con este pobre Eros reducido a tan aburrida tarea... Pero no hay duda de que a Eros también se le está dando un protagonismo total: es un macho, le basta aparearse con su padre, es capaz de poner huevos y los incuba hasta que nacen las criaturas. Algo de este mayor poder está latente en la figura del cuervo de Mízzaro, pese al maltrato que recibe. En efecto, una vez liberado, el cuervo está por encima de los demás, y se distingue de cualquier otro por esa campanilla que suena, haciendo sonoro lo que hasta entonces era silencio: en el ámbito de la película, los primeros cuadros son mudos, salpicados por los gritos y las escasas palabras de esos pastores. Y es el cuervo, con el tintinear de la campanilla, quien suscita toda una respuesta sonora del entorno, ese tema orquestal que en adelante se le asocia, enlazando musicalmente las piezas. Entran ganas de evocar el Génesis bíblico y reconocer a este pastor como una especie de Yahvé inspirado, que reserva también su día para la creación del sonido, y dice -y hace- "¡Música!"¹³.

Si acudimos a la "mitología" que Pirandello compone con su propia persona, asoma un parecido sugerente¹⁴. Ya nos consta que él se presenta como hijo del Caos; alguna vez menciona a una doncella suya, llamada "Fantasía", que le trae personajes; pero con más frecuencia se refiere a sí mismo como progenitor de sus personajes, y habla de ellos como "criaturas de mi espíritu". Por tanto, postula una genealogía exclusivamente masculina: del Caos nace Pirandello, y de Pirandello nacen los personajes¹⁵.

¹² Aristófanes, *Aves* 698 ss.; *ídem*.

¹³ En el relato de Pirandello, los campesinos oyen la campanilla sin ver de dónde sale el sonido; Cichè se imagina que es cosa de los espíritus: otra manera de vincularlo a poderes superiores.

¹⁴ Pirandello, experto en el idioma, también había inventado una interpretación etimológica griega para su apellido: "anunciador del fuego" (*angéllō + pyr*), que le da un parecido con Prometeo...

¹⁵ "El misterio de la creación artística es un misterio idéntico al del nacimiento de una criatura. (...) un artista, simplemente viviendo, acoge en su interior gérmenes de vida y, sin que pueda decir nunca cómo ni por qué, en un momento dado uno de estos gérmenes vitales se le insinúa en la fantasía hasta convertirse en una criatura

En estos *Racconti* de los Taviani también se percibe algo similar, en la medida en que los personajes advienen sobre el paisaje siciliano como recién nacidos de su suelo pedregoso. Así en la "obertura": lo primero que vemos es un plano medio de una roca con maleza, y que a partir de ella asoma la cabeza un pastor; acto seguido, de manera análoga, aparece un segundo pastor -de nuevo ese tipo humano primordial.



Otro resorte mitológico que los Taviani han activado es la condición del cuervo como ave de Apolo. Según el mito, el cuervo comunicó al dios lo que había averiguado: que su amada Coronis le era infiel; y Apolo, en su enojo, lo volvió negro¹⁶. También el cuervo de la película va "destapando" casos más amargos que otra cosa, y dentro del *racconto* *L'altro figlio* los lugareños le arrojan piedras: es también, como en la antigüedad, un pájaro de mal agüero¹⁷. Esta polivalencia semántica del cuervo en la película -como ave primordial, en cierto modo hermafrodita, capaz de mayor conocimiento, pero a la vez víctima- es una garantía más de su función simbólica y de su ascendente mitológico.



2. LA GIARA Y OTRAS TINAJAS: PANDORA, LAS DANAIDES Y DIÓGENES

Repasemos el argumento de este tercer *racconto*: una gran tinaja es transportada a casa de un despótico propietario de olivares, que la espera impaciente. Cuando llega, manda instalarla en el centro del

viva (...) El nacimiento de una criatura de la fantasía humana, un nacimiento que supone trasponer el umbral entre la nada y la eternidad, puede acaecer de modo imprevisto, si su gestación responde a una necesidad". L. Pirandello, "Prefacio" de *Seis personajes en busca de un autor*, trad. M. A. Cuevas, Madrid 1992, pp. 84, 96.

¹⁶ En la figura, cuervo y Apolo en fondo de copa del 470 a. J.C.; Museo de Delfos.

¹⁷ El cuervo tiene en Grecia su prestigio y su leyenda negra: que arranca los ojos a los muertos. Aristófanes, *Aves* 582; cf. Hesíodo, fragmento 89 Loeb.

patio, pero esa noche de luna llena, la tinaja queda misteriosamente partida. Al verlo, Don Lollò arremete contra los campesinos, que lo frenan; su amante anuncia que un tal Zi Dima viene para restaurarla con su pegamento milagroso. Pero al hacerlo, se queda encerrado dentro de la tinaja. Don Lollò sólo está dispuesto a romperla si Zi Dima se la paga, pero el bizarro personaje se niega y se acomoda en su improvisada residencia. Como para celebrarlo, entrega el billete que se ha ganado a los aceituneros, y les encarga que traigan comida y bebida para todos. Durante el festín, un hombre se pone a cantar a la luna llena, y todos bailan en torno a Zi Dima, que los dirige desde la tinaja. Don Lollò se despierta, advierte que su amante también está fuera, tumba la puerta y, furioso, hace rodar la tinaja, que choca contra una pared y se parte. De entre los añicos, se incorpora Zi Dima. La gente entusiasmada lo levanta en hombros y salen todos al campo, dejando a Don Lollò lloroso. Al punto, la mujer vuelve.

La tinaja presenta en el mito griego una vitalidad notable y tiene un especial protagonismo asociada a tres personajes: **Pandora**, de cuyatinaja salieron todos los males; las **Danaides**, que están en el Hades intentando en vano llenar una tinaja partida; y **Diógenes** el cínico, que vivía a su aire en otra tinaja. Veamos cómo en este material mitológico se prefiguran determinados aspectos de la *Giara*.

Según cuenta Hesíodo, **Pandora** fue la primera mujer; se trata, pues, de un mito de los orígenes: una antropogonía¹⁸. Hefesto la modeló con barro, los demás dioses la colmaron de encantos y fue entregada a Epimeteo junto con una tinaja, que viene a ser su doble: ambas están hechas de tierra, las dos son cuerpos contenedores y, a la vez, son **objeto de deseo**...

La *giara* también se asemeja a una mujer: la voz en *off* del narrador (fiel al texto de Pirandello) ya la presenta diciendo que es "grande como una abadesa". Y aparece conducida en un carro -como una novia¹⁹- hasta la casa de un hombre que se la mira y la acaricia casi excitado, posesivo. Luego, al verla partida, apoya su frente en ella y le susurra como si se tratara de una mujer; y Zi Dima, al tocar parsimoniosamente la "herida", juega a provocar los celos del dueño, que está en guardia... Con todo ello, los Taviani se muestran mucho más atentos que Pirandello a las sugerencias eróticas de la tinaja; y sobre todo por una aportación original: el personaje de la amante, cuya actuación será decisiva. De momento,



¹⁸ Hesíodo, *Trabajos y días* 59 ss.; *Teogonía* 570 ss.

¹⁹ En el rito griego, la novia también llegaba en carro a la casa del esposo.

los gestos de esta mujer sugieren su afinidad con la tinaja: se deja untar de aceite la mejilla, aparece por detrás de la vasija como despegándose de ella...

Pandora fue también la **primera madre humana**. A partir de ella, los hombres ya no nacen directamente de la tierra, sino del vientre de una mujer, que funciona como un contenedor provisional. Asimismo, de la tinaja que Pandora destapó salieron, "nacieron", todos los males en figura de seres corpóreos y voladores. Sólo quedó retenida la Esperanza, componiendo una estampa muy parecida a la de Zi Dima dentro de la *giara*²⁰...



En efecto, las asociaciones maternas de la tinaja se activan cuando este tipejo se esfuerza por salir de su interior, o cuando Don Lollò le estira del cuerpo, como un grotesco tocólogo. Al final Zi Dima logra salir porque la tinaja se casca, con lo que vuelve a evocarse aquella otra figura primordial: el huevo.



Otra clave de la intervención de Pandora con su tinaja es la **ambigüedad**. Pandora es, según el verso de Hesíodo, un "bello mal"²¹: un ser deseable, que promete todos los dones, pero lleno de malicia -como la tinaja de males-, que obliga al hombre a saciar sus apetitos y a llenar la tinaja mediante su trabajo. También la espectacular *giara* proporciona una gran satisfacción a este hombre, para luego desencadenarle un disgusto tras otro. Y su amante, lo mismo: primero pone en marcha la reparación de la tinaja, pero luego promueve el conjuro fatídico, al bailar²² junto con las demás mujeres estrechando el círculo en torno a la *giara*, con piedras en las manos y gesto amenazador, pendiente de Zi Dima, el maestro de ceremonias...



²⁰ Ánfora de finales del siglo V. J.C.; British Museum London.

²¹ *Teogonía* 585: *kalòn kakón*.

²² Esa danza sigue viva en el folklore siciliano y los Taviani también la incorporan en otra de sus películas, para presentar a un personaje del sur: *Allonsanfán* (1974).

Si pasamos al mito de las **Danaides**, la coincidencia es máxima: ahí está una tinaja partida²³, que ellas están condenadas a llenar; por haber matado a sus esposos (y por tanto, haberles negado sus cuerpos para la reproducción²⁴), las Danaides cumplen en el Hades este castigo "que no cesa". La escena es proverbial en Grecia para cualquier trabajo en vano y aparece pintada con frecuencia sobre cerámica: una enorme tinaja, en torno a la que evolucionan estas mujeres con sus ánforas. Desde el punto de vista plástico, destaca su parecido con la *giara* por el gran tamaño, la fractura limpia y el hecho de quedar centrada -e incluso en alto-, tanto en la escena pintada²⁵ como en el patio de Don Lollò.



En cuanto al significado, ambas constituyen un **castigo**: a quien se excede en su conducta, un poder sobrehumano le impone una tinaja quebrada. En cada caso, la actuación previa se concreta de una manera: las Danaides llevan su virginidad al extremo de no aceptar esposos, sino matarlos; don Lollò lleva su afán de acumular al extremo de no conformarse con tinajas normales, sino de hacerse con una descomunal, como bien remarcan fotografía y sonido: a veces ni cabe en pantalla, y suena y resuena "como la campana de Pascua".

En ambos casos, se supone que ese castigo lo determinan **potencias superiores**: los dioses o los jueces infernales, para las Danaides; para don Lollò, la luna llena, y por dos veces. La primera, con una nube encubridora como aliada; y la segunda, con la asistencia de Zi Dima, que la venera, y con la complicidad (canto, baile) de todos los sometidos a Don Lollò.

²³ Ánfora del siglo IV a. J.C.; Museo Nazionale Tarento. A la vista de esta imagen, los antiguos griegos saben que la tinaja está rota y que se representa así, hincada en tierra (el suelo es esa línea horizontal que define el límite inferior de la imagen).

²⁴ Una forma de resistencia ante Afrodita, como manifiestan las Danaides al final de la tragedia de Esquilo "que no venga un matrimonio por obligación de Afrodita"; en cambio, piden la protección de Ártemis, la virgen (*Suplicantes* 1030-1032).

²⁵ Nos referimos a otros ejemplares de la serie de cerámicas en que se recompone este cuadro mitológico (British Museum London, Museo Nazionale Policaro).

También para este personaje la tinaja partida hace del castigo una historia **interminable**, una especie de rústico "eterno retorno": al parecer, haga lo que haga, don Lollò siempre va a acabar con su *giara* rota...



En cuanto a **Diógenes** el cínico, aunque esta vez se trate de un personaje histórico, en su leyenda detectamos conexiones con todo este trasfondo mitológico que ayudan a comprender la fuerte identificación de aquel tipo con su tinaja. Porque de eso se trataba, y no de un tonel, como se ha desfigurado en el curso la tradición... Este filósofo menospreciaba los afanes mundanos, y prefería vivir de la manera más elemental, más natural: en una simple tinaja (un contenedor hecho de tierra), tumbada en el ágora de Atenas.

Algo parecido hace Zi Dima cuando se acomoda con toda naturalidad en esta "vivienda", que también está en un espacio "público" (ese gran patio), y se convierte en centro del interés de esa gente, como foco de contrapoder. Y así como Diógenes no se achicó en presencia de Alejandro el Magno, Zi Dima sabe plantar cara a su antagonista²⁶ con todo desparpajo para, al final, salirse con la suya.



3. EL EPÍLOGO: UN "COLOQUIO CON LA MADRE"

La pieza con que los Taviani concluyen *Kaos* tiene el rasgo distintivo de ser un epílogo. Semejante rasgo le atribuye un papel especial para con el conjunto de la obra: la convierte en una unidad de la cual está distanciada. Pero esto no significa que opere de manera independiente pues, en cuanto epílogo, a ella se remite, de modo que tenga a su vez algo que decirnos al respecto. Lo particular en este regreso o reencuentro que el epílogo cumple para con el resto de la obra es que se articula intrínsecamente en la forma de otro regreso o reencuentro, el de Pirandello y su tierra natal, Sicilia. Así pues, será el propio autor de las historias sicilianas de *Kaos* el que nos va a decir algo de ellas: habrá una remisión explícita del creador a su creación. Pero esta remisión del individuo real al mundo ficticio

²⁶ A quien, por cierto, la mujer llama "Carlomagno"...

se realiza desde el mundo ficticio mismo, ya que el autor Pirandello aparece como el personaje Pirandello. Se dará pues la confluencia de dos planos o mundos distintos.

El autor en cuanto personaje va en busca de la creación, la génesis que hay en su obra. Esta génesis está representada precisamente en la otra figura progenitora. El regreso de Pirandello a la Sicilia de *Kaos* es el reencuentro con su madre o, mejor, con su espectro, ya que está muerta. En la confluencia que estamos señalando entre dos planos o mundos habrá pues una variante necrológica: el encuentro de los vivos con los difuntos. La remisión del epílogo a la obra tendrá así en el viaje de Pirandello a Sicilia los tintes de un descenso al reino de los muertos, y podría decirse que Pirandello, para volver a su creación, a su punto de partida, se pondrá en la piel de Odiseo en su descenso al Hades.

Al margen de anacronismos hermenéuticos, este paralelismo estructural con la tradición homérica que nos ha sido transmitida es una clave interpretativa que nos permite leer el último episodio de *Kaos*. Es en el transcurso de su narración donde se define a su vez el carácter metanarrativo del epílogo. Así pues, para ver con precisión ambos aspectos no nos queda más alternativa que seguir paso a paso su desarrollo.

Recordemos este pasaje de la *Odisea*²⁷: su protagonista está perdido, errante en un viaje por el mar, arrastrado por fuerzas que no domina, a merced de los dioses, pero con un destino, su patria, a la que anhela y hace mucho que no regresa. Este viaje es interrumpido durante varios años en la isla de Circe, donde queda hechizado por los encantos de la diosa, en una especie de profundo sueño o letargo. Al fin reaccionará y deseará continuar, pero para lograrlo deberá descender al Hades. Éste se caracteriza por ser una especie de páramo, un mundo amortiguado, un inframundo, un lugar a donde los vivos jamás acudirían si no es por algún motivo muy especial. Odiseo acude con el fin de regresar a su tierra. Para conseguirlo tiene que encontrar a alguien que le revelará ciertas verdades: el rumbo a seguir, aquello que debe hacer para retomar de nuevo las riendas de su vida. Lo que saldrá a su paso en cuanto llegue allí serán almas que se abalanzan sobre él y a las que mantendrá alejadas. El primer contacto será con Elpénor, un compañero de viaje que murió en la isla de Circe y quedó insepulto. Acto seguido, con su madre y con Tiresias; de ellos oirá lo que tiene que hacer para volver a su vida, a Itaca. Luego conversará con muchos otros, pero esto será después de haber recibido las consignas que buscaba. Por este motivo quedan fuera de nuestro análisis, porque, en relación a *Kaos*, la parte más relevante del descenso al

²⁷ Homero, *Odisea*, cantos X–XI.

Hades tal y como ahora lo interpretamos es aquélla en la que se resuelven los motivos que lo llevaron hasta allí.



Pirandello aparece en pantalla con el inicio del relato, dejándose llevar profundamente dormido en un vagón de tren. El ferrocarril se detiene en una estación, un lugar inhóspito, desolado, de tierra yerma y cielo desvaído, sin vida. Cuando apenas sin pararse el tren

arranca de nuevo, Pirandello es arrojado a ese lugar. Lo primero que hace tras reponerse es buscar el nombre de la estación. El letrero resulta casi ininteligible, pero parecen dibujarse las consonantes de "Girgenti", Agrigento. Desconcertado, es como si no se lo creyera y busca en los alrededores una respuesta sin encontrarla. Entonces parece tomar conciencia de dónde está y de que está ahí por algo, aunque no sepa muy bien por qué. La expresión de su rostro oscila entre la alegría y el pesar.



En ese trance, aparece a su vista el rostro emblanquecido de un niño que despliega los brazos. De hecho son unos chicos lanzándose por un montón de arena blanca. Su relevancia se descubrirá *a posteriori*. De momento nos quedamos con el

primer plano del niño y lo que representa: que en cuanto Pirandello llega adonde se dirigía, se le aparece la imagen de la infancia. Pero es una imagen turbia, cubierta de un velo blanco, fantasmagórica o espectral. Quizá sean éstas las primeras almas muertas que salen a su encuentro. Y decimos las primeras porque a continuación, mientras Pirandello sale del andén y nos habla en *off* del viaje, varios taxistas se precipitan sobre él para llevarlo a casa y se disputan conseguirlo. Además, la diferencia de estatuto entre los mundos a los que pertenecen se manifiesta en que lo tratan de "americano", es decir, de forastero. Sin embargo, no será ninguno de ellos sino otro cochero el que acabará llevándolo; pero esto lo veremos con más detalle. Antes, volvamos sobre la voz en *off* de Pirandello, que nos cuenta lo siguiente:

Que, sin controlar el viaje, ha estado durmiendo siempre en su regreso a Sicilia, a donde no volvía desde la muerte de su madre. Que regresa porque ha de encontrarse con alguien que le ha mandado llamar, pero no se acuerda muy bien de quién y ni de qué quiere. Que había abandonado a gusto el lugar en el que estaba, donde "la pena de vivir" se le hacía "insoportable". Habla de su

trabajo, de su hijo, de la edad avanzada, pero nos aclara que con esto no quiere explicar lo inexplicable. Por último, que es por esa confusión que incluso recién llegado y "arrancado del sueño"²⁸, le parece seguir durmiendo, y se confiesa, aunque despierto, en un estado onírico, como estando en otro mundo.



Pirandello está aturdido ante los taxistas que discuten por llevarlo. En ese momento, desde fuera de plano, llega la voz de alguien que del modo más familiar lo llama por su nombre: "Luigi!". Es un cochero que le dice sin más que lo llevará a casa. Pirandello, todavía como un sonámbulo, casi por inercia, sube a la carroza. El cochero le pregunta, en tono de complicidad, si lo reconoce. Pirandello asiente, pero poco convencido, y parten dejando atrás a los demás taxistas, que ahora ya se pelean ferozmente.

Así pues, en cuanto Pirandello, arrastrado por el viaje con el que deja atrás una situación indeseable, arriba ensoñado al inhóspito lugar al que acude en busca de alguien, es tratado como un extraño por gentes que luchan por apropiarse de él. De repente, aparece alguien al que Pirandello sí atiende, un conocido al que parece haber olvidado y que le reclama su recuerdo. Esta estructura coincide con la disposición de Odiseo a su llegada al Hades, las almas que le atosigan y el encuentro con Elpénor, un amigo al que dejaron sin enterrar y que exige que se salve su memoria.

Visto con más detalle: para reclamar la rememoración que se le debe, Elpénor apela a la familia de Odiseo, a todo aquello que es su reino. Esto mismo es lo que hace el cochero, que parece sospechar que Pirandello no se acuerda de él, pues sabiendo perfectamente cómo llevarlo a casa, dará un rodeo por el campo, por la orilla del mar, por la ciudad, por el teatro griego de Siracusa, por aquellos lugares propios del escritor Siciliano, que involucran su vida y su obra. Pirandello le dirá que no era necesario tal rodeo, pero el cochero le responde que esté tranquilo: él lo lleva y sabe a dónde va. La estrategia produce su efecto, y así como Odiseo se disculpa y promete salvaguardar la memoria desatendida de Elpénor, Pirandello, cuando llegan a su casa, tras disculparse por no recordar quién es, supera el olvido y lo llama por su nombre.

En este periplo por Sicilia han aparecido algunos elementos relevantes, tanto para la propia narración del episodio como para el carácter metanarrativo del epílogo.

²⁸ Con estas palabras empieza *Una giornata*, relato que los Taviani combinan con *Colloqui coi personaggi II* para componer el argumento de este epílogo.



El primero está intercalado entre la imagen de la calesa frente al mar y la del teatro antiguo, y es el torso de una muchacha desplegando los brazos. Es exactamente el mismo gesto y semblante serio y manchado de arena con que el niño recibe a

Pirandello en la estación. Aún no sabemos qué significa. En cualquier caso, el trayecto a casa nos remonta de nuevo a la infancia, a la adolescencia, aquel periodo en el que uno no se vale aún por sí mismo y se siente desamparado sin los padres, como Pirandello con la ausencia de su madre o Telémaco con la de Odiseo.



Los otros elementos son el teatro de Siracusa y la identidad del cochero. Ambos constituyen la remisión con la que Pirandello fluctúa de un mundo a otro, volviendo al origen, a la génesis, a la obra -que, como él mismo decía, no por ser irreal es menos

verdadera. La referencia que hay en el teatro griego es evidente. Si Pirandello regresa a Sicilia, regresa tanto a la tierra natal de *Càvusu* como al escenario de *Kaos*. Pero este encuentro del dramaturgo con su obra no se queda en mera generalidad, sino que los Taviani lo resuelven poniendo al autor en una confrontación directa con ella. Al fin y al cabo, ese amigo taxista o cochero que lo lleva y le exige su recuerdo no es otro que Saro, uno de los protagonistas de *Mal di luna*, el segundo de los relatos de la película. Es el mismo personaje y le acompaña la misma música de entonces: la que escuchamos ahora cuando, desilusionado, deja a Pirandello y éste busca las llaves de su casa y, encontrándolas, se acuerda de él y lo llama por su nombre. Así pues, con el teatro de Siracusa y el personaje de Saro el regreso del epílogo al resto de la obra es explícito. Pirandello debe rememorar, más que a un amigo, su propia creación.



Este periplo en calesa por Sicilia tiene además un guiño especial en relación al viaje de Pirandello al otro mundo, pero ahora no al del arte sino de nuevo al de los muertos. Es otro de los tantos homenajes que rinden los cineastas al escritor. Un texto

editado junto con las *Novelle per un anno* es la declaración de las últimas voluntades de Pirandello:

*Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagna, né parenti né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta. (...) sia l'urna portata in Sicilia e murata in qualze rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui*²⁹.

En el paralelismo Odiseo-Pirandello hay que tener presente que la obra homérica tiene un reflejo latino en la *Eneida* de Virgilio. Muchísimas son las similitudes entre ambas. En el episodio que nos ocupa³⁰, el primer amigo que encuentra Eneas al descender al Averno es Palinuro, el timonel de su barco, que murió ahogado quedando insepulto. Así, Palinuro, al igual que Elpénor ante Odiseo, apela a la familia de Eneas y le reclama sepultura para no caer en el olvido. Se trata otra vez de recordar a los del otro mundo, que es precisamente lo que le exige el personaje Saro a su autor Pirandello -Saro, el cochero que lo lleva a través de la isla tal como Palinuro era el timonel que llevaba a Eneas a través del Mediterráneo. Nos referimos a estas similitudes entre el argumento homérico y el de Virgilio porque, como veremos, algunas de las variaciones que hay en uno a partir del otro se constatan claramente en *Kaos*.

En la obra de Homero, después de dejar a Elpénor, Odiseo ve a su madre Anticlea. Pero lleno de dolor posterga acercarse a ella hasta que no haya hablado con Tiresias, que le tiene que indicar el rumbo a seguir para llegar a Itaca. Hecho esto, vuelve con la madre y, entonces sí, se produce el encuentro esperado. En esto difiere el episodio de los Taviani. La diferencia, a primera vista importante, es que no aparece directamente ningún personaje análogo a Tiresias. Pero esta carencia no ha de obstar para nuestra interpretación si se tienen en cuenta los siguientes argumentos:

Que el encuentro de Odiseo con Tiresias está rodeado por otro encuentro que lo engloba, de modo que sea como un inciso entre la visión de la madre y la conversación con ella. Que, además, el descenso al Hades viene motivado por el afán de llegar a Itaca y recuperar la vida deseada, y a ello le impulsa el trato y la conversación con la madre, no con Tiresias, que se limita a cumplir las funciones de vaticinador. Que, por contrapartida, haciendo a su vez de Tiresias, la madre de Pirandello le cuenta a su hijo una historia que está muy vinculada al rumbo y la navegación. Y, por último, que esa carencia también se da en la *Eneida* de Virgilio, donde el papel de la madre de Odiseo lo cumple Anquises, el padre de Eneas, que es quien se le aparece en sueños a su hijo y le reclama que acuda al Infierno o Averno³¹, y cuando éste lo hace no le habla de otra cosa que de la vida que le espera y debe cumplir; asimismo para Pirandello: en una especie de estado onírico reconocido por él mismo,

²⁹ *Op. cit.* cf. nota 1.

³⁰ Virgilio, *Eneida*, libro VI.

³¹ Virgilio, *Eneida*, libro V 722 ss.

es llamado para que acuda a Sicilia, siendo quien le llama su difunta madre, que le hablará precisamente de cómo ha de vivir. Así, por todo lo dicho, puede entenderse que la función que cumple Tiresias en el descenso al Hades de Odiseo quede absorbida por la que cumple el progenitor, ya sea la madre de Odiseo o el padre de Eneas, pues el papel de ambos es el de indicar cierto rumbo vital a su hijo.

Después de haber llegado a la casa -con ese plano desde la galería, con la puerta de entrada al fondo, el escritor que se gira y nos interpela con la mirada antes de cruzarla, y el *travelling* hacia atrás de la cámara que, con mucha delicadeza, nos cubre de flora como si sumiera la escena en el bosque de *Càvusu* del que habla Pirandello en la cita inicial- sólo falta el encuentro con la madre. Pero antes ha de producirse otro suceso con el que constatamos de nuevo que la estructura de este episodio es muy semeja a la del descenso al mundo de los muertos de la tradición homérica.

Odiseo debe cumplir cierto rito para que las almas hablen y revelen sus verdades: dejarles beber de la sangre derramada en una oblación a los dioses. En el episodio de los Taviani no hay ni una pizca de sangre, pero sí que aparece el resorte que da acceso al inframundo. Sin embargo, no proviene de la *Odisea*, sino claramente de la *Eneida*. Ese gesto tiene siempre un carácter violento, implica cierto sacrificio de un ser viviente. En la *Odisea* se degüellan reses y su sangre se ofrece a los muertos; en la *Eneida* hay que encontrar una rama dorada en medio de un bosque y arrancarle un retoño.

Esto mismo es lo que hace Pirandello: entra en la casa, toma un cuchillo de la cocina, se dirige al salón, oscuro, abre unos ventanales y, con la esplendorosa luz que ilumina el espacio, aparece de súbito



la rama dorada de la cual corta un fruto. Es entonces cuando sonríe y parece entender por qué acudió a Sicilia y quién lo mandó llamar. Está ya dispuesto para escuchar las verdades que ha de decirle su madre, y ésta, de entre las sombras³², se le aparece.

Siguiendo con la pauta de anticipar elementos que con posterioridad adquirirán pleno sentido, los Taviani envuelven todo este encuentro con las frases preliminares del aria de Mozart que oiremos en el momento clave de la historia que contará la madre³³. Pero el papel que juega no se reduce a un mero acompañamiento

³² Pirandello, en su *Colloqui coi personaggi II*, la presenta como "*ombra*": una de las "*ombre nell'ombra*". En la película lo escuchamos a modo de monólogo interior "*ombre nelle ombra mi guardavano...*".

³³ De hecho, ya ha sonado durante el trayecto de la estación a la casa: a modo de variación del tema mozartiano, que se reconoce nítidamente al aparecer en pantalla la niña desplegando los brazos.

musical. Los planos o mundos diversos fluctúan de nuevo y, así como los vivos acuden a los muertos, la banda sonora se inmiscuye en el seno del argumento y Pirandello, tras reconocer a su madre, reconoce la melodía que suena: el aria que ella solía cantarles.



“Has sido tú, madre, quien me ha llamado”, afirma en cuanto la ve, y ella responde que sí, que debe decirle algo. Pirandello ya sabe qué es, y le confiesa que necesita escucharlo: que sea fuerte, y cómo ha de vivir para serlo. Ella le dice -y hace el gesto- que para ser fuerte no hay que vivir sólo como un puño cerrado sino también como una mano abierta, y que aprenda “a mirar las cosas también con los ojos de quienes ya no pueden verlas”. La madre sabe que la vida de su hijo anda sin rumbo, como la de Odiseo-Eneas, y lo llama desde el reino de los muertos para que acuda y desde allí impulsarlo de nuevo a la vida deseada, dándole unas instrucciones, la dirección a seguir.

Si Odiseo acude al Hades, es para conocer el camino de regreso a Itaca. Es su único deseo. Pero este deseo vive momentos de flaqueza al topar inopinadamente con su madre Anticlea. Parece como si quisiera dejarlo todo para quedarse con ella. Tres veces intentará abrazarla desesperadamente. Pero es en vano, la madre se deshace siempre entre sus brazos como si sólo fuera una imagen, y así lo confirma ella. Le dice que un muerto es como un “*oneiros*”, un personaje de los sueños que revolotea de un lado para otro. Lo que hay aquí es el abismo insalvable entre ambos mundos: los vivos, mientras están vivos, no pueden convivir con los muertos, no pueden abrazarlos sin que éstos se desvanezcan entre sus brazos; y los muertos, son muertos y no pueden volver a la vida.

Sin embargo, así como los muertos no pueden salir del Hades, los vivos sí pueden entrar en él. Tienen cierto acceso y modo de tratar con ellos. Así pues, siempre que haya contacto entre unos y otros, este contacto dependerá de la acción de los vivos. Un muerto, a lo sumo, puede llamar, ser un eco lejano y aparecerse en los sueños, como el padre de Eneas, pero es el vivo quien decide hacerlo revivir en sí mismo; ésa es su suerte y su desgracia. Esto es lo que lamenta Pirandello, y se lo dice claramente a la madre. La frustración de Odiseo por tener enfrente a Anticlea y no poder abrazarla es la frustración de Pirandello por saber que su madre vive sólo en tanto que él la visita en el mundo de la penumbra: la piensa, la recuerda. Pero ella no puede pensar a su hijo, no puede salir de su Hades; al parecer, para él está definitivamente muerta y sólo revive en cuanto sombra para los vivos -ahí está, desde el otro lado, el mohín de incompreensión o desdén de la madre ante estas elucubraciones.

Anticlea, después de exhortar a su hijo Odiseo, le pide que salga de las sombras y vuelva a la luz para poder contarle. Pirandello también intentará narrar lo que le cuenta su madre. Dice que ya lo ha intentado mil veces, pero siempre hay algo que se le escapa. Lo que



se le escapa de ese relato seguiremos sin saberlo³⁴. En cualquier caso, eso que ella le cuenta -ahora es la película que vamos a ver- es una historia de cuando era niña y tuvo que exiliarse junto con su familia. No vamos a entrar en los detalles.

Sólo destacar que se trata de un viaje cruzando el mar "hacia lo ignoto, hacia Malta", adonde había huido en exilio el padre y donde esperan reencontrarse con él³⁵. Recuperemos ahora el papel de Tiresias, el que debe darle el rumbo a Ulises para que se salve y regrese a Itaca con los suyos. Bien, qué duda cabe de que el rumbo que emprende la madre no es otro que el de la salvación y el reencuentro de la familia. Y esto sólo sucederá mediante el esfuerzo, el coraje frente a la vida, que es el mensaje por el que la madre reclama a Pirandello y que él necesita escuchar para poder seguir hacia adelante, y que escucha primero explícitamente, "*essere forte*", y luego implícitamente con este relato.



Lo que se expresa con su última imagen es precisamente ese esfuerzo: los hijos renunciando al estatuto de señores de alta alcurnia y remando junto a los marineros, todos bajo la batuta de un viejito que marca el ritmo y los anima con pasión. La voz de este

³⁴ Podríamos aventurarnos: interpretar su fracaso como la incapacidad redomada por entender o asumir el mensaje tácito de la historia que le recuerda la madre. Los Taviani así lo insinúan cuando comentan el amargo pesimismo de Pirandello, que nunca podría haber acabado un relato con una imagen tan llena de vida como la que ellos componen. Esa escena es una aportación de la que los hermanos se muestran especialmente satisfechos, y les complace decir que los niños -"e *il cane*"- que aparecen en ella son sus propios hijos. También comentan cómo en la película han modificado los finales de otros relatos para darles una orientación más positiva, más vital. Sin embargo, esta licencia para con los textos parece que se torna en fidelidad para con la persona, pues el optimismo comunicado con el relato desemboca, al concluir el epílogo, en un Pirandello abatido, irresoluto.

³⁵ Los Taviani explican que el vuelo del cuervo trabando los episodios acaba por convertirse en un viaje: el de Pirandello a Sicilia. Cuando empieza este otro viaje de la madre volvemos a oír la música que acompañaba al cuervo, coincidiendo con ese plano tan picado, casi a vista de pájaro, de la playa y de la barca que suelta amarras con seis chiquillos dentro -seis eran los huevos que había en el nido de la "obertura".

viejito es la que nos transporta de nuevo a la casa, al salón en el que ahora Pirandello ha vuelto a quedarse solo, sentado precisamente en el mismo sillón en el que estaba la madre. Por decirlo de algún modo, está saliendo del Hades y le toca embarcarse en su propio viaje de salvación.

Así pues, en el relato que le cuenta la madre está el rumbo a seguir. Es la historia que Pirandello ha escuchado siempre desde pequeño, la historia que ha intentado escribir una y otra vez y nunca ha logrado, la historia que de nuevo necesita volver a oír, con la que se echa en su regazo e intenta abrazarla; al fin y al cabo, es la historia con la que la identifica y con la que se identifica a sí mismo, pues de ahí proviene la imagen-recuerdo de la madre siendo niña, desplegando los brazos y, al son de Mozart, lanzándose hacia el mar por una pendiente de arena blanca, la misma imagen que apareció en plano corto cuando Saro lo llevaba a casa pasando por los lugares que le eran más propios, la misma imagen en la que se vio al llegar: aquel niño de la estación siciliana -para él, la tierra de los muertos con los que debe encontrarse para que le devuelvan a la vida.



Y aún: esta imagen de la niña es la última versión, luminosísima, ahora en blanco y azul turquesa -el mar-, de aquella tan significativa del principio de la película: el cuervo lanzándose a volar, negro contra el azul cobalto -el cielo-. En una y otra historia, es así como una circunstancia de agobio se deshace y aparece, espléndido, un gesto de liberación; el impulso de la vida puede sobre las fuerzas que la oprimen, y tanto en aquella cosmogonía como en esta infancia unas alas se abren y emprenden el vuelo.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Título original: *Kaos*. Producción: Filmtre-RAI (Italia, 1984). Productor: Giuliani G. de Negri. Directores: Paolo y Vittorio Taviani. Argumento: según los cuentos de Luigi Pirandello. Guión: Paolo y Vittorio Taviani, con Tonino Guerra. Fotografía: Giuseppe Lanci, Música: Nicola Piovani. Decorados: Francesco Bronzi. Vestuario: Lina Nerli Taviani. Montaje: Roberto Perpignani. Intérpretes: Margarita Lozano (Mariagrazia), Claudio Bigagli (Batà), Omero Antonutti (Luigi Pirandello), Franco Franchi (Zi'Dima), Biagio Barone (Salvatore), Regina Bianchi (madre de Pirandello), Ciccio Ingrassia (Don Lollò), Enrica Maria Modugno (Sidora). Color - 188 minutos.

NATALIA PALOMAR es doctora en Filología Clásica y profesora agregada del Departamento de Griego de la Universidad de Barcelona. Sus últimas publicaciones son "Marinas de Sófocles: entre un tema trágico y la acción dramática" (2007) y "Edipo sentado, prototipo del pensador" (2004).

e-mail: npalomar@ub.edu

JOAQUIM CASALPRIM SUÁREZ es licenciado en Filosofía y artista audiovisual. Su última obra es la serie de cortometrajes "Tres autorretratos y una autobiografía - 2005/2007". Actualmente investiga en la KHM de Köln, especializándose en arte mediático y cine experimental.

e-mail: quimu@khm.de