

[ABCdario]

Pasolini: la rabia y la lava
Emilio Toibero

“El escándalo del contradecirme, del estar
contigo y contra ti; contigo en la luz,
contra ti en las oscuras entrañas”

Del poema *Las cenizas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini.

“Sólo importa el amar, el conocer,
no el haber amado,
no el haber conocido”

Del poema *El llanto de la excavadora*, de Pier Paolo Pasolini.

Para Ioni Katz y Tomás Parenti, que nunca oyeron hablar de Pasolini

Introducciones:

Primera introducción: algunos datos indispensables

Pier Paolo Pasolini nace en Bolonia, “la ciudad de los arcos”, el 5 de marzo de 1922. Su padre, Carlo Alberto Pasolini, descendía de los condes Pasolini dall’Onda, y su madre, Susana Colussi, era maestra elemental; habían contraído matrimonio el 21 de diciembre de 1921. A causa de la carrera militar del padre, la familia se traslada en 1923 a Parma, al año siguiente a Conegliano y en 1925 a Belluno, donde, en octubre de ese año, nace Guido Alberto, el segundo hijo. Hasta empezar la escuela secundaria, Pier Paolo acompañará a su familia a Idria, Udine, Sacile y Cremona, entre otras localidades, incluido un año en la casa de su familia materna en Casarsa (Friuli), donde aprende el dialecto con el que escribirá sus primeros libros.

En 1939 ingresa a la Facultad de Letras en Bolonia. Al tiempo que es un lector compulsivo, frecuenta un cine-club, donde tomará contacto con la obra de autores que siempre admiraría: Chaplin y Murnau, e incluso tiene tiempo para ser el capitán del equipo de fútbol de su facultad.. En 1941 su padre es enviado a la guerra en África Oriental, donde los ingleses lo hacen prisionero hasta 1945. Con su madre y su hermano se radica en Casarsa en 1942; a fines de julio aparece su primer libro *Poesie a Casarsa*, con poemas dialectales.

En 1945, Guido Pasolini y algunos compañeros del Partido de la Acción -un grupo de la resistencia antifascista integrado por monárquicos, católicos y liberales- son asesinados, en Venecia Giulia, por guerrilleros comunistas aliados con partisanos yugoslavos, que respaldan

la anexión de esa zona a Yugoslavia. En ese mismo año, Pier Paolo funda la *Academiura de Lengua Furlana*, un centro de estudios sobre la lengua y la cultura de la región; traduce al friulano poemas de Woodsworth, Verlaine y Juan Ramón Jiménez; se gradúa en la universidad con una tesis sobre Giovanni Pascoli y comienza a trabajar, como Profesor en Letras, en un colegio secundario cercano a Casarsa. Dos años más tarde se afilia al Partido Comunista Italiano y rápidamente sus actos y sus palabras encuentran eco en los campesinos de la zona. El partido, entonces, lo caracteriza como un militante ejemplar.

El 22 de octubre de 1949 es denunciado por corrupción de menores y actos obscenos en lugar público. Una vecina de Casarsa afirmó haberlo visto, el 30 de septiembre en la feria de Ramuscello, junto a su primo Nico Naldini, practicandose masturbaciones recíprocas con tres jóvenes. El 28 los diarios publican la noticia y un día después *l'Unita*, el diario oficial del PCI, anuncia su expulsión del partido: igualmente permanecerá cercano a él durante el resto de su vida y jamás abjurará de su condición de marxista. Escapando de Casarsa, toma el primer tren para Roma, junto a su madre, a las cinco de la mañana del 28 de enero de 1950. Sin trabajo fijo, debe sobrevivir como extra cinematográfico y, ocasionalmente, corrector de pruebas en un diario. Su madre se emplea como doméstica. En el mes de diciembre es condenado a tres meses de prisión condicional por actos obscenos. Éste es el primero de los treinta y tres procedimientos judiciales que se llevaron a cabo contra Pasolini.

En 1954 inicia su carrera de guionista cinematográfico, escribiendo, junto a Giorgio Bassani, el guión de *La donna del fiume*, de Mario Soldati. En junio aparece *La meglio gioventù*, segundo libro de Pasolini -que incluye los poemas del primeros y otros textos, en versiones bilingües- por el que obtiene el Premio Carducci. Al año siguiente publica la novela *Ragazzi di vita*, que introduce el lenguaje del subproletariado romano en la literatura italiana. Se la denuncia por pornografía ante los tribunales de Milán.

La rebelión húngara de 1956 y la crisis del marxismo a la que da lugar disparan polémicas en diversas publicaciones de izquierda. Pasolini prodiga sin cesar intervenciones al respecto. El 6 de junio del año siguiente aparece su libro de poemas *Le cenere di Gramsci*, por el que obtiene el premio Viareggio, compartido con Sandro Penna y Alberto Mondadori.

En 1958 escribe un primer guión íntegramente suyo para *La notte brava*, de Mauro Bolognini. En junio aparece otro libro de poemas, escritos entre 1943 y 1949 en italiano: *L'usignolo della Chiesa Católica*. El 19 de diciembre muere de cirrosis hepática, en Roma, su padre. A fines de mayo de 1959 publica una nueva novela: *Una vita violenta*.

En mayo de 1961 aparece el libro de poemas *La religione del mio tempo* e inmediatamente después Pasolini dirige su *opera prima*: *Accattone*. En 1962 ven la luz *Il sogno di una cosa*, novela, y *Mamma Roma*, su segundo largometraje. En el mismo año, durante la filmación de *La ricotta* conoce a Ninetto Davoli, quien sería uno de sus actores fetiches, el otro es Franco Citti, y su amante y pareja durante poco más de diez años, y realiza la primera parte del filme de montaje *La rabbia*.

En 1963 se estrena *La ricotta*, como uno de los episodios de *Rogopag* (los otros son de Rossellini, Godard y Gregoretti). Inmediatamente es secuestrada “por vilipendio a la religión del Estado”. En poco tiempo realiza el filme-encuesta *Comizi d'amore* que interroga la sexualidad de los italianos.

En 1964 aparece *Poesia in forma de rosa* y estrena en el Festival de Venecia *Il vangelo secondo Matteo*, que obtiene el Premio Especial del Jurado y el Premio de la Oficina Católica Internacional de Cine. El León de Oro fue para *Il deserto rosso*, de Michelangelo Antonioni.

En mayo de 1966 estrena *Uccelacci e uccellini*, sin éxito ni de público ni de crítica. Visita Nueva York, donde conoce a Allen Ginsberg, y a su regreso escandaliza a la izquierda italiana afirmando que el verdadero momento revolucionario está sucediendo en Estados Unidos de América. En noviembre filma *La Terra vista dalla Luna*, episodio para el filme *Le streghe*.

Al año siguiente aparece su primer texto teatral: *Pilade* y filma *Che cose sono le nuvole?* e *Il fiore de carta*, episodios incluidos en *Capriccio all' italiana* y *Vangelo '70*, respectivamente. Estrena el largometraje *Edipo Re* en el Festival de Venecia.

En 1968 aparece la novela *Teorema*, que luego Pasolini convierte en filme que estrena, nuevamente, en Venecia donde obtiene el premio a la mejor interpretación (para su amiga Laura Betti) y, otra vez, el de la Oficina Católica Internacional de Cine, que es rápidamente objetado por la jerarquía de la iglesia a través de un artículo publicado en *L'Osservatore Romano*. En el mismo festival asimismo presenta el documental *Appunti per un film sull'India*. Un mes antes de que el año termine pone en escena en Milán su obra *Orgia*.

En 1969 realiza el documental *Appunti per un'Orestiade africana*; pone es escena en Taormina su obra *Pilade*; filma y estrena *Porcile*, ferozmente repudiada por crítica y público y rueda *Medea*, que será estrenada mundialmente en el Festival de Mar del Plata, Argentina, en febrero del año siguiente, con escaso suceso de crítica y público.

En 1970 realiza *Decameron*, el documental *Appunti per un romanzo dell'inmondezza* y publica una obra de teatro: *Bestia da stile*. En 1971 aparece *Trasumanare e organizzare*, poemas y filma en Inglaterra *I racconti di Canterbury*, que, en el Festival de Berlín de 1972 obtendrá el premio máximo: el Oso de Oro. En 1973, en diversos lugares del por entonces llamado Tercer Mundo, filma *Il fiore delle mille e una notte*, cerrando así la llamada *Trilogía de la vida*, y publica la obra teatral en verso *Calderon*, sugerida por *La vida es sueño*. En 1975, filma la que sería su obra póstuma *Salo o le 120 giornate di Sodoma*, parte inicial de una proyectada *Trilogía de la muerte*, y publica *La divina mimesis*, suerte de reescritura de *La divina comedia*.

El 1° de noviembre de 1975 -Día de Todos los Santos para la liturgia católica- se levanta tarde, como lo hace habitualmente, y desayuna con su madre, con la que vivía. A la noche va a comer a un restaurante junto a Ninetto Davoli, su esposa y su hijo. En la mañana del 2 de noviembre -Día de Todos los Muertos para la liturgia católica- se descubre su cadáver, ferozmente golpeado, en el balneario de Ostia, cercano a Roma. Giuseppe Pelosi, un taxi boy de 17 años con un aspecto muy parecido a Ninetto Davoli, se confiesa culpable y alega haberlo hecho en defensa propia. Oriana Fallacci, Laura Betti y Bernardo Bertolucci, entre muchos otros, sostienen que Pelosi no pudo cometer solo el asesinato.

Segunda introducción

En el número 14-15, correspondiente a julio de 1963, la revista argentina "Tiempo de Cine", una leyenda ahora, publica una reseña de *Accattone*, llamada *Accattone o la miseria estética*. La firma Agustín Mahieu, por aquel entonces un paradigma de crítico cinematográfico de

izquierdas, y comienza así: "Pier Paolo Pasolini es muy conocido como poeta, guionista (especialmente de Bolognini) y por sus relaciones algo equívocas con el mundo del bajo fondo romano." El último párrafo de dicha reseña es éste: "Para reflejar el auténtico *infierno* de los seres miserables que pinta: su desesperación inconsciente, su vitalidad rudimentaria, su inmoralidad por *vacío*, hubiera hecho falta una participación auténtica en su tragedia y no este decorativo y presuntuoso regodeo místico-miserabilista. Como ha dicho un crítico francés, '*un fois de plus, les vraies putains ne sont pas sur l'écran, mais derriere la caméra*'. Y perdonen que no traduzca."

A pocos días del asesinato de Pasolini, otra leyenda: el semanario, argentino y peronista, *El Caudillo* -dejo a la suspicacia del lector la identidad de quien, o quienes, eran aludidos en el título de la revista- da cuenta del hecho en una nota titulada *La muerte de un maricón*. Comienza así: "El otro día lo mataron a palos al director de cine Pier Paolo Pasolini, un comunista que había logrado convertirse en asalariado de la 'intelligentzia' liberal, la que no duda en apoyar la difusión de su obra y, además, ponía todos los medios a su alcance para la tarea de difundir las estupideces más o menos ingeniosas que el ahora difunto derramaba por esas calles de Dios." La información concluía así: "(...) si se encuentra con algún Pasolini en el baño de un cine o en una calle oscura, rómpale la cabeza, y después, si quiere, pregúntele cuántas películas filmó."

Como puede advertirse, la izquierda y la derecha argentinas, lograban, en ocasiones como las mencionadas, una rara unanimidad -más elegante en Mahieu, más brutal en *El Caudillo*- a la hora de denostar ya no la obra de Pasolini, sino, y sobre todo, su persona. Ese ser controversial, sistemáticamente contradictorio y arrojado al debate público, que fue Pasolini impedía acercarse a su obra -literaria, cinematográfica, teatral, pictórica, periodística- sin prejuicios. Ahora que Meridiani Mondadori ha completado, en Italia, la edición de sus obras completas que, según afirma Giovanni Rabone en el *Corriere della Sera*, es "... un desfile de volúmenes cuya imponente no tiene parangón en el sector 'segunda mitad del siglo XX' de nuestra biblioteca...", pasado poco más de cuarto de siglo desde el crimen, ¿es posible una mirada serena sobre su producción?

Conjeturo que no. Tiendo a considerar la obra pasoliniana como un volcán que siempre puede alcanzarnos con una nueva erupción para quemarnos con su lava ardiente. Y esto no es una figura retórica, basta sólo con leer aquellos textos en los que Pasolini anticipaba los cambios que iba a introducir el neo capitalismo en nuestras vidas, para darnos cuenta de que aludía, como si hubiera sido un artista vidente como el que reclamaba Rimbaud, a nuestro presente. La selección de fragmentos realizados para esta selección no pretende agotar el pensamiento de Pasolini -quizás tarea imposible- sino apenas dar cuenta de la diversidad de sus intereses, de su deslumbrante inteligencia y de su generosidad.

En un verano interminable, a principios de la década pasada, erraba, al azar, por el verde Friuli intentando encontrar la sepultura de mi bisabuelo. Una tórrida tarde estival entro al cementerio de Casarsa, tan parecido a los de las colonias italianas de mi país. Ni bien traspaso la puerta, a la izquierda y antes del sector de panteones, tropiezo con un cantero redondo donde se erguía un árbol florecido rodeado por césped. Me acerco y, sobre la tierra húmeda, había dos placas mortuorias: la de Pier Paolo y la de su madre, Susana. Alguien que hubiera pasado por allí, distraído, podría haber llegado a creer que fueron esposos. La conmoción fue tan profunda que sentí la necesidad de dejar allí una vela prendida. El sucederse de los días la

habrá apagado prontamente, pero sigue ardiendo en mí y este abecedario es su resultado: un intento de “pasar el testigo”, de incitar a leer y ver la obra de Pasolini.

20 de julio de 2003

[A]

Accattone (1961)

Los personajes de *Accattone* eran todos ladrones, o chulos, o carteristas o gente que vivía al día; se trataba, en definitiva, de una película sobre la mala vida. Naturalmente, a su alrededor estaba también el mundo de la gente del arrabal, implicada tal vez por complicidad en la mala vida, pero que, en definitiva, trabajaba normalmente (por un salario miserable, como Sabino, el hermano de Accattone). Pero como autor y como ciudadano italiano, en la película yo no expresaba ningún juicio negativo sobre los personajes de la mala vida: todos sus defectos me parecían defectos humanos, perdonables, además de estar del todo justificados socialmente. Eran, como dije, los defectos de unos hombres que obedecen a una escala de valores absolutamente “propia” y “diferente” de la burguesa.

En substancia, son personajes enormemente simpáticos; es difícil imaginar gente tan simpática (más allá de los sentimentalismos burgueses) como la del mundo de *Accatone*, es decir de la cultura subproletaria y proletaria de Roma hasta hace unos diez años. El genocidio ha borrado para siempre a estos personajes de la faz de la tierra. En su lugar están esos “sustitutos” suyos que, como ya tuve ocasión de señalar, son, por el contrario, los personajes más odiosos del mundo.

(Fragmento de *Mi Accattone en televisión después del genocidio*, publicado el 8 de octubre de 1975 en *Il Corriere della Sera*. Está incluido en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Amores

Y...
mis amores de pura sensualidad
como un eco repetidos en los valles sagrados de la libido,
sádica, masoquista, los calzones
con la alforja tibia
donde está marcado el destino de un hombre
-son actos que llevo a cabo solo
inmerso en el mar maravillosamente agitado.

Poco a poco los miles de sagrados gestos,
la mano encima de la tibia hinchazón,
los besos, cada día en una boca diferente,
cada vez más virgen,
cada vez más cercana al encanto de la especie,
a la norma que hace tiernos padres de los hijos,
poco a poco
se han convertido en monumentos de piedra
que a millares inundan de gente mi soledad.

(Fragmento de *Las bonitas banderas*, poema incluido en *Poesía in forma de rosa (1961-1964)*, Milán, Garzanti, 1964. Hay traducción al castellano de Juan Antonio Méndez en *Poesía en forma de rosa*, Madrid, Visor, 1982)

Artista

Hay que inventar nuevas técnicas que sean irreconocibles, que no se parezcan a ninguna operación precedente. Para evitar así la puerilidad y el ridículo. Hay que construirse un mundo propio con el que no haya comparaciones posibles. Para el cual no existan medidas de juicio anteriores. Las medidas deben ser nuevas, como la técnica. Ninguno debe entender que el autor no vale nada, que es un ser anormal, inferior, que es como un gusano que se retuerce para sobrevivir. Ninguno debe pescarlo en falta de ingenuidad. Todo debe presentarse como perfecto, basado sobre *reglas desconocidas* y, por lo tanto, imposibles de juzgar. Como un loco: sí, como un loco. Vidrio sobre vidrio, porque Pedro no es capaz de corregir, pero ninguno debe advertirlo. Un trazo sobre un vidrio corrige, sin ensuciarlo, otro trazo antes pintado sobre otro vidrio. Pero todos deberán creer que no es el ardid de un incapaz, de un *impotente*, sino una decisión resuelta, impertérrita, altiva y casi feroz: una técnica apenas inventada y ya insustituible. O bien celofán o gasa pegados sobre vidrio, y el todo transparente sobre unos cuantos trazos que, por casualidad, han salido bien sobre el cartón, después de mil ensayos penosos y mil otros cartones desgarrados.

Nadie debe saber que un trazo sale bien por casualidad. Por casualidad, con temor: y que cuando un trazo, por milagro, sale bien, hay que protegerlo y cuidarlo como una reliquia. Pero nadie, nadie debe advertirlo. El autor es un pobre idiota tembloroso. Un desecho. Vive en el azar y el riesgo, avergonzado como un niño. Ha reducido su vida a la absurda melancolía de quien vive degradado por la impresión de algo perdido para siempre.

(Fragmento de *Vocación y técnicas*, noveno capítulo de la segunda parte de *Teorema* el libro que Pasolini escribió poco antes de rodar la película homónima en 1968. Hay traducción castellana de Enrique Pezzoni en *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970)

[B]

Bergman

Considero a Bergman un gran director y aunque me es muy lejano lo comprendo y lo aprecio sin dificultad alguna. Sus personajes femeninos, de glúteos, senos, y curvas monumentales y al mismo tiempo débiles -como elefantes heridos que buscan desorientados su cementerio- me son, en teoría extraños y en la práctica me tienen fascinado. *Nattvardsgästerna* es uno de los filmes más hermosos de la historia del cine. *Viskingar och rop* señala en cambio, una impredecible involución en la historia estilística de Bergman. Es más, es una verdadera y auténtica degradación de sus temas y de sus instrumentos expresivos. La cultura de Bergman sería estrechamente cinematográfica si no fuese también teatral, la cultura que la sustenta es

de carácter supongo, teosófico y esotérico, según la tradición escandinava (pienso sobre todo en Strindberg).

Pero la cultura, la cultura verdadera y propia, sin calificaciones, aparece en Bergman más bien limitada. Ya en *Persona* y en *Riten*, Bergman había asumido de forma acrítica en el propio mundo estilístico, formas no propias, sino difundidas por una circulación cultural 'especialista' y pronto reducida a esquemas, a aproximaciones, a reglas terrorísticas. En *Persona* hay rasgos de montaje de Godard y también algunos de sus manierismos 'profílmicos' (la cámara en campo, por ejemplo). A pesar de esto, *Persona* es un filme espléndido, prácticamente desmaterializado, una ceremonia visual y 'misteriosa', extremadamente ligera.

En *Riten* la moda del capítulo cinematográfico godardiano es ya menos relevante: resta la exasperación del tiempo de los encuadres, la desnudez de los fondos. Pero se trata ahora de un intercambio normal de experiencias entre autores que operan en el mismo mundo. *Riten* es efectivamente bergmaniano de modo inconfundible.

(Fragmento de *Viskingar och rop -Gritos y susurros, 1973-* crítica del filme de Bergman aparecida en la edición de enero de 1974 de *Playboy*. *Nattvardsgästerna* es el título original de *Los comulgantes, 1963* y *Riten*, el de *El rito, 1969*. El artículo está incluido en *I film degli altri*, Roma, Ugo Guanda, 1996,. Hay traducción al castellano de Carmen Gallego Cruz en *Las películas de los otros*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1999)

Burguesía

Otra cosa que quería decir en calidad de prólogo a esta serie de colaboraciones es lo que sigue: a menudo hablaré con violencia contra la burguesía: más aún, será éste el tema axial de mi palabra semanal. Y sé muy bien que el lector quedará 'desconcertado' (¿se dice así?) ante esta virulencia; pues bien: todo quedará claro cuando especifique que por burguesía no entiendo tanto una clase social cuanto una verdadera y precisa enfermedad. Una enfermedad altamente contagiosa: tanto es así que ha contagiado a casi todos los que la combaten: desde los obreros del norte hasta los trabajadores que han emigrado del sur, los burgueses de la 'oposición' y los 'solitarios' (como es mi caso). El burgués -digámoslo en son de broma- es un vampiro que no descansa mientras no muerde el cuello de su víctima por el puro, natural y simple placer de ver cómo palidece, se pone triste, se deforma, pierde vitalidad, se retuerce, se corrompe, se asusta, se anega en sentimientos de culpa, se vuelve calculadora, agresiva, terrorista, *igual que él*.

¡Cuántos obreros, cuántos intelectuales, cuántos estudiantes han sido mordidos de noche por el vampiro y sin darse cuenta se están convirtiendo en vampiros a su vez!

Ha llegado pues el momento en que no basta con reconocer a la burguesía como clase social, sino como enfermedad: reconocerla ahora como clase social es además ideológica y políticamente falso (aunque se haga con los instrumentos del más puro e inteligente marxismo-leninismo). De hecho la historia de la burguesía -en virtud de una civilización tecnológica que ni Marx ni Lenin pudieron prever- está lista ya, si lo miramos bien, para coincidir con la universal historia del mundo. Esto ¿es bueno o malo? Ni lo uno ni lo otro, creo yo; no quiero emitir oráculos. Es sencillamente un hecho. Pero pienso que es necesario

tomar conciencia del mal burgués para intervenir con eficacia contra él y contribuir a que sea un poco más positivo que negativo.

Desde mi soledad de ciudadano, pues, procuraré analizar a esta burguesía *como enfermedad* dondequiera que se encuentre: es decir, hoy más o menos en todas partes (una forma 'astuta' de decir que el 'sistema' burgués está en condiciones de asimilar todas las contradicciones, aunque es él mismo quien crea esas contradicciones, como dice Lukács, para sobrevivir superándose). Síntoma seguro de la presencia del mal burgués es precisamente el terrorismo, moral e ideológico: también en sus formas ingenuas (por ejemplo, entre los estudiantes).

(Fragmento de *Preámbulo*, texto que inaugura las colaboraciones de Pasolini con el semanario *Tempo*, publicado el 6 de agosto de 1968. Está recopilado en *Il caos*, Roma, Riuniti, 1980. Hay traducción al castellano de Antonio-Prometeo Moya: *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981)

[C]

“Cine de poesía”

El “cine de poesía” -tal y como se presenta a algunos años de su nacimiento- por consiguiente, tiene en común la característica de producir filmes de doble naturaleza. El filme que se ve y se acepta normalmente es una “subjetiva libre indirecta”, a veces irregular y aproximativa -muy libre, a fin de cuentas: debido al hecho de que el autor se vale del “estado de ánimo psicológico dominante en el filme” que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua *mimesis*- que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora. Bajo este filme, transcurre otro filme- el que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la *mimesis visiva* de su protagonista: un filme totalmente y libremente de carácter expresivo-expresionista. Índices de la presentación de este filme subterráneo sin hacer, son, justamente, como hemos visto en los análisis detallados, los encuadres y los ritmos de montaje obsesivos. Esta obsesividad no sólo contradice la norma del habitual lenguaje cinematográfico, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto subjetiva libre indirecta. Es decir, en el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diversa y frecuentemente más auténtica, se libera de la función y se presenta como “lenguaje en sí mismo”, estilo. El “cine de poesía” está en realidad, por consiguiente, profundamente basado en el ejercicio del estilo como inspiración, en la mayor parte de los casos, sinceramente poética: capaz de suprimir cualquier sospecha de mixtificación a la pretextualidad del completo de la “subjetiva indirecta”.

¿Qué significa todo esto? Significa que se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir una lengua del cine de poesía. Tal lengua tiende de momento a presentarse como diacrónica respecto a la lengua de la narrativa cinematográfica: diacrónica que parece destinada a acentuarse cada vez más como ocurre en los sistemas literarios. Esta naciente tradición técnico-estilística se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado tan naturalmente, en función de los excesos psicológicos anómalos de los protagonistas elegidos pretextualmente: o mejor en función de una visión sustancialmente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en

Godard, etcétera). Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración, que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.

(Fragmento de una intervención concretada en la 1ª. edición de la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, año 1965. Reproducida en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970. La traducción es de Joaquín Jordá)

Coetáneos

Tras el lenguaje pedagógico de las cosas, que tanta y tan decisiva influencia ha tenido en hacerte como eres, pasamos al lenguaje pedagógico de tus coetáneos, los cuales, en este momento de tu vida (quince años), son tus educadores más importantes. Ellos desautorizan ante tus ojos tanto a la familia como a la escuela. Convierten a padres y maestros en sombras balbuceantes. Y para conseguirlo no necesitan hacer grandes esfuerzos. Por el contrario, ni son conscientes de ello. Para destruir el valor de cualquier otra fuente educativa les basta con estar ahí; con estar ahí tal como son.

Tienen en sus manos un arma poderosísima: la intimidación y el chantaje. Cosa, esta última, tan vieja como el mundo. El conformismo de los adultos se encuentra entre los muchachos ya maduro, feroz y completo. Saben *refinadamente* cómo hacer sufrir a los de su edad; y lo hacen mucho mejor que los adultos porque su voluntad de hacer sufrir es gratuita: es violencia en estado puro. Consideran esa voluntad como un derecho suyo. Afecta a toda su vitalidad intacta, y también, naturalmente, a su inocencia. Su presión pedagógica sobre ti no conoce persuasión ni comprensión, ni forma alguna de piedad o de humanidad. Sólo en el momento en que tus compañeros se convierten en amigos muestran quizá persuasión, comprensión piedad y humanidad; pero los amigos son, como mucho, cuatro o cinco. Los demás son lobos y te emplean como cobaya sobre la que experimentar su violencia y con la que confirmar la bondad de su conformismo.

Su conformismo ha cobrado peso a partir del mundo de los adultos. El esquema es el mismo. No obstante, ellos tienen siempre algo nuevo, en relación con los adultos. Ellos viven existencialmente valores nuevos en comparación con los vividos y codificados por los adultos. Su fuerza consiste en esto. A través de algo nuevo, ellos, con su modo de ser y de comportarse (puesto que se trata de algo puramente 'vivido') vuelve vacuo el conformismo pedagógico de los adultos y se imponen como los auténticos maestros ir tratado unos de otros. Su 'novedad' no dicha, y ni siquiera pensada, sino sólo vivida, al *más allá* del mundo de los adultos, lo pone en cuestión incluso cuando lo acepta totalmente (como ocurre en las sociedades represivas o francamente fascistas).

(Fragmento de *Los muchachos son conformistas dos veces* texto publicado en el semanario *Il Mondo* el 15 de mayo de 1975. Junto a otros forma parte de un proyecto que Pasolini no completó. Se trata de un tratado pedagógico dirigido a un joven napolitano, 15 años, nacido de su imaginación. Está incluido en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Crítica cinematográfica

Practicar la crítica, aunque no sea en un lugar precisamente crítico, como puede ser la reseña de una película en un semanario, es siempre una operación compleja, aunque luego allí se simplifique, aunque luego allí se convierta en una menudencia. Implica siempre esta crítica, por parte de quien emite un juicio, un completo sistema ideológico, sea éste consciente y racional o inconsciente e intuitivo. La mayor parte de aquellos a los que podría llamar como neocolegas pertenecen al segundo tipo del sistema ideológico. Viven precisamente en el centro real del mundo que produce los titulares de lo que escriben y aceptan además las instituciones, todas las instituciones, y como mucho operan en las supraestructuras, en una especie de oposición moralístico-estética.

(Fragmento de la crítica de *Pillow talk* (Michael Gordon, 1959), publicada el 2 de febrero de 1960 en *Il Reporter*. Forma parte del libro *I film degli altri*, Roma, Ugo Guanda Editores, 1996. Hay traducción castellana a cargo de Carmen Gallego Cruz; Barcelona, Prensa Ibérica, 1999)

[D]

Droga

En lo que respecta a mi personal y bastante escasa experiencia, lo que creo saber en torno al fenómeno de la droga es el dato siguiente: la droga es siempre un sucedáneo. Y precisamente un sucedáneo de la cultura. Dicha así la cosa es ciertamente demasiado lineal, simple e incluso genérica. Pero las complicaciones que concretan aparecen cuando se examinan las cosas de cerca. A un nivel medio -referente a 'muchos'- la droga viene a llenar un vacío causado precisamente por el deseo de muerte y que es por tanto un vacío de cultura. Para amar la cultura se necesita una fuerte vitalidad. Porque la cultura -en sentido específico, o mejor, clasista- es una posesión, y nada precisa de más encarnizada y loca energía que el deseo de posesión. Quien no tiene esa energía en dosis siquiera mínima, renuncia. Y puesto que casi siempre, a causa de sus traumas y de su sensibilidad, se trata de un individuo destinado a la cultura específica, de la élite, he aquí que se abre en torno a él ese vacío cultural, por otra parte desesperadamente querido por él (para poder morir); un vacío que llena con el sucedáneo de la droga. El efecto de la droga, además, mimetiza el saber racional a través de una experiencia aberrante, por decirlo así, pero que de algún modo se homologa con él.

También a un nivel más alto se produce algo parecido: hay literatos y artistas que se drogan. ¿Por qué lo hacen? También, creo yo, para llenar un vacío: pero esta vez no se trata simplemente de un vacío de cultura, sino de un vacío de necesidad y de imaginación. La droga sirve en este caso para sustituir la gracia por la desesperación, el estilo por la manera. No juzgo. Me limito a decir. Hay épocas en que los mayores artistas son precisamente desesperados manieristas.

(Fragmento de *La droga: una auténtica tragedia italiana* texto publicado en *Il Corriere della Sera*, el 24 de julio de 1975 e incluido en *Lettere Luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas*

luteranas, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

[E]

Edipo Re (1967)

Jean Duflot.- La estructura narrativa de *Edipo Re* ha desorientado un poco. En efecto, la reconstitución del mito, de la fábula antigua, está insertada entre un principio y un final de un verismo completamente cotidiano.

Pasolini.- No acabo de entender cómo el público pierde la paciencia ante la menor dificultad. Por otra parte, he observado que la transgresión del tiempo cronológico en la narración le desorienta totalmente. En realidad, la cosa es de una simplicidad extrema. El primer episodio presenta un niño actual, entre su padre y su madre, cristalizando lo que comúnmente se llama 'el complejo de Edipo'. A una edad en que todavía nada es consciente, sufre la primera experiencia de celos. Y su padre, para castigarlo, le cuelga de los pies -realizando a través del símbolo del sexo (los pies) una especie de castración. Después, en la segunda parte, comienza la proyección de este hecho psicoanalítico en el "mito". *Edipo Re* se representa, por tanto, en una segunda parte, como un enorme sueño del mito que termina al despertar con el retorno a la realidad.

J.D.- El tercer fragmento del filme es el retorno de Edipo a la vida cotidiana. Este ciego guiado por un niño y que deambula en un suburbio industrial es el propio Edipo.

P.- Es el momento de la sublimación, como lo llama Freud. La variante con respecto al mito es que Edipo se reencuentra en el mismo punto que Tiresias: en cierta manera, se ha sublimado como lo hace el poeta, el profeta, el hombre excepcional. Al convertirse en ciego, a través del autocastigo, a través por tanto de una cierta forma de autopurificación, accede al terreno del heroísmo, o de la poesía. (*Extenuado por el esfuerzo de haber dicho lo que se le exigía que dijera?*)

J.D.- ¿Tiene alguna otra significación esta larga caminata del final del filme, a través del desolado y acongojante laberinto de los barrios industriales?

P.- No, no creo. Es muy sencillo, en la medida en que el filme es una proyección parcialmente autobiográfica. He rodado el prólogo en Lombardía, para evocar mi infancia en el Friule, donde mi padre era oficial, y el desenlace, o más bien el retorno de Edipo poeta, en Bolonia, donde comencé a escribir poesía: es la ciudad donde yo me encontré naturalmente integrado en la sociedad burguesa; yo creía entonces que era un poeta de ese mundo, como si ese mundo hubiese sido absoluto, único, como si las divisiones de clases no hubiera existido jamás. Yo creía en lo absoluto del mundo burgués. Con el desencanto, Edipo abandona el mundo de la burguesía y se introduce progresivamente en el mundo popular, de los

trabajadores. Ya no cantará para la burguesía, sino para la clase de los explotados. De ahí ese largo camino hacia las fábricas. Donde, indudablemente, le espera otro desencanto...

(De Dufloy Jean: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, París, Pierre Belfont, 1970. Hay traducción castellana de Joaquín Jordá para Barcelona, Anagrama, 1971 con el título de *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*)

[F]

Familia

¿Qué es la Familia hoy? Después de haber corrido prácticamente el riesgo de disolverse a sí misma, así como al doble mito económico-religioso -según las previsiones progresistas de los intelectuales laicos-, hoy la Familia vuelve a ser una realidad aún más sólida, más estable, más encarnizadamente privilegiada que antes. Es cierto, por ejemplo, que en lo que se refiere a la educación de los hijos han aumentado enormemente las influencia externas (tanto, repito, que en un momento determinado se ha llegado a pensar en un definitivo reajuste pedagógico, totalmente fuera de la Familia). Sin embargo la Familia ha vuelto a convertirse en aquel poder e irremplazable centro infinitesimal de todo tal como era antes. ¿Por qué? Porque la civilización de consumo necesita a la familia. Una persona sola no puede ser el consumidor que pretende el productor. Puede ser un consumidor ocasional, imprevisible, libre de elegir, sordo, incluso capaz de rechazar, de renunciar a ese hedonismo que se ha convertido en la nueva religión. La noción de “individuo solo” por su misma naturaleza es contradictoria e inconciliable con las exigencias del consumo. Hay que destruir a la persona como ser individual. Hay que sustituirla (como es sabido) por el hombre-masa. La familia es, precisamente, el único posible *exemplum* concreto de “masa”. Es en el seno de la familia cuando el hombre se vuelve verdaderamente consumidor: primero por las exigencias sociales de la pareja, después por las de la misma familia..

(Fragmento de *Marzo de 1974. Vacío de caridad, vacío de cultura: un lenguaje sin orígenes*, prólogo a una serie de Sentencias de la Sacra Rota, recogidas por Francesco Perego. Está publicado en *Scritti corsari*, Milán, Garzanti, 1975. Hay traducción en castellano a cargo de Mina Pedrós en *Escritos corsarios*, Barcelona, Planeta, 1983)

Fin de los años 60

Sé bien, sé bien que estoy en el fondo de la fosa;
que todo aquello que toco ya lo he tocado;
que soy prisionero de un interés indecente;
que cada convalecencia es una recaída;
que las aguas están estancadas y todo tiene sabor a viejo;
que también el humorismo forma parte del bloque inamovible;
que no hago otra cosa que reducir lo nuevo a lo antiguo;
que no intento todavía reconocer quién soy;
que he perdido hasta la antigua paciencia de orfebre;

que la vejez hace resaltar por impaciencia sólo las miserias;
que no saldré nunca de aquí por más que sonría;
que doy vueltas de un lado a otro por la tierra como una bestia enjaulada;
que de tantas cuerdas que tengo he terminado por tirar de una sola;
que me gusta embarrarme porque el barro es materia pobre y por lo tanto pura;
que adoro la luz sólo si no ofrece esperanza.

(Poema hasta ahora inédito, incluido en *Tutte le poesie*, Roma, Meridiani Mondadori, 2003, edición curada por Walter Siti. La traducción al castellano es de Hugo Beccacece)

Friuli

Las hojas de los saúcos, las hojas
que en los canales brotan de las cálidas
y redondas ramas, entre sangrientas redes,

entre las terrazas amarillentas y anaranjadas
de los castaños friulanos, alineados
en desnudas perspectivas

contra las áridas ondulaciones de los montes
o en dulces curvas a lo largo de las festivas
pendientes de las orillas...

Las hojas de los enmarañados chopos,
que no tiemblan, se agrupan en silenciosos
grupos al fondo de los campos de alfalfa;

las hojas de los humildes alisos a lo largo
de los muertos terrones en donde fermenta
el trigo con temblores de dicha;

las hojas de la caña que cubre dulcemente
en las empalizadas los tapices de oro de la vid.

¿Te acuerdas de aquella noche en Ruda?
Aquel nuestro darse, juntos, en un juego
de pura pasión, medida de nuestra cruda

juventud, de nuestro corazón apenas niño?
Era una lucha abrasante en sí misma,
pero su fuego se extendía más allá de nosotros.

(Fragmento de *Cuadros de Friuli*, versos escritos con ocasión de la exposición del pintor Giuseppe Zigaina, en Roma. Está incluido en *Le cenere di Gramsci*: Milán, Garzanti, 1957. Hay traducción al castellano de Antonio Colinas: *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor, 1975)

Fútbol

El del fútbol es un sistema de signos, por lo tanto es un lenguaje. Se puede hacer un fútbol como un lenguaje fundamentalmente prosístico y un fútbol como lenguaje fundamentalmente poético. Para explicarme mejor, daré algunos ejemplos: Bulgarelli juega un fútbol en prosa; es un prosista realista. Riva juega un fútbol en poesía: es un poeta realista. Corso juega un fútbol en poesía, pero no es poeta realista, es un poeta un poco *maudit*, extravagante. Rivera juega un fútbol en prosa, pero la suya es una prosa poética, de elzevirio. Incluso Mazzola es un elzevirista, que podría escribir en *Corriere della Sera*, pero es más poeta que Rivera. Cada tanto, interrumpe la prosa e inventa, por ahí, dos versos fulgurantes. Se entiende que entre la poesía y la prosa no hago distinciones de valores; la mía es una distinción puramente técnica.

Hay momentos en el fútbol que son puramente poéticos: se trata de los momentos de gol. Cada gol es siempre una invención, es siempre una subversión del código: cada gol es una ineluctabilidad, fulguración, estupor, irreversibilidad. Igual que la palabra poética. El goleador de un campeonato es siempre el mejor poeta del año. (...) El fútbol que produce más gol es el fútbol más poético. Incluso el *dribbling* es de por sí poético (aunque no siempre como la acción del gol). En los hechos, el sueño de cada jugador (compartido por cada espectador) es partir de la mitad del campo, *dribbliar* a todos y marcar. Si, dentro de los límites consentidos, se puede imaginar en el fútbol una cosa sublime, esa esa. Pero no sucede nunca. Es un sueño.

(...)

El cerrojo y la triangulación, que Breccia llama geometría, es un fútbol de prosa: está en realidad basado en la sintaxis, o sea en el juego colectivo y organizado; esto es ejecución razonada del código. Su momento poético es el contragolpe, con el anexo de gol (que, como habíamos visto, no puede ser más que poético).

(Fragmento de un artículo de Pasolini citado, sin indicar lugar de publicación original, en *Corriere della Sera* 1876/1986, *Dieci anni e un secolo. Pasolini e il Corriere*, Milán, 1986. Hay traducción al castellano de Ángel Faretta en *Diario de Poesía* 25, Verano de 1992. Cabe consignar que Pasolini fue capitán del equipo de fútbol de la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia, con el que en 1941 gana el Campeonato Interfacultades)

Futuro

El futuro se presenta como futuro no religioso, privado de promesas y de 'mañana', vivido totalmente 'aquí y ahora' por un hombre en tanto que *mens momentánea*, inmunizado contra la angustia de la historia, de la caída de todas las formas que hasta ahora han protegido la historia y la tradición: un poder internacional como es el nuevo poder industrial tiene derecho por sí mismo a una historia global, sintética, capaz de interpretarse científicamente, sin la menor participación sentimental (participación sentimental inflexible y chantajeadoramente pedida hasta hoy por los poderes particulares vigentes: estatal, militar, eclesiástico, etc.), el hombre de la industrialización absoluta se realiza en la tierra y sustituye a todos los viejos paradigmas míticos con nuevos mitos (al parecer, carentes de arquetipos) nacidos de una nueva calidad de vida.

(...)

Que las semillas pierdan su forma bajo tierra y renazcan, comienza a sernos del todo indiferente; y lo mismo el 'año' como ciclo agrario ligado indisolublemente a nuestra supervivencia. Que un año tenga principio y fin (con el riesgo de que el sol desaparezca para siempre) y que los días tengan un alba y un crepúsculo (con el sol que 'desciende' para crear un paradigma del descenso al reino de los muertos) son cosas que sólo nos afectan por inercia y casualmente. (Es cierto que hay todavía dos mil millones de habitantes del 'tercer mundo', todavía campesino, todavía históricamente perdido en todas estas cosas; pero ¿cómo fingir que no se sabe que se trata de un enorme bache histórico, de un mundo que está condenado a extinguirse?).

El tiempo ha de convertirse en un *continuum* sin principio ni fin (excepto los exclusivamente fenoménicos), como para los hombres de la prehistoria, que no conocían la agricultura y que por tanto no habían conceptualizado los ritmos temporales.

(Fragmentos de *Los problemas de la Iglesia*, artículo aparecido en el semanario *Tempo* el 19 de abril de 1969. Está incluido en *Il caos*, Roma, Riuniti, 1980, edición a cargo de Gian Carlo Ferretti, Hay traducción al castellano de Antonio Prometeo-Moya: *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981)

[G]

Gilda

Luego se apagaron las luces, y dio comienzo lo que habría debido ser la película más bella que jamás viera Desiderio. Ante Gilda, un sentimiento espléndidamente común invadió a todos los espectadores. La música de *Amado mío* producía efectos devastadores. A tal punto, que los gritos obscenos que se cruzaban por el patio de butacas, los: "¡Ojo, que se te saltan los botones!", los "¿Cuántas te vas a hacer esta noche?", parecían fundirse en un ritmo en el que el tiempo parecía finalmente aplacarse, aceptar una prórroga sin final feliz. Incluso cuando Iasis, al abrazarlo Desiderio, reclinó la cabeza sobre su hombro, y en aquella atmósfera de orgía consumada más allá del tiempo, antes de la muerte, el pecho de Desiderio pareció, por fin, liberarse, fue una conmoción elevada a un nivel en el que las lágrimas se congelaban. Rita Hayworth, con su cuerpo inmenso, con su sonrisa y su seno de hermana y de prostituta -equivoca y angelical- estúpida y misteriosa -con aquella mirada suya de miope, fría y tierna hasta la languidez-, cantaba desde lo profundo de su América Latina de posguerra, de novela-río, con una inexpresividad divinamente acariciadora. Pero la letra de *Amado mío* la evocaba, con su belleza de campesina, como en un estado de agotamiento o de *post amorem*, agazapada junto a su inefable *muchacho*... Vistos desde una *avenida* de Montevideo o del Plata, ¿qué otra cosa habían pasado a ser para Desiderio aquel cine de Caorle y aquel chico sentado a su lado, sino las figuras de su trágica resignación.

(Fragmento de *Amado mio*, una de las dos *nouvelles* incluidas en *Amado mio* preceduto de *Atti impuri*, Milán, Garzanti Editore, 1984. Fue escrita por Pasolini en los años que siguieron a su

traslado a Roma: 1950. Hay edición castellana: *Amado mío* precedido por *Actos impuros*, Barcelona, Planeta, 1984. La traducción es de Jesús Pardo y Jorge Binaghi)

Godard

Existe, en cambio, algo brutal en la cultura de Godard, y quizá también ligeramente vulgar: la elegía le resulta inconcebible porque al ser parisino no puede sentirse afligido por un sentimiento tan provinciano y campesino; también le resulta inconcebible, y por idénticas razones, el formalismo clasicista de Antonioni: él es enteramente post-impresionista, no posee nada de la vieja sensualidad estancada en el área conservadora, y marginal, pagano-romana, aunque sea, como en Antonioni, muy europeizada. Godard no se plantea ningún imperativo moral: ni siente la normatividad del compromiso marxista (cosa vieja) ni la mala conciencia académica (cosa de provincias). Su vitalidad carece de frenos, pudores, o escrúpulos. Reconstituye, en sí misma, el mundo: es incluso cínica hacia sí misma. La poética de Godard es ontológica, se llama cine. Su formalismo es, por consiguiente, un tecnicismo poético por su propia naturaleza: todo lo que una cámara fija en movimiento es bello: es la restitución técnica, y por consiguiente poética, de la realidad. También Godard, naturalmente, hace el juego habitual: también él necesita un “estado de ánimo dominante” del protagonista, para avalar su libertad técnica: un estado dominante neurótico y escandaloso en la relación con la realidad. Por consiguiente, también los protagonistas de Godard son enfermos, flores exquisitas de la burguesía: pero no están en tratamiento. Están gravísimos, pero vitales, más allá de los límites de la patología: representan sencillamente la media de un nuevo tipo antropológico. También en su relación con el mundo es característica la obsesión: la fijación obsesiva en un detalle o en un gesto (y aquí interviene la técnica cinematográfica capaz, más y mejor que la técnica literaria, de exasperar las situaciones). Pero en Godard no se trata de insistencias sobrepasando cualquier tiempo soportable sobre un mismo objeto: en él no existe ni el culto del objeto en cuanto forma (como en Antonioni) ni el culto del objeto en cuanto símbolo de un mundo perdido (como en Bertolucci): Godard no tiene ningún culto, y lo trata todo igual, frontalmente: su pretextual “libre indirecto” es una solución frontal, indiferenciante e iterativa de mil detalles del mundo, sin solución de continuidad, mostrados con la obsesión fría y casi complacida (típica de su protagonista amoral) de una desintegración reconstruida en unidad a través de aquel lenguaje inarticulado. Godard carece completamente de clasicismo, más bien se podría hablar, en su caso, de neocubismo. Pero podríamos hablar de un neocubismo no tonal. Bajo las historias de sus filmes, bajo las largas “subjetivas libres indirectas” que minan el estado de ánimo de los protagonistas, transcurre siempre un filme hecho por el puro placer de la restitución de una realidad fraccionada por la técnica y reconstruida por un Braque canalla, mecánico y asimétrico.

(Fragmento de una intervención concretada en la 1ª. edición de la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, año 1965. Reproducida en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970. La traducción es de Joaquín Jordá)

[H]

Hijos

Los hijos que nos rodean, en especial los más jóvenes, los adolescentes, son casi todos unos monstruos. Su aspecto físico casi es terrorífico, y cuando no es aterrador resulta lastimosamente infeliz. Melenas horribles, peinados caricaturescos, semblantes pálidos y ojos apagados. Son máscaras de algún rito iniciático bárbaro, miserablemente bárbaro. O bien máscaras de una integración diligente e inconsciente, que no suscita la menor piedad.

Tras haber alzado contra los padres barreras tendientes a encerrarlos en un gueto, han acabado encontrándose ellos mismos en el gueto contrario. En los casos mejores se mantienen agarrados a los alambres de espino de ese gueto, mirando hacia nosotros, que todavía somos hombres, como mendigos desesperados, que piden algo sólo con la mirada porque carecen del valor y acaso de la capacidad de hablar. En los casos que no son ni los mejores ni los peores (hay millones) carecen de expresión: son la ambigüedad hecha carne. Su mirada huye; sus pensamientos están perpetuamente en otra parte; tienen demasiado respeto o demasiado desprecio a la vez, demasiada paciencia o demasiada impaciencia. En comparación con sus coetáneos de hace diez o veinte años han aprendido algo más, pero no lo bastante. La integración ya no es un problema moral y la revuelta ha sido codificada. En los casos peores son auténticos criminales. ¿Cuántos de éstos hay? En realidad casi todos podrían serlo. No se encuentra por la calle un grupo de muchachos que no pueda ser un grupo de criminales. No hay el menor destello en sus ojos; sus facciones imitan las facciones de los autómatas sin que les caracterice desde dentro nada personal. El estereotipo hace que no sean de fiar. Su silencio puede preludear una temerosa petición de ayuda (¿qué ayuda?) o un navajazo. Ya han perdido el dominio de sus actos y se diría que hasta el de sus músculos. No saben bien qué distancia media entre causa y efecto. Han retrocedido -bajo el aspecto externo de una mayor educación escolar y de mejores condiciones de vida- a una barbarie primitiva. Aunque por una parte hablan mejor -es decir, han asimilado el degradante italiano medio- por otra son casi afásicos: hablan viejos dialectos incomprensibles, o incluso callan, soltando de vez en cuando aullidos guturales e interjecciones de carácter siempre obsceno. No saben sonreír ni reír. Sólo saben soltar risotadas y pullas. En esta masa enorme (típica sobre todo i una vez más! del inerme Centro-Sur) hay *élites* nobles, a las que naturalmente pertenecen los hijos de mis lectores. Pero estos lectores míos no pretenderán sostener que sus hijos son muchachos felices (desinhibidos e independientes, como creen y repiten ciertos periodistas imbéciles, que se comportan como comisionados fascistas en un campo de concentración).

(Fragmento de *Los jóvenes infelices*, fechado por el propio autor en los “primeros días de 1975”. Fue publicado póstumamente en *Lettere Luterane*. Hay traducción castellana en *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997, traducido por Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Homosexualidad

Es trágico que no comprenda -de forma tan institucionalizada y brutalmente conformista- que una relación homosexual no es el Mal o mejor dicho que en una relación homosexual no hay nada de malo. Es una relación sexual como cualquier otra.

¿Dónde está, no digo ya la tolerancia, sino la inteligencia y la cultura si no se comprende esto? Esto no deja ni marcas indelebles ni manchas que le hagan a uno intocable, ni deformaciones racistas. Deja a un hombre exactamente igual a como era. Como máximo le ha ayudado a expresar totalmente su “natural” potencialidad sexual, porque no hay ningún hombre que no sea “también” homosexual: y esto, y nada más, es lo que demuestra la homosexualidad en las cárceles.

Se trata, en resumidas cuentas, de una de las muchas formas de liberación cuyo análisis y cuya aceptación crea generalmente el orgullo de un intelectual moderno. Quien haya expresado -aunque sólo haya sido en situación de emergencia- su propia homosexualidad (ayudado por un valor más popular que burgués, y de ahí la connotación clásica del odio contra la homosexualidad) ya no será, al menos en este campo, racista ni perseguidor. En su experiencia humana habrá un elemento de “real” tolerancia que antes no tenía. Y, en el mejor de los casos, habrá enriquecido su propio conocimiento de las personas de su mismo sexo, cuya relación con las mismas no puede dejar de ser, fatal y naturalmente, más que de carácter homoerótico, tanto en el odio como en la confraternidad.

(Fragmento de *La cárcel y la fraternidad del amor homosexual*, aparecido en *Il Mondo* el 11 de abril de 1974, inspirado por un artículo aparecido en otro diario cuyo tema era “el sexo en las cárceles italianas”. Está reproducido íntegramente en *Scritti corsari*, Milán, Garzanti, 1975. Hay traducción castellana de Mina Pedrós: *Escritos corsarios*, Barcelona, Planeta, 1983)

Humillación

La sociedad preconsumista necesitaba hombres fuertes y por tanto castos. La sociedad consumista necesita en cambio hombres débiles, y por tanto lujuriosos. El mito de la mujer encerrada y aislada (cuya obligación de ser casta implicaba la castidad del hombre) ha sido sustituido por el mito de la mujer abierta y accesible, siempre disponible. El triunfo de la amistad entre varones y de la erección ha sido sustituido por el triunfo de la pareja y de la impotencia. Los varones jóvenes están traumatizados por la obligación que les impone la permisividad: o sea, la obligación de hacer el amor continua y libremente. Al mismo tiempo están traumatizados porque su “cetro” decepciona a las mujeres, que antes no lo conocían y lo mitificaban aceptándolo servilmente. Por otro lado, la educación o iniciación a la convivencia, que antes se daba en un ámbito platónicamente homosexual, es ahora heterosexual desde la primerísima pubertad, a través de acoplamientos precoces. Pero la mujer aún no está en situación -dada la herencia milenaria- de hacer una aportación pedagógica libre: tiende todavía a la codificación, que hoy sólo puede ser una codificación más conformista que nunca en el sentido querido por el poder burgués: una codificación que ocupe el lugar de las reglas populares a las que obedecía la antigua autoeducación entre hombres o entre mujeres (cuyo más elevado arquetipo sigue siendo la democracia ateniense). El consumismo, pues, ha humillado definitivamente a la mujer al convertirla en un mito terrorista. Los jóvenes varones que van por la calle casi religiosamente, con una mano de aire protector sobre el hombro de la mujer o tomándola románticamente de la mano, hacen reír o te encogen el corazón. Nada hay más insincero que una relación parecida a la que realiza en concreto la pareja consumista.

(Del texto *Argumento para un film sobre un policía*, publicado el 7 de agosto de 1975 en *Il Mondo* y recogido en *Lettere Luterane*. Hay traducción castellana en *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997, traducido por Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

[I]

Ideología

En mi caso concreto, la ideología política es la marxista, pero la ideología estética proviene de la experiencia decadentista aunque profundamente modificada y arrastra consigo los restos de una cultura superada: evangelismo, humanitarismo, etc. (...) La verdadera ideología de un escritor consiste en verificar lo que sucede durante este choque, durante esta fusión...

(Fragmento de una respuesta a una reseña de Salinari, publicada en *Vie Nuove*, noviembre de 1961)

Iglesia

La Iglesia sólo puede ser reaccionaria; la Iglesia sólo puede estar de parte del poder; la Iglesia sólo puede aceptar las reglas autoritarias y formales de la convivencia: la Iglesia sólo puede aprobar las sociedades jerárquicas en que la clase dominante garantice el orden; la Iglesia sólo puede detestar cualquier forma de pensamiento aunque sólo sea tímidamente libre; la Iglesia sólo puede estar en contra de cualquier innovación antirrepresiva (esto no significa que no pueda aceptar formas, programadas desde arriba, de tolerancia: practicada en realidad, desde hace siglos, no ideológicamente, según los dictámenes de una Caridad disociada -repito, no ideológicamente- de la Fe); la Iglesia sólo puede actuar completamente al margen de las enseñanzas del Evangelio; la Iglesia sólo puede tomar decisiones prácticas mencionando sólo formalmente el nombre de Dios e incluso alguna vez olvidándose de hacerlo; la Iglesia sólo puede imponer verbalmente la Esperanza porque su experiencia sobre los hechos humanos le impide alimentar ninguna especie de esperanza; la Iglesia sólo puede (para llegar a temas de actualidad) considerar eternamente válido y como un paradigma su concordato con el fascismo.

(Fragmento del texto *La Iglesia, los penes y las vaginas*, un comentario a 20 sentencias de la *Sacra Rota*, a cargo de Stelio Raiteri, con prólogo de Giorgio Zampa -Roma, Borletti, 1974-, publicado en *Tempo* el 1º de marzo de 1974. Está incluido en *Scritti corsari*, Milán, Garzanti, 1975. Hay traducción al castellano de Mina Padrós: *Escritos corsarios*, Barcelona, Planeta, 1983)

Il vangelo secondo Matteo (1964)

Junio 1963

Querido Alfredo:

Me pides que te resuma por escrito, para mayor comodidad tuya, los criterios que presidirán mi realización de *Il vangelo secondo Matteo*.

Desde el punto de vista religioso, para mí, que he intentado siempre incorporar a mi laicismo los caracteres de la religiosidad, existen dos datos ingenuamente ontológicos: la humanidad de Cristo está impulsada por tanta fuerza interior, por tan irreductible sed de saber y de verificar el saber, sin temor a escándalo ni a contradicción, que, para ella, la metáfora divina se halla en el límite de lo 'metafórico', hasta llegar a ser idealmente una realidad. Por otra parte, para mí, la belleza es siempre una 'belleza moral'; pero esa belleza llega siempre a nosotros mediatizada: a través de la poesía, o la filosofía o la práctica. El único caso de 'belleza moral' no mediatizada sino inmediata, en estado puro, lo he experimentado en el Evangelio.

En cuanto a mi relación 'artística' con el Evangelio, es bastante curiosa: ya sabrás que como escritor, nacido idealmente de la Resistencia, como marxista, etc., durante los años cincuenta mi trabajo ideológico se dirigió hacia el racionalismo, en polémica con el irracionalismo de la literatura decadente (sobre la que me había detenido y a la que tanto quería). Por el contrario, la idea de hacer una película sobre el Evangelio es, debo confesarlo, fruto de una curiosa oleada irracionalista. Quiero hacer una pura obra de poesía, incurriendo quizás en el peligro del esteticismo (Bach, y en parte, Mozart como motivo musical; Piero della Francesca y, en parte, Duccio, para inspiración de los valores figurativos; la realidad prehistórica y exótica del mundo árabe, como fondo y ambiente). Todo esto pone peligrosamente en danza mi carrera de escritor, lo sé. Pero estaría bueno que, amando tan entrañablemente el Cristo de Mateo, fuese a tener miedo de poner algo en peligro. Tuyo,

Pier Paolo Pasolini

(Carta enviada al productor cinematográfico italiano Alfredo Bini, reproducida en el volumen de la colección *Voz imagen*, de la editorial española Aymá, que publica el guión de *El evangelio según Mateo*)

Italia 1975

Gian-Luigi Rondi.- ¿Cómo ubicaría a este filme (se refiere a *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*) respecto de sus filmes anteriores (¿Cómo ha llegado a él, cuál de sus discursos sigue y, eventualmente, qué otro discurso pretende inaugurar?)

Pasolini.- Éste es el filme de la adaptación. He terminado olvidando cómo era Italia hasta hace una década o menos, y, como no tengo otra alternativa que el suicidio o el exilio, he terminado aceptando a Italia tal cual es ahora. Un inmenso pozo de serpientes donde, salvo alguna excepción y algunas miserables élites, todo es serpientes, estúpidas y feroces, indiferenciables, ambiguas, desagradables. Y todo ello, a causa de: a) su degradante consumismo, un consumismo impuesto y, en segundo lugar, sectorialmente, b) la escuela obligatoria, que los ha frustrado, volviéndolos conscientes de su propia ignorancia y, a la vez, presuntuosos de esas cuatro tonterías moralistas y seudodemocráticas que aprendieron allí, c) la televisión, que les muestra los modelos de vida y los valores a través de un lenguaje que, al

ser pura representación, no admite réplicas lógicas, d) una infinidad de otras causas, todas concurrentes, y todas nacidas de una misma matriz: el cambio de naturaleza del poder económico. Si las cosas son ahora así, ¿puedo hacer yo filmes como los de la *Trilogía de la vida*? He estado en Oriente y no puedo volver allí. Aquí, te dan ganas de cortarles los cabellos a los cretinos con *jeans*, atildado y con barbas de menipeos y brahmanes; lo que siempre aparece ante tus ojos es el mismo rostro infeliz y vagamente siniestro que te mira, y no sabes si te está provocando, suplicando, si piensa pedirte ayuda o darte un puntapié. ¿Cómo representar la antigua alegría del sexo -la alegría del sexo de los tiempos de relativa represión, alegría que era puro reino interior, venganza contra el poder, arrobamiento respecto de él, burla-, a través de estos jóvenes ahora infelices por las obligaciones que ha creado la falsa tolerancia? No queda otro camino que adaptarse, querido Rondi. Y como la adaptación es una derrota, y la derrota nos vuelve agresivos y hasta un poco crueles, aquí está *Salò*, o digamos más bien, *salaud*.

(De un reportaje realizado por el crítico cinematográfico italiano Gian-Luigi Rondi, fechado el 24 de agosto de 1975)

[L]

La dolce vita (1959)

Resta decir aún por qué me gusta la película, más aún, como me conmueve profundamente. Y ahora, deberé llevar mi punto de vista a un terreno franco, a una *waste land* si queréis donde hallar en mí los restos (¡tan abundantes!) de decadentismo, y en Fellini los presupuestos (¡tan abundantes!) de realismo.

He hablado de la ácrítica ideológica de Fellini, de su desesperada necesidad de confiarse al instinto y a la vocación: debo añadir que en tal falta de crítica permanecen abandonadas y confusas también sus aspiraciones racionales y precisamente en sentido marxista, que irrumpen y ¡cuántas veces! en su obra.

Pero no afirmaré que el mayor mérito de su obra esté aquí, lo que cuenta en Fellini es lo que de eterno y absoluto persiste en su ideología genéricamente católica: el optimismo amoroso y simpatético. Observad la Roma que describe: es difícil de imaginar un mundo más completamente árido. Una aridez sin vida, que angustia. Vemos pasar ante nuestros ojos un río de personajes humillados, en una humillante grieta de la capital. Cínicos todos, mezquinos todos, egoístas todos, caprichosos todos, presuntuosos todos, miserables todos, qualunquistas todos, es la muestra de la pequeña burguesía en su ambiente, en el que se exalta su carácter puesto en evidencia bajo una luz totalmente tétrica. A éste se añaden, por arriba y por abajo, monstruos sin origen, irreferibles: por arriba los nobles, por abajo el subproletariado, y nos traen una bocanada de aire fresco que a su manera es pura y vital. Pero cómo lograr ver pureza y vitalismo también en la masa pequeño burguesa que bulle en esta Roma arribista, escandalosa, cinematográfica, supersticiosa y fascista, me parece algo increíble.

Sin embargo, no hay uno solo de estos personajes que no resulte puro y vital, presentado siempre en su momento de energía casi sacra. Observad: no hay un personaje triste, que nos

lleve a la compasión: a todos les va bien, aunque les vaya mal; vital lo es cada uno en su adaptarse a vivir, a pesar de su carga de muerte e inconsciencia.

No he visto nunca un filme en el que todos los personajes estén tan llenos de felicidad de existir: incluso lo doloroso, lo trágico, se configuran como fenómenos cargados de vitalidad, como espectáculos.

(Fragmento de *La dolce vita*, para mí se trata de un filme católico, publicado en *Il Reporter* el 23 de febrero de 1960. La crítica está incluida íntegramente en *I film degli altri*, Roma, Ugo Guanda, 1996. Hay traducción al castellano de Carmen Gallego Cruz: *Las películas de los otros*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1999)

La Ricotta (1962)

Pier Paolo Pasolini.- Es la obra que quizás he calculado menos, donde se mezclan con toda sencillez todos los elementos que yo imaginaba reunir: el humor, el ingenio romano, la crueldad y el egoísmo, el código popular a que antes me he referido.

Jean Duflot.- ¿Cuáles son las reformas culturales, especialmente pictóricas, del lenguaje de *La Ricotta*?

P.- Igual que en *Accattone*, Masaccio. Por la sobriedad del paisaje, la simplicidad de los volúmenes, la tosquedad de la iluminación...En cambio en los trozos en que ironizo sobre el realizador (Orson Welles) de esta cómica Pasión, y en los que me caricaturizo a mí mismo, me refiero a los manieristas, otra grande pasión personal: Pontormo, Rosso Fiorentino, los manieristas florentinos.

J.D.- ¿Cómo llegó a conciliar en el terreno práctico la sobriedad y el ritmo?

P.- Se debió indudablemente a la economía natural del filme. Es la película que he rodado más aprisa y con menos material. También el metraje relativamente corto (30 minutos) me obligaba a la concisión.

J.D.- Esta madurez de la escritura, en su tercer filme, ¿corresponde a un momento particular de su existencia?

P.- Es el momento de madurez de los años 60, que corresponde a un período de intensa actividad creadora, en el que publico varias novelas y poemas. Es la calma que precede a la tempestad, después llegará la crisis.

(De Duflot Jean: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. París, Pierre Belfont, 1970. Hay traducción castellana de Joaquín Jordá para Barcelona, Anagrama, 1971 con el título de *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*)

[M]

Madre

Mi madre muy cerca de mí...
pero por encima de todo límite de tiempo:
somos dos sobreviviente en uno.
Sus suspiros, aquí, en la cocina,
sus desmayos a la menor sombra de noticia degradante,
a la mínima sospecha de un nuevo ataque
del odio de la manada de goliardos que se burlan
al pie de mi habitación de agonizante.
Sólo soy la naturaleza de mi soledad.

Como una esposa puesta en la hoguera junto al rey
o sepultada a su lado
en una tumba que se va como una barquilla
hacia los milenios -la fe de los Años Cincuenta,
está aquí a mi lado, ya ligeramente por encima de los límites del tiempo
dejándose desmenuzar también ella
por la airada paciencia de los granos azules del mar.

(Fragmento de *Las bonitas banderas*, poema incluido en *Poesía in forma de rosa (1961-1964)*, Milán, Garzanti, 1964. Hay traducción al castellano de Juan Antonio Méndez en *Poesía en forma de rosa*, Madrid, Visor, 1982)

Madre de familia burguesa

En mi familia, pues, todos vivimos
la existencia tal como debe ser;
las ideas con que nos juzgamos a nosotros mismos
y a los demás, los valores y los acontecimientos,
son, como suele decirse, un patrimonio común
a todo nuestro mundo social.
Yo en este sentido era peor que todos.
Es difícil decir como he vivido;
como, para vivir, me bastaba la naturalidad del vivir;
ocuparme de la casa, de mis afectos,
como si hubiera sido una campesina en su cubil familiar,
que lucha con uñas y dientes para la existencia.

(Fragmento de *La pérdida de la existencia* poema que integra el *Apéndice a la primera parte* de *Teorema*, el libro que escribió Pasolini en 1968 poco antes de rodar la película homónima. Hay traducción al castellano de Enrique Pezzoni en *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970)

Mangano

Es posible que en esta amargura -que nos permite trabajar con gran entusiasmo y con pocas esperanzas, me atrevería a decir... estoicamente- se base nuestra colaboración tan mágicamente solidaria. Somos tan puntuales y formales como los niños aplicados en la escuela, ¿no es cierto?, y tenemos un sentido muy arraigado del deber: jamás faltaremos a nuestra palabra...No me fue difícil 'contemplar' todos estos aspectos de tu naturaleza -puntualidad, sentido del deber, lealtad- mientras trabajamos juntos en Marruecos, en Roma, en Milán. Es todo esto, precisamente y aunque parezca extraño, lo que origina el misterio de tu belleza. Tu belleza amarga, que se ofrece, amenazadora, como una teofanía, un esplendor de perla, cuando, en realidad, *estás lejos*. *Apareces* donde se cree, se trabaja, donde hay más fatigas, pero *estás* donde no se cree, no se trabaja, donde no hay afanes. Reclamada entre nosotros por una obligación que (quién sabe por qué) se crea viviendo, permanece la realidad de tu lejanía como una lámina de cristal alzada entre el mundo y tú. Sin que nunca te lo hayamos dicho (dado el salvaje pudor) mi alma estaba frecuentemente contigo, detrás de ese cristal.

(Fragmento de *Carta abierta a Silvana Mangano* publicada en el n° 46 del semanario *Tempo*, el 9 de noviembre de 1968. Recopilada en *Il caos*, Roma, Riuniti, 1980, edición a cargo de Gian Carlo Ferretti. Hay traducción al castellano de Antonio-Prometeo Moya: *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981)

Marxista

¿Cómo me hice marxista?

Y bien... iba entre las florecillas primaverales, blancas y celestes,
que nacen justo después de las primulas,
-y un poco antes de que las acacias se cubran de flores,
perfumadas como la carne humana, que se descompone en el calor sublime
de la más bella estación-
y escribía en las orillas de las pequeñas lagunas
que a lo lejos, en el país de mi madre, como uno de esos nombres
intraducibles se las llama "fonde",
con los hijos de los campesinos que se bañaban inocentemente
(porque permanecían impasibles ante su vida
mientras yo los imaginaba conscientes de lo que eran)
escribía los poemas de "El ruiseñor de la Iglesia Católica".
Era en el '43: en el '45 todo fue diferente.
Esos hijos de campesinos, ya más grandes,
se pusieron un pañuelo rojo en el cuello y marcharon
hacia la capital del distrito, con sus puertas
y sus palacetes venecianos.
Y es así cómo supe que eran jornaleros,
y que había también patrones.
Me puse del lado de los jornaleros, y leí a Marx.

(Fragmento del largo poema *Poeta de las cenizas*, hallado por su biógrafo Enzo Siciliano entre los papeles íntimos de Pasolini, tiempo después de su asesinato. Dice Siciliano que las 32 páginas del texto fueron escritas, casi con seguridad, en agosto de 1966 en Nueva York. La traducción es del poeta Arturo Carrera y fue publicada en la revista argentina “Diario de Poesía”)

Medea (1969)

Pier Paolo Pasolini.- En *Medea* he recuperado todos los temas de mis restantes filmes. Preciso, entre paréntesis, para aquellos a quienes la participación de la Callas podría inducir a error, que no me refieren en absoluto a la obra musical de Cherubini. Por ese lado, el equívoco no es posible, En cuanto a la obra de Eurípides, me he limitado simplemente a unas cuantas citas. Curiosamente, esta obra esta basada en un fundamento ‘teórico’ de la historia de las religiones: M. Eliade, Frazer, L. Bruhl, obras de etnología y antropología modernas.

Medea es la confrontación del universo arcaico, hierático, clerical, y del mundo de Jasón, mundo, por el contrario, racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la *mens momentánea*) que no solamente ha perdido el sentido metafísico, sino que ni siquiera se plantea problemas de este tipo, Es el ‘técnico’ abúlico, cuya investigación está dirigida únicamente hacia el éxito.

Jean Duflot.- ¿Una especie de funcionario de la aventura?

P.- Algo así. Confrontado a la otra civilización, a la raza del ‘espíritu’, desencadena una tragedia espantosa. Todo el drama está basado en esta oposición de dos ‘culturas’, en la irreductibilidad de dos civilizaciones entre sí. Naturalmente, como es una obra bastante estratificada, se encuentran otras ‘significaciones’, por ejemplo, una historia de amor...Sin embargo, debo decir que al elegir esta tragedia de la ‘barbarie’, donde se ve a una madre asesinar a sus hijos por amor a un hombre, lo que más me ha fascinado es la desmesura de este amor.

J.D.- *Medea* es una vez más una obra de transgresión, de exclusión. Todos sus personajes están además excluidos, marginados de la sociedad normal.

P.- Sí, pero en esta invariación que señala, *Medea* es una variante bastante extraña. Ella se excluye de sí misma, lleva en sí su propia tragedia. No olvidemos que *Medea* ha llegado al máximo de la integración; ¿cuál es, pues, la causa profunda de esta autoexclusión de *Medea*? Una especie de conversión al revés. Imagínesse que en el momento en que cayó del caballo san Pablo hubiese sido creyente y que el traumatismo le hiciese perder la fe. *Medea* es víctima de la misma ‘fulguración’. No es que Jasón la haya convencido de seguirle, ella lo hace sin que intervenga un razonamiento lógico.

(De Duflot Jean: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. París, Pierre Belfont, 1970. Hay traducción castellana de Joaquín Jordá para Barcelona, Anagrama, 1971 con el título de *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*)

Muerte (1)

Vuelvo a ti, como vuelve
un emigrado a su país y lo redescubre:
he hecho fortuna (en el intelecto)
y soy feliz, tanto
como hace tiempo lo era, destituido por norma.
Una rabia negra de poesía en el pecho.
Una loca vejez de jovencito.
Antes tu alegría se confundía
con el terror, es verdad, y ahora
casi con otra alegría
lívida, árida: mi pasión decepcionada.
Ahora me das miedo de verdad,
porque estás de verdad cerca, incluida
en mi estado de rabia, de oscura
hambre, de ansia casi de criatura nueva.

(Fragmento de *Fragmento a la muerte*, poema incluido en *La religione del mio tempo* (1961). La traducción que proponemos es de la poeta Delfina Muschietti y está incluida en *Antología poética. La mejor juventud*. Buenos Aires, La Marca, 1996)

Muerte (2)

Aquí entonces debo decir lo que pienso de la muerte (y dejo libres a los lectores para preguntarse, escépticos, que tiene que ver esto con el cine). He dicho varias veces, y siempre mal, por desgracia, que la realidad tiene su lenguaje -mejor dicho, un lenguaje- que, para ser descrito, tiene necesidad de una 'semiología general', que por ahora falta, incluso como noción (los semiólogos observan siempre objetos muy nítidos y definidos, es decir, los diferentes lenguajes, sígnicos o no, existentes; todavía no han descubierto que la semiología es la ciencia descriptiva de la realidad).

Dicho lenguaje -he dicho y siempre mal- coincide, por lo que al hombre se refiere, con la acción humana. Es decir el hombre se expresa principalmente con su acción -no entendida como una mera acción pragmática- porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, *hasta que no se haya consumado*. Mientras Lenin vivía, el lenguaje de su acción todavía era en parte indescifrable, porque todavía era posible y, por lo tanto, modificable por eventuales acciones futuras. En definitiva, mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre está inexpresado. Puede haber un hombre honesto que, a los sesenta años, cometa un delito: esta acción censurable modifica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Hasta que no me muera nadie podrá garantizar que verdaderamente me conoce, es decir, podrá dar un sentido a mi acción, que, por lo tanto, en cuanto momento lingüístico, es difícilmente descifrable.

Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto

atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caso de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. (...) Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos.

(Fragmento de *Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*, ponencia leída en la 3ª. *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pésaro, año 1967. Está recogida en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971, con traducción de Augusto Martínez Torres)

[N]

Ninetto

Uno entre muchos epílogos

Ay, Ninariello, recuerdas aquel sueño...
del que tantas veces hemos hablado...
Yo estaba en el coche y me iba solo con el asiento
vacío al lado mío, y tú corrías;
a la altura de la ventanilla aún semiabierta,
corriendo ansioso y obstinado, me gritabas
con un poco de llanto infantil en la voz:
'Paolo, ¿me llevas contigo? ¿Me pagas el viaje?'
Era el viaje de la vida; y sólo en sueños
osaste descubrirte y pedirme algo.
Tú sabes muy bien que aquel sueño es parte de la realidad;
y no un Ninetto soñado el que dijo esas palabras.
Tan verdad es, que cuando hablamos de ello, te ruborizas.
Ayer, en Arezzo, en el silencio de la noche,
mientras el centinela echaba la cadena a la cancela
detrás de ti y tú ibas a desaparecer,
con tu sonrisa fulmínea y burlona, me dijiste... '¡Gracias!'
'¡Gracias, Niné?' es la primera vez que me lo dices.
Y, efectivamente, te das cuenta de ello y te corriges, aguantando el tipo
(en eso eres un maestro), bromeando:
'Gracias por el viaje'. El viaje que tú querías
que yo te pagase era, lo repito, el viaje de la vida:
y en ese sueño de hace tres, cuatro años decidí
lo que a mi equívoco amor por la libertad era contrario.
Si ahora me agradeces el viaje...Dios mío,
cuando estás en el calabozo, tomo con miedo
el avión hacia un lugar lejano. De nuestra vida soy insaciable,
porque una cosa única en el mundo no puede nunca agotarse.

2 de septiembre de 1969

(Poema recogido en *Trasumanare e organizzare*, Milán, Garzanti, 1971. Hay edición en castellano: *Transhumanar y organizar*, Madrid, Visor, 1981. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón)

Nueva humanidad

Es cosa sabida que cuando los “explotadores” (por medio de los “explotados”) producen *mercancías*, producen en realidad *humanidad* (relaciones sociales).

Los “explotadores” de la Segunda revolución industrial (también llamada Consumismo; es decir: grandes cantidades, bienes superfluos, función hedonista) producen *nuevas mercancías*; de modo que producen *nueva humanidad* (nuevas relaciones sociales).

Ahora bien: durante los casi dos siglos de su historia, la Primera revolución industrial produjo siempre relaciones sociales modificables. ¿La prueba? La prueba viene dada por la substancial certidumbre de la modificabilidad de las relaciones sociales de quienes luchaban en nombre de la alteridad revolucionaria. Éstos nunca opusieron a la economía y a la cultura del capitalismo una alternativa, sino, precisamente, una alteridad. Alteridad que debería modificar radicalmente las relaciones sociales existentes, o, dicho antropológicamente, la cultura existente.

En el fondo, la “relación social” que se encarnaba en la relación entre siervo de la gleba y señor feudal no era muy distinta, después de todo, de la que se encarnaba entre obrero y empresario industrial, y, sea como fuere, se trata de “relaciones sociales” que han demostrado ser igualmente modificables.

Pero ¿y si la Segunda revolución industrial -mediante las posibilidades nuevas, inmensas, de que se ha dotado- produjera en lo sucesivo “relaciones sociales” *inmodificables*? Ésta es la gran y quizá trágica cuestión que planteo hoy. Pues tal es, en definitiva, el sentido del aburguesamiento total que se está produciendo en todos los países: definitivamente en los grandes países capitalistas, y dramáticamente en Italia.

Desde este punto de vista, las perspectivas del capital parecen de color de rosa. Las necesidades inducidas por el viejo capitalismo eran, en el fondo, muy parecidas a las necesidades primarias. Por el contrario, las necesidades que el nuevo capitalismo puede inducir son total y perfectamente inútiles y artificiales. He aquí por qué a través de ellas el nuevo capitalismo no se limitará a cambiar históricamente un tipo de hombre sino a la humanidad misma.

(El fragmento forma parte de la *Intervención en el congreso del Partido Radical* que fue leída en Florencia el 4 de noviembre de 1975, dos días después del asesinato del autor, y posteriormente fue publicada en el semanario *Il Mondo*. Está recogida en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*. Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Nuevo fascismo

Creo, y lo creo profundamente, que el verdadero fascismo es el que los sociólogos han llamado demasiado benévola­mente “la sociedad de consumo”. Una definición que parece inocua, meramente indicativa. Y no lo es. Si uno observa bien la realidad, y si sobre todo uno sabe leer en los objetos, en el paisaje, en el urbanismo y, sobre todo, en los hombres, ve que los resultados de esta irreflexiva sociedad de consumo son los resultados de una dictadura, de un verdadero y auténtico fascismo. En la película de Naldini hemos visto a los jóvenes encuadrados en uniformes...Pero con una diferencia...Entonces los jóvenes, en el mismo momento en que se quitaban el uniforme y se encaminaban a sus pueblos y a sus campos, volvían a ser los italianos de cien, de cincuenta años atrás, como antes del fascismo.

El fascismo en realidad los había convertido en payasos, en siervos, pero no los había afectado en lo importante, en el fondo de sus almas, en su forma de ser. Este nuevo fascismo, esta sociedad de consumo, por el contrario, ha transformado profundamente a los jóvenes, los ha afectado en lo más íntimo, les ha dado otros sentimientos, otras formas de pensar, de vivir, otros modelos culturales. Ya no se trata, como en la época mussoliniana, de un reclutamiento superficial, escenográfico sino de un reclutamiento real que les ha robado y les ha cambiado su espíritu. Lo que en definitiva significa que esta “civilización del consumo” es una civilización dictatorial. O sea que si la palabra fascismo significa la prepotencia del poder, la “sociedad de consumo” ha realizado muy bien el fascismo.

(Fragmento de una entrevista realizada por Massimo Fini, publicada en *L'Europeo* el 26 de diciembre de 1974 que está incluida en *Scritti corsari*, Milán, Garzanti, 1975. Hay edición en castellano traducida por Mina Pedrós: *Escritos corsarios*, Barcelona, Planeta, 1983. Cuando Pasolini habla del filme de Naldini se refiere a *Fascista*, 1974)

[O]

Odio racial

Hay un primer nivel histórico –que se ha mantenido popularmente- en que el odio racial es mágico y, como tal, sobrevive en cada uno de nosotros (nosotros que, en nuestros estratos más profundos, seguimos siendo prehistóricos y populares). Este tipo de odio racial es el único que puede imaginarse con plausibilidad y acaso también el único, en cierto modo, que sea justificable, dado que precede a la edad de la razón.

Nuestras ‘antipatías’ hacia determinados tipos de personas, la molestia violenta que nos producen ciertos ‘cuerpos’ son arquetipos de un odio racial de este jaez que experimentamos de manera imperfecta o bien embrionaria y que cae bajo el dominio de nuestras vivencias.

Todo el restante volumen del odio racial forma parte de un fondo social que una persona dotada de uso de razón se resiste a creer existente. En este momento histórico, me parece que el odio racial es el odio que experimenta el ciudadano hacia el campesino: es decir, el odio que experimenta un hombre integrado en un tipo de civilización moderna y ciudadana

respecto de un hombre que representa un tipo anterior de civilización y que todavía amenaza la existencia del actual, demostrando así materialmente que es siempre posible (socialmente) la regresión. He aquí por qué se odia racialmente a los negros, en tanto que pobres, y a los pobres, en tanto que, inevitablemente, dotados de piel distinta, apegados como están a antiguos trabajos que comportan necesariamente el aire libre y el sol (el efecto del sol en la piel parece tener un valor decisivo en el odio racial de quien vive en casas urbanas, que, si trabaja en el campo, lo hace como patrono o industrialmente).

Negros, europeos del sur, bandidos sardos, árabes, andaluces... todos sufren en común la culpa de tener la cara quemada por el sol campesino, por el sol de las épocas antiguas.

(Fragmento de *Un odio difícil de imaginar*, artículo publicado en el n° 34 del semanario *Tempo*, correspondiente al 20 de agosto de 1968. Está recopilado en *Il Caos*, Roma, Riuniti, 1980, edición a cargo de Gian Carlo Ferretti. Hay traducción al castellano de Antonio-Prometeo Moya: *El caos. Contra el terror*. Barcelona, Crítica, 1981)

[P]

Padre (I)

Con el fin del fascismo, comenzó el fin de mi padre.
Lo que dije del fascismo es una coartada,
con la que justifico también mi odio,
injusto, hacia ese pobre hombre: y debo decir sin embargo que es un odio
horriblemente mezclado de compasión.
Ahora que inmerecidamente tengo cuarenta y cuatro años,
casi la edad que él tenía en la época de mis primeros poemas,
lo veo fuera de mi historia,
en un episodio que me es totalmente extraño,
en el que soy un culpable héroe objetivo.
Porque debo recordar
que, con mi amor inicial hacia mi madre,
hubo también un amor hacia él: un amor sensual.
Debo recordar mis pasitos de niño de tres años
en una ciudad miserablemente perdida entre las montañas,
de apariencia ya un poco austríaca,
casi en las fuentes de un río con nombre de museo y de guerra
y de miseria,
un río celeste entre grandes playas arenosas
al pie de las montañas,-
mis pasitos al borde de una carretera
golpeada por un sol que no era de mi vida
sino de la de mis padres,
el borde donde mi padre, hombre joven,
estaba orinando...

(Fragmento del largo poema *Poeta de las cenizas*, hallado por su biógrafo Enzo Siciliano entre los papeles íntimos de Pasolini, tiempo después de su asesinato. Dice Siciliano que las 32 páginas del texto fueron escritas, casi con seguridad, en agosto de 1966 en Nueva York. La traducción es del poeta Arturo Carrera y fue publicada en la revista argentina “Diario de Poesía”)

Padre (II)

Todo esto está bien, París está llena de la experiencia de estas cosas;
y es mucho mejor si se trata de una muchacha sencilla convertida en reina;
está bien y cuenta hasta un cierto punto, y para las almas en pena;
lo que cuenta es él, el Padre, sí, él:
lo dice uno que no lo conoce
que nada sabe de él, que nunca lo ha visto,
que nunca le ha hablado, que nunca lo ha escuchado,
que nunca lo ha amado, que no sabe quién es, que no sabe si es-
¡Tú, al sonreírme a mí, le sonríes a él!
Pero yo nunca pude ser él, porque no lo conozco,
te lo juro, María, no tengo la mínima experiencia de él;
¡Y para tí es tan natural!

(Fragmento del poema *Refundición*, no fechado. Cabe suponer que la María nombrada es María Callas. Poema recogido en *Trasumanare e organizzare*, Milán, Garzanti, 1971. Hay edición en castellano: *Transhumanar y organizar*, Madrid, Visor, 1981. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón)

Pasado

Yo soy una fuerza del pasado.
Sólo en la tradición está mi amor.
Vengo desde las ruinas, desde las iglesias,
los retablos de altar, desde los pueblos
abandonados sobre los Apeninos o los Prealpes
donde vivieron mis hermanos.
Doy vueltas por la Tuscolana como un loco,
por la Appia, como un perro sin amo.
O miro los crepúsculos, las mañanas
sobre Roma, sobre la Ciociaria, sobre el mundo,
como los primeros actos de la Poshistoria
a los que asisto, por un privilegio del registro civil,
desde el borde de alguna edad
sepultada. Monstruoso es nacer
de una mujer muerta.
Y yo, feto adulto, doy vueltas y revueltas,
más moderno que todos los modernos

buscando hermanos que ya no existen.

(Fragmento final de un poema sin nombre fechado el 10 de junio de 1962, agrupado junto a otros seis bajo el título de *Poesías mundanas*. Es el que recita el director de cine de *La ricotta* (1962), interpretado por Orson Welles, a su vez doblado por Enrico María Salerno. Se lo puede encontrar en *Poesía in forma di rosa (1961-1964)*, Milán, Garzanti, 1964. Hay traducción al castellano de Juan Antonio Méndez: *Poesía en forma de rosa (1961-1964)*, Madrid, Visor, 1982)

Pasaje

Luego, en los '60, rodé mi primera película, que se titula "Accattone".

¿Por qué pasé de la literatura al cine?

Hay, entre las preguntas previsibles de una entrevista, una pregunta inevitable, y ésta lo es.

Respondía siempre que era para cambiar de técnica, que tenía necesidad de una nueva técnica para decir algo nuevo, o, al contrario, que decía lo mismo siempre, y que, por eso debía cambiar de técnica: según las variantes de la obsesión.

Pero no era del todo sincero dando esta respuesta:

lo verdadero estaba en lo que había hecho hasta entonces.

Después me di cuenta de que no se trataba de una técnica literaria, casi formando parte de la lengua con la que uno escribe:

sino que era, ella misma, una lengua...

Y entonces proclamé las razones oscuras que presidieron mi elección:

¡cuántas veces rabiosa y desconsideradamente declaré querer renunciar a mi ciudadanía italiana!

Y bien, abandonando la lengua italiana, y con ella, progresivamente la literatura, renunciaba a mi nacionalidad.

Decir no a mis orígenes pequeño burgueses, le daba la espalda a todo lo italiano, protestaba, ingenuamente, poniendo en escena una abjuración que, al mismo tiempo que me humillaba y me castraba, me exaltaba. Pero no era del todo sincero, todavía.

Porque el cine no es solamente una experiencia lingüística, sino también, en tanto que búsqueda lingüística, una experiencia filosófica.

(Fragmento del largo poema *Poeta de las cenizas*, hallado por su biógrafo Enzo Siciliano entre los papeles íntimos de Pasolini, tiempo después de su asesinato. Dice Siciliano que las 32 páginas del texto fueron escritas, casi con seguridad, en agosto de 1966 en Nueva York. La traducción es del poeta Arturo Carrera y fue publicada en la revista argentina "Diario de Poesía")

Plano-secuencia

Para comprender qué es el naturalismo del cine, tomemos un caso extremo que se presenta, o es presentado, como un acontecimiento del cine de vanguardia: en las bodegas de New York del New Cinema, se proyectan planos-secuencia que duran largas horas (por ejemplo, un hombre durmiendo). Esto, por lo tanto, es cine en estado puro (como he dicho más veces), y como tal, en cuanto representación de la realidad desde un único ángulo visual, es subjetivo en el sentido de locamente naturalista: sobre todo en cuanto de la realidad *también tiene la duración natural*.

Como siempre, culturalmente, el nuevo cine es una consecuencia extrema del neorrealismo: con su culto al documental y a lo verdadero. Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia, en lugar de tener como proposición fundamental 'Lo que es insignificante, es', tiene como proposición fundamental 'Lo que es, es insignificante'. Pero dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrade al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que es. El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.

Por lo tanto, prácticamente, la cuestión de la diferencia entre vida real y vida reproducida, es decir entre realidad y cine, es una cuestión, como decía, de ritmo temporal. Pero es también una diferencia de tiempos que distingue un cine del otro. La duración de un encuadre, o el ritmo en la concatenación de los encuadres cambia el valor del filme: lo hace pertenecer a una escuela en lugar de otra, a una época en lugar de otra, a una ideología en lugar de otra.

Si, además, se tiene presente que en los filmes de ficción puede darse la ilusión del plano-secuencia también a través del montaje, entonces el valor del plano-secuencia se hace todavía más ideal: se convierte en la auténtica y verdadera elección de un mundo. Mientras, de hecho, el plano-secuencia verdadero reproduce tal cual una acción real, y tiene su duración, un plano-secuencia *falso* (que es el caso de la mayor parte del cine neorrealista, pero también de ese naturalismo ilustrativo de la convención comercial) *imita* la correspondiente acción real, reproduciendo varios rasgos, reduciéndolos después conjuntamente a un tiempo que los falsifica fingiendo la naturalidad.

(Fragmento de *Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*, ponencia leída en la 3ª. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pésaro, año 1967. Está recogida en *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971, con traducción de Augusto Martínez Torres)

Porcile (1969)

Sé lo que he dado de mí mismo para hacer *Porcile*: un filme pobre, rodado en un mes con un presupuesto irrisorio. Fue maravilloso, obviamente. Porque expresarse –aún en medio de los aprietos más angustiosos- siempre es maravilloso. Además, están las aventuras humanas del trabajo, cuyo valor nada puede menguar: los amores de un día, lejanos de pronto, pero indelebles; las reacciones de los actores –el desesperado Pierre Clementi, el angustiado Jean-Pierre Léaud- para quienes trabajar es como para los niños extraviados las caricias de la madre; el confuso Lionello que, con una voluntad indomeñable, superó las dificultades de su papel y salió gozosamente victorioso; la adorable Anne Wiasemsky, siempre invulnerable y perfecta, como un precioso animal de pura sangre (o como Marco Ferreri); Ninetto –Ninetto Davoli- que por primera vez, en su experiencia, un tanto cómica, de ‘actor a la fuerza’ ha sido consciente de lo que hacía e interpretó la última escena con lágrimas en los ojos; y Tognazzi, por último, uno de los hombres más *buenos e inteligentes* que haya conocido. Y luego las aventuras naturales. No creo que nadie haya pasado nunca más frío que nosotros, primero en el Etna, con viento, niebla, lluvia, y después, en pleno enero, en una neoclásica quinta ventera, cerca de Padua, que tiene que estar helada incluso en verano...

Allí, la fuerza de las cosas era una fuerza interior: éramos domeñadores de esa realidad tan difícil e inaprensible que se resistía con virulencia, aunque sólo a nivel pragmático. ¡Qué dulce su posesión, es decir, la fusión con ella!

(Fragmento de *Humillar*, artículo publicado en el semanario *Tempo* el 13 de septiembre de 1969. Está incluido en *Il caos*, Roma, Riuniti, 1980, edición a cargo de Gian Carlo Ferretti. Hay traducción al castellano de Antonio Prometeo-Moya en *El caos. Contra el terror*, Barcelona, Crítica, 1981)

[R]

Ragazzi di vita (1955)

Entre tanto, el Lenzetta esperaba al Riccetto y a Alduccio; estaba sentado en la tierra, al pie de una pared de cerco, muy elegante con su pantalón de terciopelo y su camisa norteamericana roja y negra que, según él, hacía de morir de envidia a toda la Maranella. Estaba empapado de sudor, porque había dado unas patadas a la pelota con unos muchachos que aún seguían jugando por allí abajo, en un campito entre la vía dell’Acqua Bullicante y el Pigneto. Por encima del cerco, acurrucada en el techo de lata de su vivienda, que parecía un establo para ovejas, Elina gozaba de la vista del paseo; dos aros de oro falso le colgaba de las orejas, y sujetaba con un brazo al crío más chico, que lloriqueaba. El Lenzetta ni la miraba, y él también estaba en pura contemplación de la vida, maldiciendo de cuando en cuando al Riccetto que aún no volvía. Con todo, estaba discretamente alegre. Cantaba, apoyando la nuca llena de rizos contra la pared desconchada de la que hacía caer de cuando en cuando algún fragmento de revoque y polvo, pues al cantar movía apasionadamente la cabeza de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Tenía los ojos entornados y dado que cantaba en voz baja, como si se confesara o como si sólo deseara dar una mínima muestra de lo que podía

hacer con su voz, a cuatro pasos de distancia sólo se le hubiera visto abrir y cerrar la boca y estirar las cuerdas del cuello hasta casi hacerlas reventar.

A cada rato se interrumpía en lo mejor de un gorjeo para gritarle algo a los que, empeñosamente y desgañitándose, seguían jugando a la pelota. Había uno que no debía tener ni trece años, que jugaba fumando; y otro que, tendido en el suelo, deshecho de cansancio, jorobaba a los que corrían.

- ¡Muertos de hambre! –gritaba el Lenzetta, sin levantar mucho la voz para no fatigarse.

- ¡Qué quieres con nosotros si ni siquiera te sostienes de pie?- contestaba el arquero, desocupado entre los palos del arco, tendiendo el cuerpo hacia delante y formando bocina ante los labios con las manos metidas en unos guantes que debía haber encontrado en el medio de la basura.

(Fragmento inicial del capítulo quinto –*Las noches cálidas*- de la novela *Ragazzi di vita*, Milán, Garzanti, 1955. Hay traducción al castellano de Atilio Dabini ; *Muchachos de la calle*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1961)

Roma

Misera y magnífica ciudad
que me ha enseñado lo que, alegres y feroces,
los hombres aprenden de niños,

las pequeñas cosas en las que se descubre
la grandeza de la vida en paz, como el andar
firmes y apresurados entre la muchedumbre

de las calles, dirigirse a otro hombre
sin temblar, no avergonzarse
de mirar el dinero contado

con dedos perezosos por el mozo
que suda delante de las fachadas, trabajando,
con su eterno color de verano;

aprender a defenderme, a ofender, a tener
el mundo delante de los ojos
y no solamente en el corazón,

a comprender que pocos conocen las pasiones
en las que yo he vivido, que no me son fraternos
y sin embargo hermanos míos son en el tener

pasiones de hombres que alegres,
inconscientes, enteros, viven

de experiencias por mí desconocidas.

(Fragmento de *El llanto de la excavadora*, fechado en 1956 que integra *Le cenere di Gramsci*: Milán, Garzanti, 1957. Hay traducción al castellano de Antonio Colinas: *Las cenizas de Gramsci*, Madrid, Visor, 1975)

Rossellini

Considero a Rossellini un gran director: *Roma città aperta*, *Paisà*, *Francesco giullare di Dio* son tres de las mejores películas de la cinematografía mundial. ¿Por qué con posterioridad, en sus películas, ha rodado Rossellini apenas secuencias? (aunque algunas sean verdaderamente espléndidas). Es verdad que su arte es por naturaleza fragmentario: su unidad se consigue a fuerza de análogos ímpetus estilísticos. Véase sobre todo la construcción en episodios, secuencias de la obra de arte que es *Francesco*. De todos modos, hasta esta película había conseguido la unidad. Después ha aparecido en su obra una suerte de descomposición, aunque con algunos restos de la brillantes del antiguo estilo.

Rossellini es el neorrealismo. En él, el redescubrimiento de la realidad –sobre todo en el caso de la Italia cotidiana, abolida por la retórica de entonces- ha sido un acto a la vez intuitivo y estrechamente ligado a la circunstancia. Él estaba allí, físicamente presente, cuando cayó la máscara de la estupidez. Ha sido uno de los primeros en vislumbrar la pobre faz de la verdadera Italia.

El trabajo expresivo de este director ha estado, pues, condicionado por el momento de crónica con el que ha empezado verdaderamente a trabajar: en esta operación ha volcado el ímpetu de un alma rica, un talento casi mágico.

Pero, riqueza sensual y sentimental, intuición, magia, ¿bastan para construir una obra? No, ciertamente no bastan. Y he ahí el segundo condicionante de Rossellini: la fuerza intelectual de la que era deudora toda la cultura italiana en los primeros años de posguerra.

Al Rossellini intuitivo y mágico le faltaba una estructura de fondo sólidamente cultural: su alma individualista no la poseía. Ha procedido a colmar esta laguna una especie de ‘alma universal’ que al mismo tiempo llenaba nuestras almas. Rossellini ha estado así, lleno además de la fe, también de la ‘cultura’ de nuestro excepcional momento histórico. Ha sido verdaderamente lo que podría denominarse un ‘demiurgo’.

Habiéndose quebrado lentamente el ímpetu de la fe, habiéndose marchitado lentamente la esperanza, habiéndose enmarañado la cultura con los coletazos de la cultura precedente, que no había sido crítica ni racionalmente superada, también el espíritu de Rossellini, tremendamente mimético, se ha vaciado. Han permanecido, sin embargo, algunas excepcionales cantidades de sensualidad, de talento, de magia. Pero ¿para qué han servido? Para nada.

Ahora bien, el hecho de que Rossellini haya logrado construir un hermoso filme, digno de estar al lado de sus memorables obras de arte, es un índice reconfortante.

(Fragmento de la crítica de *Il Generale della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959) publicada en *Il Reporter*, el 5 de enero de 1960. Está incluida en *I film degli altri*, Ugo Guanda Editore, 1996. Hay traducción al castellano de Carmen Gallego Cruz: *Las películas de los otros*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1999)

[S]

Salò o le centoventi giornate di Sodoma (1975)

Gian-Luigi Rondi: Sade y la república de Salò. ¿Qué relaciones hay entre ambos elementos?

Pasolini: Primera relación: la razón práctica dice que, durante la época de la república de Salò, era particularmente sencilla la realización de las actividades a que se dedicaron los héroes de Sade: una gran orgía en una villa custodiada por las SS. Segunda relación: Sade dice expresamente en una frase, no tan célebre como otras de sus expresiones, que nada es más profundamente anárquico que el poder. Y, por lo que sé, nunca hubo en Europa un poder tan anárquico como el de la república de Salò: era la pura desmesura hecha gobierno. Las atribuciones que rigen para todo poder, se presentaban particularmente para Salò. Tercera relación: además de su carácter anárquico, lo que mejor caracteriza al poder –a todo poder-, es su natural capacidad de transformar los cuerpos en cosas. En este aspecto, la represión nazi-fascista fue maestra. Cuarta relación: aceptación no-aceptación de la filosofía y la cultura de la época. Tal como los héroes de Sade aceptaban el método de la Ilustración, por lo menos el mental o lingüístico, pero sin aceptar la realidad que lo producía, así, los secuaces de la república de Salò aceptaban la ideología fascista más allá de cualquier realidad. Su verdadero lenguaje era su comportamiento, como sucedía con los héroes de Sade: y el lenguaje del comportamiento obedece a reglas mucho más complejas y profundas que las de una ideología. El lenguaje de las torturas sólo tiene una relación formal con las razones ideológicas que empujan a torturar. Sin embargo, en los personajes de mi filme, aunque cuente más en ellos el lenguaje no verbal, su verbalidad adquiere gran importancia. La película es entre otras cosas bastante verborrágica. Pero esa verborrágica verbalidad, es necesario precisarlo, tiene importancia en dos sentidos: 1) forma parte de la representación, al ser “texto” de Sade. Vale decir, por ser lo que los personajes de Sade piensan de sí mismos y de sus actos; 2) forma parte de la ideología del filme, pues los personajes, recurriendo aún a citas anacrónicas de Klossowski y de Blanchot, también son llamados a enunciar el mensaje que establecí y organicé para el filme: anarquía del poder, inexistencia de la historia, circularidad (no psicológica, ni siquiera en el sentido del psicoanálisis) entre verdugos y víctimas, institución de una realidad que no puede ser sino económica precedente a todo (y el resto, es decir la superestructura, que sólo aparece como sueño o pesadilla).

(De un reportaje realizado por el crítico cinematográfico italiano Gian-Luigi Rondi el 24 de agosto de 1975. Está incluido íntegramente en *Il Cinema dei Maestri*, Milán, Rusconi, 1980. Hay traducción al castellano: *El cine de los maestros*, Buenos Aires, Emecé, 1983)

Soledad

La soledad; hay que ser muy fuertes
para amar la soledad; hay que tener buenas piernas
y una resistencia fuera de lo normal: no hay que exponerse
a resfriados, gripe o dolor de garganta: no hay que temer
a atracadores ni a asesinos; si es preciso caminar
toda la tarde o, tal vez, toda la noche
es preciso saberlo hacer sin darse cuenta; no hay donde sentarse;
especialmente en invierno, con el viento que sopla sobre la hierba mojada,
y con las rocas entre la basura, húmedas y fangosas;
no hay ningún consuelo, de eso no hay duda,
además del de tener por delante todo un día y una noche
sin deberes ni límites de ningún tipo.

(Fragmento inicial de *Versos del testamento*, poema recogido en *Trasumanare e organizzare*, Milán, Garzanti, 1971. Hay edición en castellano: *Transhumanar y organizar*, Madrid, Visor, 1981. Traducción de Ángel Sánchez-Gijón)

Subproletariado romano

En 1961, los burgueses veían en el subproletariado el mal, exactamente igual que los racistas americanos lo veían en el universo negro. Y por lo demás entonces los subproletarios eran 'negros' a todos los efectos. Su 'cultura' –una 'cultura particularista' en el marco de una cultura más vasta, a su vez 'particularista', como era la cultura campesina meridional- daba a los subproletarios romanos no sólo unos originales 'rasgos' psicológicos sino también unos 'rasgos' físicos originales. Creaba verdaderamente una 'raza'. El espectador de hoy puede comprobarlo viendo los personajes de *Accattone*. Ninguno de los cuales –lo repito por enésima vez- era actor: cada cual era realmente cada cual. Su realidad se representaba a través de su realidad. Aquellos 'cuerpos' eran así tanto en la vida como en la pantalla.

Su 'cultura' tan profundamente diferente que creaba incluso una 'raza', proporcionaba al subproletariado romano una moral y una filosofía de clase 'dominada' que la clase 'dominante' se contentaba con 'dominar' policialmente, sin preocuparse de evangelizarla, es decir, de obligarla a asumir su propia ideología (en este caso un repugnante catolicismo puramente formal).

Abandonada durante siglos a sí misma, es decir, a su propia inmovilidad, aquella cultura había elaborado valores y modelos de comportamiento absolutos. Como en todas las culturas populares, los 'hijos' recreaban a los 'padres': ocupaban su lugar, repitiéndolo (lo que constituye el sentido de las 'castas', que nosotros, racistamente y con tanto racionalismo 'eurocéntrico' y menospreciativo, nos complacemos en condenar). Así pues, ninguna revolución interna en aquella cultura. La tradición era la vida misma. Valores y modelos pasaban inmutables de padres a hijos. Y, sin embargo, había una continua regeneración. Basta observar su lengua (que ahora ya no existe): se inventaba continuamente, aunque los modelos léxicos y gramaticales fueran siempre los mismos. En el cinturón de barrios periféricos, que

constituía la metrópolis plebeya, no había un solo instante de la jornada en el que no se oyese en las calles o en los descampados una ‘invención’ lingüística. Señal de que se trataba de una ‘cultura’ viva.

Todo esto está fielmente representado en *Accatone* (y se ve, sobre todo, si se lee *Accatone* de determinada manera, excluyendo la presencia de mi esteticismo fúnebre). Entre 1961 y 1975 algo esencial cambió: se produjo el genocidio. Se destruyó culturalmente una población. Y se trata precisamente de uno de esos genocidios culturales que precedieron a los genocidios físicos de Hitler. Si yo hubiese hecho un largo viaje y hubiese regresado al cabo de unos años, al dar una vuelta por la ‘grandiosa metrópolis plebeya’ habría tenido la impresión de que todos sus habitantes habían sido deportados y exterminados, sustituidos, en las calles y en los descampados, por pálidos, feroces e infelices fantasmas. Como las SS de Hitler. Los jóvenes –vaciados de sus valores y de sus modelos como si de su sangre se tratara- se han convertido en copias espectrales de otro modo de ser y de concebir la existencia: el pequeño burgués.

(Fragmento de *Mi Accatone en televisión después del genocidio*, publicado el 8 de octubre de 1975 en *Il Corriere della Sera*. Está incluido en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Súplica a mi madre

Mis palabras de hijo dirán difícilmente
algo a un corazón de mí tan diferente.

Sólo tú en el mundo sabes de mi corazón
lo que siempre fue, antes de cualquier amor.

Por eso tengo que decirte lo que es horrible reconocer:
germina mi angustia en el seno de tu gracia.

Eres insustituible. Por eso está condenada
a la soledad la vida que me diste.

Y no quiero estar solo. Tengo un hambre infinita
de amor, del amor de cuerpos sin alma.

Porque el alma está en ti, eres tú, pero tú
eres mi madre y tu amor es mi esclavitud:

esclava fue mi infancia de este sentimiento,
alto, irremediable, inmenso el compromiso.

Era la única manera de sentir la vida,
el único color, la única forma. Ahora se acabó.

Sobrevivimos. No es más que la confusión
De una vida recreada al margen de la razón.

Te lo suplico, ay, te lo suplico, no pretendas morir.
Estoy aquí, solo, contigo, en un futuro abril.

(Poema incluido en *Poesía in forma di rosa (1961-1964)*, Milán, Garzanti, 1964. Hay traducción castellana a cargo de Juan Antonio Méndez Borra: *Poesía en forma de rosa*, Madrid, Visor, 1982)

[T]

Teorema (1968)

En cuanto a mis obras futuras,
verás a un joven llegar un día
a una hermosa casa
donde un padre, una madre, un hijo y una hija
viven ricamente, en un estado que no conoce la crítica,
como si fuera un todo, la vida pura y simple;
hay también una sirvienta (originaria de regiones subproletarias);
viene, ese joven, bello, como un americano,
y, súbitamente, la sirvienta, la primera, cae enamorada de él,
y se levanta las faldas. Él le da la dulce,
pesada cólera de su miembro. Luego el hijo
se enamora de él: duermen juntos, en la misma habitación
del chico, con los restos de la infancia; y también al hijo
él le da su miembro de seda, más adulto y potente;
y el mismo don, condescendiente y generoso,
porque él es el que da, le hará a la madre,
que adoró sus ropas, los pantalones, la remera,
el slip, dejados en un bungalow
un día caluroso de verano, sobre el mar Tirreno;
y aún el mismo don le hará al padre, transformándose
en padre del padre –porque él, con ambigua dulzura materna,
es, por nombre, padre-
al padre que se despertó al alba
con un dolor de estómago que lo parte en dos,
y que descubre, alzándose para ir al baño,
la belleza muda de las cuatro de la mañana
con el fulgor del sol...y que descubrirá su amor
con la misma maravilla con que descubrió aquel sol:
un amor como el de Ivan Ilich por su sirvienta
campesino y joven;
pero consciente y dramático
porque él, el viejo industrial con la cara
de Orson Welles, es un pequeño burgués,

que dramatiza todo.
El mismo don de su miembro, durante las horas
de la enfermedad del padre –y antes que al padre-
él le hará a la hija de catorce años, enamorada
de su padre, y que descubre, al joven todo amor,
a través de los ojos enamorados, justamente, del padre.
Después el joven se va:
la ruta al fondo de la que desaparece
permanecerá desierta para siempre.
Y cada uno, en la espera, en el recuerdo,
como apóstol de un Cristo no crucificado pero perdido,
tiene su destino. Es un teorema:
y cada destino es un corolario.

(Fragmento del largo poema *Poeta de las cenizas*, hallado por su biógrafo Enzo Siciliano entre los papeles íntimos de Pasolini, tiempo después de su asesinato. Dice Siciliano que las 32 páginas del texto fueron escritas, casi con seguridad, en agosto de 1966 en Nueva York. En ese momento Pasolini pensaba en Orson Welles para el papel del padre. Lo terminó interpretando Massimo Girotti. La traducción es del poeta Arturo Carrera y fue publicada en la revista argentina “Diario de Poesía”)

¡Todo es santo!

¡Todo es santo! ¡Todo es santo! ¡Todo es santo! No hay nada de natural en la naturaleza, niño, recuérdalo bien. Cuando la naturaleza te parezca natural todo habrá acabado. Y otra cosa comenzará. Adiós, cielo... Adiós, mar... ¡Qué hermoso cielo! Cercano...Feliz ¡No te parece antinatural un solo pedacito y que un Dios no sea dueño? Así es el mar...hoy que tienes trece años y pescas en el agua tibia. Mira detrás de ti...¿qué ves? ¿Tal vez algo natural?. No, es una aparición lo que ves detrás de ti. Son las nubes reflejándose en el agua quieta y pesada de las tres de la tarde. Mira allá, aquella raya negra en el mar, brillante como el aceite. Esas sombras de árboles en aquellos cañaverales. En cada lugar que tus ojos miran se esconde un Dios. Y si no está, dejó marcas de su sagrada presencia. O silencio u olor a hierba o frescura de agua dulce. Todo es santo, pero la santidad es una maldición. Los dioses que aman al mismo tiempo odian.

(Fragmento del diálogo de la secuencia que abre *Medea* (1969): la ‘lección’ del Centauro a Jasón)

Tolerancia

Pues bien: en este sentido yo soy como un negro en una sociedad racista que ha querido adornarse con un espíritu tolerante. Soy un ‘tolerado’.

La tolerancia, entérate bien, es sólo y siempre puramente nominal. No conozco un solo ejemplo o un solo caso de tolerancia real. Y esto porque una 'tolerancia real' sería una contradicción en sus propios términos. El hecho de 'tolerar' a alguien es lo mismo que 'condenarle'. La tolerancia es incluso una forma más refinada de condena. En realidad al 'tolerado' –digamos que al negro que habíamos tomado como ejemplo- se le dice que haga lo que quiera, que tiene todo el derecho del mundo a seguir su propia naturaleza, que su pertenencia a una minoría no significa para nada inferioridad, etcétera. Pero su 'diversidad' –o mejor, su 'culpa de ser diferente'- sigue siendo la misma tanto ante quien ha decidido tolerarla como ante quien ha decidido condenarla. Ninguna mayoría podrá eliminar jamás de su conciencia el sentimiento de la 'diversidad' de las minorías. La tendrá siempre presente eterna y fatalmente. Por consiguiente –es cierto-, el negro podrá ser negro, es decir, podrá vivir libremente su propia diferencia, incluso fuera –es cierto- del 'gueto' físico, material, que en tiempos de represión le había sido asignado.

No obstante la figura mental del gueto sobrevive inevitablemente. El negro, será libre, podrá vivir nominalmente sin trabas su diferencia, etcétera; pero siempre estará dentro de un 'gueto mental', y ojo con salir de ahí.

Sólo puede salir de ahí si adopta la perspectiva y la mentalidad de quien vive fuera del gueto, o sea de la mayoría.

Ningún sentimiento suyo, ningún gesto, ninguna palabra suya puede estar 'teñida' de la experiencia particular que vive quien está encerrado idealmente dentro de los límites asignados a una minoría (el gueto mental). Debe renegar enteramente de sí, y fingir que la experiencia que lleva a sus espaldas es una experiencia normal, o sea la mayoritaria.

(Fragmento del texto *Parágrafo tercero: más sobre tu pedagogo*, publicado en el semanario *Il Mondo*, el 20 de marzo de 1975. Junto a otros forma parte de un proyecto que Pasolini no completó. Se trata de un tratado pedagógico dirigido a un joven napolitano, 15 años, nacido de su imaginación. Está incluido en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

Totò

Cuentan que Totò era príncipe. Una tarde que comiamos juntos, Totò dejó a un camarero una propina de veinte mil liras. Los príncipes no tienen costumbre dar propinas de esta importancia, son más bien tacaños. Luego si Totò era un príncipe, era un príncipe de una clase muy particular. De hecho, de su compañía, uno sacaba la impresión que se trataba de un pequeño burgués. Eso en cuanto al hombre. Y el artista, ¿cuál era su cultura? Su cultura es la cultura napolitana subproletaria; descende en línea recta. Imposible concebir a Totò fuera del subproletariado napolitano. De tal modo, Totò estaba perfectamente ligado a este mundo que yo mismo he descrito, bien que en un registro diferente, pues mi descripción recurre a la vez a lo cómico y a lo trágico, mientras que Totò ha integrado un elemento clownesco, salido del Pulcinella, aunque siempre típico del proletariado napolitano.

(Fragmento de *On raconte que Totò était prince...*, texto escrito en 1971, incluido en el libro de Goffredo Fofi et Franca Faldini: *Totò, l'uomo e la maschera*: Roma, Feltrinelli, 1977)

*Trilogía de la vida: Il Decameron (1970), I Racconti di Canterbury (1971),
Il fiore delle mille une notte (1974)*

Yo abjuro de la *Trilogía de la vida*, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo.

Esa sinceridad y esa necesidad tienen varias justificaciones históricas e ideológicas.

Ante todo se insertan en la lucha por la democratización de la 'libertad de expresión' y por la liberación sexual que fueron dos momentos fundamentales de la tensión progresista de los años cincuenta y sesenta.

En segundo lugar, en la primera fase de la crisis cultural y antropológica iniciada a finales de los sesenta –cuando empezaba a triunfar la irrealidad de la subcultura de los *mass media* y, por tanto, de la comunicación de masas-, el último baluarte de la realidad parecían ser los cuerpos 'inocentes', con la arcaica, oscura y vital violencia de sus órganos sexuales.

Por último, la representación del erotismo, visto en un ámbito humano recién superado por la historia, pero todavía presente físicamente (en Nápoles, en Oriente Medio), era algo que me fascinaba personalmente como autor y como ser humano individual.

(Fragmento del texto *Abjuración de la Trilogía de la Vida*, fechado el 15 de junio de 1975 y publicado, póstumamente, en *Il Corriere della Sera*, el 9 de noviembre de 1975. Está incluido en *Lettere luterane*. Hay edición en castellano: *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 1997. La traducción es de Joseph Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella)

[U]

Uccellacci e Uccellini (1966)

Aparte de la relación crítica, establezco en primer lugar una relación muy sentimental con los filmes que realizo. Eso puedo oscurecer el juicio. Puedo decirle que el filme que prefiero es *Uccellacci e Uccellini*. Creo haberlo hecho con el máximo de pureza, ¡una pureza enteramente franciscana! Además no ha rendido nada, puedo decir incluso que en él he perdido dinero. Es un filme bastante pobre que no ha costado gran cosa. Me emociona mucho. Como ve, le propongo un juicio muy sentimental

(De Duflot Jean: *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. París, Pierre Belfont, 1970. Hay traducción castellana de Joaquín Jordá para Barcelona, Anagrama, 1971 con el título de *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*)

[V]

Velada romana

¿Dónde vas por las calles de Roma
en el trolebús o tranvía donde la gente
ya vuelve? ¿De prisa, obsesivo, como
si te esperase el paciente trabajo
del que a esta hora los otros regresan?
Nada más cenar, cuando el viento sabe
de entrañables miserias familiares
dispersas en mil cocinas,
en largas calles iluminadas,
sobre las que, más claras, acechan las estrellas.
En el barrio burgués reina la paz
de la que cada uno se siente interiormente satisfecho,
no sin vileza, y de la que querría
llena cada noche de su vida.
Ay, ser distinto -en un mundo que, sin embargo,
es culpable- significa no ser inocente...
Vas, bajas por los oscuros recodos
del paseo que lleva al Trastevere:
Ahí, detenida y revuelta, como
desenterrada de un fango de otras épocas
-para hacerse gozar de quien aún pueda
arrebatar un día a la muerte y al dolor-
ahí está, toda Roma a tus pies...

(Poema incluido en *La religione del mio tempo*, Milán, Garzanti, 1961. Hay edición en castellano traducida por Olvido García Valdés: *La religión de mi tiempo*, Barcelona, Icaria, 1998)

[Y]

Yo

¡Oh, yo jovencito! (1)

¡Oh, yo, jovencito. Nazco
en el olor que la lluvia
suspira desde los prados
de hierba viva... Nazco
en el espejo de los charcos.

En ese espejo Casarsa
-como los prados de rocío-
tiembla de tiempo antiguo.
Allá abajo vivo de piedad
lejano muchachito pecador,

con una risa desconsolada.
¡Oh, yo jovencito!, serena
la tarde tiñe de sombra
los viejos muros, en el cielo
la luz enceguece.

(De *La meglio giuventu*, colección de poemas escritos en friulano entre 1941 y 1953, que vieron la luz en forma de libro en 1955. La versión que elegimos está tomada de *Antología poética. La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca, 1996. La traducción es de la poeta Delfina Muschiatti)

¡Oh, yo jovencito! (2)

Yo quería ser mi madre
que me amaba, pero
no quería amarme a mí mismo.
Y entonces fingía ser
un joven pobre.

No podía convencerme
de que también en un burgués
hubiera algo para amar:
aquello que amaba mi madre
en mí, puro y despreciado.

Nada ha cambiado
me veo todavía pobre
y joven, y amo sólo a aquellos
como yo. Los burgueses
tienen un cuerpo maldito.

(En 1975, el año de su asesinato, Pasolini publica *La nuova giuventu*, donde rescribe nuevamente en friulano, a veces íntegramente como en este caso, los poemas de *La meglio giuventu*, volviendo a poner en circulación asimismo los antiguos. La versión que elegimos está tomada de *Antología poética. La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca, 1996. La traducción es de la poeta Delfina Muschiatti)



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
tijeretazos@iespana.es www.tijeretazos.org