

A black and white close-up photograph of a man's face, looking downwards and to the right. His right hand is raised to his face, with his fingers resting near his mouth and chin. The lighting is dramatic, highlighting the textures of his skin and the contours of his face.

Puro Pasolini
o el artista natural

Pedro Gandía

Puro Pasolini o el artista natural

© Pedro Gandía 2010

Pedro Gandía

pedrogandia@hotmail.com>

<https://www.pedro-gandia.com/>

Fuente:

“Puro Pasolini o El Artista Natural”, Valencia, *Debats*, n.107,
Institució Alfons el Magnànim, 2010/2, pp. 40-54.)

Maquetación:

Demófilo

2019



*Libros libres
para una cultura libre*



Biblioteca Omegalfa

2019

Ω

Pedro Gandía

pedrogandia@hotmail.com

<https://www.pedro-gandia.com/>

Puro Pasolini o el artista natural

Resumen:

En “Puro Pasolini o El Artista Natural” el autor nos propone una revisión del Pasolini artista-político-marginal a través de su poesía, su prosa, su teatro y su cine, en una época como la nuestra, globalmente convulsa, atemorizada, desconcertada. Ante un panorama como el actual, con una democracia espectadora y pasiva, de un fascismo tecnológico *sonriente*. En un orden social que nos enferma y debilita. En un sistema económico que nos aboca a la catástrofe como consecuencia del absoluto fracaso de la “Gran Promesa”, la de un progreso ilimitado. Mientras los gobernantes de turno anteponen su éxito personal a la responsabilidad social y fingen estar actuando eficazmente para evitar el desastre. Cuando gobernantes y gobernados parece que hayamos perdido el instinto de conservación, anestesiada la conciencia y la voluntad de sobrevivir. Cuando el ser industrial -no libre, disperso, incompleto- perdió en incontables casos su humanidad. Mientras el fascismo sigue aquí, nunca se fue, está entre nosotros y es recibido con la general aquiescencia. Para terminar soñando desde la utopía, o mejor, desde la *atopía*, con una sociedad socia-

lista con una política pluralizadora que haga hincapié en la diferencia. Una sociedad infinitamente parcelada, de divisiones no sociales, es decir, no conflictivas. Un mundo donde no habría sino diversidad, de modo que diferenciarse ya no significaría exclusión. Un mundo donde lo natural (lo legal) sería paradójicamente lo minoritario, lo marginal; y la naturalidad, los inconformismos públicos. Un mundo donde el asesinato de Pasolini no habría tenido lugar.

Palabras clave:

Pasolini, literatura italiana, compromiso político, marginalidad

Prólogo

Todo Estado es fascista, sus mecanismos de poder -instituciones, leyes, sistema educativo...-, y los gobernantes de turno, los *chantajistas* en los que se autoriza.

Nuestra razón está organizada para reconocer la realidad, para verla y percibir la verdad. Pero es la sociedad, determinando nuestro inconsciente y produciendo en él pasiones irracionales, quien reprime en nosotros ese *insight* o esclarecimiento interior. De ser conscientes de ello, nuestra vida sería demasiado difícil y peligrosa. Lo sostiene Erich Fromm, en *¿Tener o ser?*^[1] Para ilustrar dicho concepto de represión de la verdad, se vale de la leyenda talmúdica en la que un ángel toca la frente de un niño, en su nacimiento, para que olvide el conocimiento de la verdad que tuvo al nacer y así su vida no sea insoportable.

No hubo de tocarle la frente, el ángel, a Pier Paolo Pasolini (Bolonia 1922 - Roma, 1975), artista de una infinita pureza y una inocencia animal. Comprometido con la realidad ^[2], libre y crítico, señas de identidad del artista puro, natural. Y fue

1 From, Eric, *¿Tener o Ser?*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983. Donde “Tener” viene a ser “acumular” y, “Ser”, por el contrario, “existir”, es decir, encontrarse en la realidad, donde nada es real sino los procesos.

2 Pasolini ama la realidad con amor profundo y completo. Vive históricamente por acumulación, y su conocimiento de la misma, no dialéctico, se debe a la eterna coexistencia de los opuestos en él. Detesta la verdad (la verdad cualquiera, relativa, parcial), contra la que se bate como un Quijote contra los molinos, pues $\langle \rangle$. Nada hay verdadero, salvo la realidad.

esa verdad-realidad, cruda, descarnada y la señalización de sus errores [³], lo que difundió recurriendo a un análisis del lenguaje en general y del lenguaje poético en particular, para la discusión pública, en sus escritos y en su cine.

Pasolini profesó un odio instintivo y visceral contra el poder y su sistema educativo, que nos divide en sojuzgados y dominantes. Contra el Estado capitalista y pequeño-burgués, contra su suficiencia y vulgaridad. Contra el orden, basado en la idea de poseer y destruir y el carácter mercantil (*alienado*, Marx) que infunde en la masa, y cuyos grandes conservadores del mismo son la escuela, la televisión y los periódicos. Profeta desoído de gesto apocalíptico, muchos de sus postulados y tesis se han cumplido en nuestra Europa. Más vieja, más inestable, más capitalista, más pequeño-burguesa y más fascista que aquélla que lo persiguió y condenó a muerte. Precisamente por saber la realidad y decirla e intentar que nos concienciáramos de nuestra responsabilidad civil, cultural y personal en este mundo de consumismo salvaje globalizado. La primera manifestación de lo que Pasolini llamaba “ideología hedonista”.

Treinta y cinco años después de su brutal asesinato [⁴] en un

3 Como dice Foucault, *detrás de la verdad está la proliferación milenaria de los errores* (en *Nietzsche, la Généalogie, l'Histoire (Hommage à Jean Hyppolite)*, Paris, PUF, 1975, p.150).

4 El periodista Carlo Lucarelli y su grupo de trabajo resucitaron el tema del asesinato de Pasolini en su programa *Blu Notte*, de la cadena estatal italiana RAI-3, bajo el título *Morte di un poeta*, emitido el 26 de enero de 2003. Marco Tullio Giordana en su película-documental *Pasolini, un delitto italiano* (1995), de su novela del mismo nombre, inspirada en el libro de Enzo Siciliano *Vita di Pasolini*, presentó dicho asesinato como un crimen político. Lucarelli insistió sobre lo mismo con su antiguo programa revisado, emitido el sábado 7 de mayo de 2005, en *Le ombre del giallo (Las sombras del misterio)*, de la RAI-3,

desolado paraje de Ostia, a 30 kilómetros de Roma, la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975. En una época globalmente convulsa, atemorizada, desconcertada. Ante un panorama como el actual, con una democracia espectadora y pasiva, de un fascismo tecnológico *sonriente*. En un orden social que nos enferma y debilita. En un sistema económico que nos aboca a la catástrofe como consecuencia del absoluto fracaso de la “Gran Promesa”, la de un progreso ilimitado. Mientras los gobernantes de turno anteponen su éxito personal a la responsabilidad social y fingen estar actuando eficazmente para evitar el desastre.

Cuando gobernantes y gobernados parece que hayamos perdido el instinto de conservación, anestesiada la conciencia y la voluntad de sobrevivir. Cuando el ser industrial -no libre, disperso, incompleto- perdió en incontables casos su humanidad. Mientras el fascismo sigue aquí, como en la Italia de “Il Cavaliere” -nunca se fue, está entre nosotros y es recibido con la general aquiescencia [⁵] - volver a revisar al Pasolini artis-

donde se incluía el testimonio de Roberto Pelosi, apodado Pino “la Rana”, su asesino confeso, un chapero delincuente de 17 años cuando sucedieron los hechos, quien gozaba ya de vida civil tras nueve años de prisión. En la entrevista, Pelosi negaba haber participado en la muerte de Pasolini y señaló como culpables a un grupo de cuatro enmascarados con acento del Sur que, aquella noche, surgieron de improviso en el descampado y masacraron a Pasolini con saña mientras le gritaban “*sporco comunista*”, “*mascalzone*”, “*fetuso*”... (“sucio comunista”, “sinvergüenza”, “maricón”). ¿Por qué lo decía ahora y no lo dijo antes, ante los tribunales? Porque amenazaron con matarlo, respondió, a él y a sus padres y ahora sus padres ya estaban muertos y posiblemente también sus asesinos. Dicha versión fortalece la defendida por los allegados de Pasolini, y espoleada especialmente por la periodista ya fallecida Oriana Fallaci, que sustentó la convicción de que Pasolini fue víctima de una conspiración política, y que Pelosi fue sólo el cebo que lo condujo a aquella emboscada.

5 Se ven así cumplidas también las palabras de Herbert Matthews, perio-

ta-político-marginal en su poesía, su prosa, su teatro, su cine, resulta urgente y necesario.

El escritor

Pasolini concibe el acto de escritura como un acto de vida, de amor desenfrenado por la realidad. Y para hablar de la realidad, que no se puede decir, la representa valiéndose, en un principio, de la poesía. Escribir le permite asumir el rechazo social, gritar con rabia su diferencia, liberarse de su destino. En 1942 publica su primer libro, *Poesías de Casarsa*. Sus versos tienen algo de arcaico, escritos en friulano, el dialecto utilizado por los campesinos de la región. Tratan del amor, novelesco y fantástico, por la tierra de su madre. Nostálgico de la matriz, Pasolini vuelve a la pureza de sus raíces.

El recurso al dialecto, de gran importancia en el conjunto de su producción, implica aquí un acto de trasgresión, una intervención de la diferencia a varios niveles. Por una parte, está el propósito de proporcionar al texto oscuridad e incomunicación en la línea de moda de la época, del hermetismo. Pero también es un acto de rebeldía cultivar los dialectos, prohibidos por el régimen imperante, un acto de rebeldía contra el fascismo [6]. Y, a su vez, porque el dialecto lo conecta con la

disto del *New York Times*: *No habéis matado al fascismo realmente, y es una enfermedad que sufriréis durante décadas; reaparecerá en formas que no reconoceréis.*

6 *El fascismo no toleraba los dialectos, signos / de la unidad truncada de este país en el que nací, / realidades inadmisibles y desvergonzadas para el / corazón de los nacionalistas* (P.P.Pasolini, *Who is me. Poeta de las cenizas*, Barcelona, DVD, 2002, p.27.)

tradición [7], que Pasolini defiende frente a la modernización y homogeneización del lenguaje. Años después, agrupará los versos escritos entre 1942 y 1954 en *La mejor juventud* (1954); y los poemas en italiano, escritos entre 1943 y 1949, en *El ruiseñor de la Iglesia Católica* (1958). Los versos de problemática social que seguía escribiendo los había publicado el año anterior, bajo el título *Las cenizas de Gramsci* (1957). Le siguen los poemarios *La religión de mi tiempo* (1961), *Poesía en forma de rosa* (1964), donde revisa su pasado para explicarse su personalidad presente, y *Trahumanar y Organizar* (1971), libro desesperanzado como ningún otro en el que prevalece la idea del miedo a la libertad [8]. Su obra poética se cierra con un regreso parcial al dialecto en forma de reescritura: *La nueva juventud* (*La mejor juventud*, 1941-1953; *Segunda forma de La mejor juventud*, 1974), que aparecerá el año de su muerte.

Para hablar de su narrativa, hemos de regresar a enero de 1950, cuando Pasolini parte del Friuli con su madre hacia Roma en busca de trabajo. Aquella vida de pobreza extrema le servirá de material para sus primeros textos, narraciones de atmósfera romana, con los que compondrá *Chicos del arroyo* (1955). El mundo de su primera novela, poblada de ladrones, buscones y chaperos, lo retomará para ambientar la siguiente,

7 En un poema incluido en *Poesía en forma de rosa*, fechado el 10 de junio de 1962, Pasolini proclama: *Yo soy una fuerza del pasado. / Sólo en la tradición está mi amor.*

8 El hombre, sobre todo el joven, no puede y, en consecuencia, no quiere vivir la libertad, por lo que inventa mil pretextos y obligaciones para no vivirla, dejándola eternamente para después. Esta misma tesis del hombre moderno la defiende Erich Fromm en su libro *El miedo a la libertad*, análisis del fascismo y la creciente estandarización de los individuos en las sociedades avanzadas como formas colectivas de evadir la libertad.

Una vida violenta (1959), que será llevada al cine, en 1962, por Paolo Heusch y Brunillo Rondi. Para conseguir publicar estas dos novelas, Pasolini hubo de hacer un trabajo de autocensura de los fragmentos y las expresiones más escabrosas que le señaló el editor. En ellas, como en sus primeras películas, reproduce, con un crudo realismo, los estratos inferiores de Roma.

Con el fin de entrar en la piel de los personajes de los bajos fondos, utiliza, como instrumento de discurso indirecto libre, el argot, el *romanaccio*. Este uso de los lenguajes bajos, tanto en su literatura como en su cine, cumple, por la elaboración a través del montaje, una función expresiva expresionista. Más tarde publicará *El sueño de una cosa* (1962), *Alí de los ojos azules* (1965) y *Teorema* (1968), que él mismo llevará al cine y la adaptará también para el teatro.

En cuanto a su producción dramática, todo empieza en 1966, cuando una grave y dolorosa úlcera estomacal lo tiene postrado en cama unos meses. Pasolini lleva varios años sin escribir poesía y siente curiosidad por el teatro, un nuevo lenguaje poético con el que plasmar sus experiencias, contradicciones y conflictos ideológicos. Comienza a escribir, en cama, al mismo tiempo, cinco tragedias en verso blanco, poesía pura en forma de teatro: *Píldes*, *Pocilga*, *Orgía*, *Calderón* y *Fabulación*. Con *Bestia de Estilo*, son seis sus obras teatrales, escritas todas entre 1966 y 1969 y publicadas, *Calderón* en 1973, *Fabulación* y *Píldes* en 1977 y *Pocilga*, *Orgía* y *Bestia de Estilo* en 1979. La estructura formal de la mayoría de ellas es la de la tragedia griega: dieciséis episodios y tres estásimos o cantos que el coro va entonando entre los episodios; el autor queda representado por su voz *hamletiana* a través del narrador.

Pasolini había leído antes a Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero no se decantó por la catarsis aristotélica. Fue, sin embar-

go, en los diálogos de Platón, especialmente en *El Banquete*, donde encontró la idea y el sentido del teatro como ágora, espacio de debate, confrontación y discusión democrática -real *democraticidad* cultural- entre un colectivo de iguales: actores, público, autor.

Ante la crisis del mundo teatral y consciente de la imposibilidad de una revolución desde el propio teatro, pues *los tiempos de Brecht han terminado para siempre*, Pasolini denuncia la distancia entre la lengua “falsa” de los actores y la del ciudadano de a pie y apuesta por un teatro comprometido con el ser humano. Un teatro verdaderamente nuevo, *postdramático*, alejado de las dos formas teatrales típicas de la burguesía, el “Teatro de la cháchara” y el “Teatro del grito”. Un teatro hecho de tradición y modernidad, donde coinciden armonizados los contrarios. He aquí una característica de Pasolini que parece patentizar el sueño del dualista Giordano Bruno: la simplificación de lo complejo.

El pensamiento teórico de Pasolini queda recogido en los 32 puntos de su *Manifiesto para un nuevo teatro* (1968), donde rechaza el teatro como rito social, político o religioso. El rito del teatro ha de ser cultural -y *cultural*, de culto a lo sagrado-. El suyo es un Teatro de Palabra, las *palabras de la Carne*, que *busca su “espacio teatral” no en el ambiente sino en la cabeza*. Rito inspirado en el modelo griego, en el que el Teatro de Palabra ha de llegar a la clase obrera a través del intelectual burgués. El actor ha de ser un artista intelectual.

Mi operación parece aparentemente aristocrática, aparentemente seleccionadora, en realidad es profundamente democrática porque se opone a la anti-democracia real que es la cultura de masas, aclara Pasolini.

También renovará la comunicación con el público, una comunicación *inter pares*, donde actores y espectadores son las

mismas personas. Y así, a menudo los personajes interpelarán a los espectadores para que reflexionen e intervengan. El final de *Orgía*, por ejemplo, es un debate entre unos y otros.

El teatro de Pasolini se caracteriza por una mezcla de poesía, revolución y utopía. Sabe bien que la revolución obrera *es un sueño, nada más que un sueño*. Lo dice por boca de Basilio a Rosaura, en la tragedia política *Calderón* (1973), su *logro formal más seguro*. La acción se desarrolla en la España de los Austrias y en la España de Franco, en un marco europeo convulsionado por el Mayo del 68.

De nuevo Pasolini viene a sufrir la incompreensión de intelectuales y críticos. Negar en ese tiempo la revolución obrera es todo un sacrilegio. Una provocación, una vez más, a la ortodoxia de la izquierda italiana, quienes tacharán la obra de *inexistente peso político*. Los críticos, a su vez, hallarán notables dificultades para ver la articulación del texto.

La dramaturgia pasoliniana se adelantó a su época en su forma escrita (anulación del presente, acciones declaradas que no suceden, diálogos diluidos por la voz del autor), un estilo que haría furor en los años 80 y 90. Clasicismo y poesía como experimentación fue su desafío en escena.

La cultura italiana sufrió en los años 60 una profunda crisis que se extendió también a las ideologías existentes en el país, sobre todo a la marxista. Fue entonces cuando, en Pasolini, se dio instintivamente un cambio de técnica y se pasó al cine, la *lengua escrita de la realidad* [9]. Pero, aunque a partir de ese

9 “Yo he dicho que hago cine para vivir acorde con mi filosofía, es decir, de acuerdo con mi deseo de vivir siempre al nivel de la realidad, sin la interrupción mágico-simbólica del sistema de los signos lingüísticos” (P.P.Pasolini, entrevista, *Cinema e Film*, nº 1, invierno 66-67). Y algunos años después, entrevistado por Oswald Stack, volverá a

momento prefiera este lenguaje como medio de expresión, no abandonará en absoluto la narración novelesca y la poesía escrita y llegará a ser autor, entre poemarios, novelas, dramas y libros de ensayo, de más de cuarenta títulos. Destacan entre ellos las novelas póstumas *Actos impuros* y *Amado mío* (1982), una continuación cronológica y existencial de la primera. Y la incompleta, extensa y ambiciosa *Petróleo*, escrita entre 1967 y 1975, y publicada en 1992 como novela inacabada, a modo de “manuscrito hallado” hecho de materiales diversos. Pasolini se había propuesto que tuviera dos o tres mil páginas y estuvo a punto, por ella, de abandonar el cine.

Como periodista y polemista, ensayista y crítico, destacan sus libros *Pasión e ideología* (1960), *La poesía popular italiana* (1960) y *Empirismo herético* (1972), reunión de ensayos y textos varios sobre lengua, literatura y cine, escritos entre 1965 y 1971, donde analiza la sociedad cambiada, critica el conformismo imperante, denuncia la mutación antropológica en curso en la cultura italiana y, por extensión, europea y occidental; unos textos más polémicos y provocativos que los anteriores, cuyo catastrofismo no es sino la límpida visión de la realidad vista con los ojos de la poesía. Y los póstumos *Escritos corsarios* (1975), compendio de su pensamiento sociopolítico, *Cartas luteranas* (1976), *Las bellas banderas* (1978) y *El Caos* (1980), que recoge los artículos que escribió para el semanario *Tempo* entre 1968 y 1970, en los que la polémica y agresividad que caracteriza a su autor se agudiza

puntualizarlo: “*La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la literatura y por la vida, gradualmente se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era: en una pasión por la vida, por la realidad de mi alrededor, realidad física, sexual, objetual, existencial. Éste es mi primero y único amor*” (STACK, Oswald, *Pasolini on Pasolini*. Londres, Thames & Hudson, 1969).

hasta el extremo.

Pasolini es un escritor de mezclas, hibridaciones y experimentaciones con toda clase de lenguajes y géneros. La “contaminación”, concepto que utilizaba para referirse a sus búsquedas en el ámbito literario, es el hecho estilístico dominante de sus páginas. La suya es una obra abierta y en movimiento donde surgen los mismos problemas, abordados desde distintas perspectivas. Todo ello se corresponde igualmente con su cinematografía. Y con su obra pictórica.

El pintor

Durante sus años universitarios en la Facultad de Letras de Bolonia, Pasolini siguió las lecciones del estudioso e historiador de arte Roberto Longhi sobre Masolino y Masaccio. Más tarde, en 1962, dedicaría a Longhi la escenografía de *Mamma Roma*. Sus primeros dibujos aparecieron entre 1942 y 1943, en *El Tamiz*, una revista boloñesa. Son rostros de adolescentes y de algunos campesinos de Casarsa. Chicos jugando al billar, chicos desnudos entre las cañas o a orillas de un canal... Se trata de dibujos espontáneos, ejecutados con un trazo inocente y puro.

Durante la guerra, Pasolini fue incapaz de seguir pintando. Pero, al terminar la contienda, retomó la actividad artística. Es un periodo que va de 1945 a 1948. Su amistad con Zigaina, por esos años, coincidió con el máximo esfuerzo pictórico de Pasolini en un sentido profesional.

Estimulado por el *Autorretrato con una flor en la boca* de Van Gogh, pintaría *Autoritratto con la vecchia scarpa* (1946)

y *Autoritratto col garofano in bocca* (1947), que, junto con algunas témperas de este periodo, se encuentran entre sus obras pictóricas más importantes. Respecto a su etapa anterior, la forma tiende a sintetizar la anécdota, el color se dramatiza, la técnica es más sensible.

Esa visión suya de pintor podemos comprobarla en todas sus creaciones. En su poesía, como en los versos referidos a Picasso, del poemario *Las cenizas de Gramsci*, las menciones a Goya. En su teatro, como en el decorado del segundo episodio de *Calderón*, inspirado en *Las Meninas* de Velázquez; y en el tercer episodio, dramatización del cuadro, es decir, representación de la representación. Igualmente en su cine, donde unos planos nos recuerdan a Mantegna o unos personajes y cuadros al Bosco, a Brueghel el Viejo. O a Gustav Klimt y a las pinturas bizantinas.

Esa dialéctica de las interacciones, propia de su estilo literario, se evidencia también en su obra pictórica, particularmente en un grupo de dibujos realizados entre 1960 y 1970. Como los relacionados con la soprano Maria Callas, ejecutados durante el rodaje de *Medea*, estructuras y secuencias de su rostro sostenidas por un trazo sutil y el movimiento informal de las manchas de tinta.

Entre sus dibujos más logrados, también cabe destacar la serie de 1975 dedicada a Longhi. O el retrato del poeta Andrea Zanzotto.

Pasolini, en pintura, usaba técnicas y materiales diversos y utilizaba un método sugerido por sus intuiciones.

El cineasta

Pasolini se introdujo en el cine primero como guionista para Fellini, Bolognini, Franco Rossi y Carlo Lizzani. Y después como director.

Han dicho que tengo tres ídolos: Cristo, Marx y Freud. En verdad, mi único ídolo es la Realidad, afirmaba Pasolini.

Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que, en lugar de expresar esta Realidad a través de esos símbolos que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la Realidad a través de la Realidad.

Comenzó a rodar su primera película a los cuarenta años, carente de formación profesional audiovisual. Sin saber de la existencia de objetivos diferentes ni tener claro lo que es exactamente una panorámica. Las raíces de su cine tienen más ingredientes literarios, pictóricos, poéticos y semiológicos que cinematográficos.

Esa característica antes apuntada de su estilo, la “contaminación”, será clave igualmente en la acción fílmica. Pasolini amalgama materiales extraídos de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música clásica y popular, las ciencias humanas, los dialectos, etc. Su estilo, él mismo lo denomina de “pastiche”, es decir, ecléctico.

Podría hablarse de una técnica constante en sus películas: la que tiende a representar la realidad de un modo frontal, y, en cierto sentido, sagrado. Dar, hacer la realidad como una aparición. El cine es para él, *como noción primordial y arquetípica, un plano-secuencia continuo e infinito (analítico).*

Sin embargo, en ninguna de sus películas utiliza este tipo de plano. Quiere la acción entera. Que, en cada plano, el actor la realice toda. Pasolini representa la realidad en pequeños bloques, apariciones, unidos según un ritmo de mensaje, no según un ritmo de tiempo real. Por ello sustituye el plano-secuencia por el montaje, que sintetiza esa continuidad e infinitud lineal. Huye de los actores profesionales y entiende la película como la obra de un autor. Frente a un cine connivente con la homologación impuesta por la postindustrial sociedad de consumo, el suyo es un cine de valor no comercial realizado contra los intereses de los productores y a contracorriente de la ideología oficial. A través del lenguaje poético, busca acercar a las masas los temas de la tradición cultural, pero choca con el lenguaje tecnológico de la burguesía tecnocrática neocapitalista, el lenguaje de la “eternidad industrial”, en un mundo sumido enteramente en el ciclo producción-consumo.

Accattone (1961), su *opera prima*, es, en palabras suyas, *una violenta llamada a la burguesía estúpidamente lanzada hacia un futuro que supone la destrucción del hombre, de los elementos antropológicamente humanos, clásicos y religiosos del mismo*. Podría considerarse la apología del mártir subproletario, última estirpe de un mundo campesino amenazado por la inminente llegada del bienestar. Es un canto a la marginación. Trata de la vida, pasión y trágico final de un chulo de putas que, enamorado de una de sus últimas conquistas, intenta trabajar e incluso roba para no tener que explotar a su chica y muere al intentar huir de la policía.

Pasolini lleva toda su vida pensando en cine su narrativa, pensándola desde lo poético. La falta absoluta de preparación técnica la compensará con su forma de ver las cosas, con su gran preparación íntima, con la gran carga de pasión y la ma-

nera de sentir idealmente la imagen cinematográfica. Su neorrealismo no es, en ningún momento, ni amanerado ni insincero. En ello reside la pureza de su técnica. Este *amateur éclairé* que es Pasolini en sus primeras películas no necesita elementos técnicos, sabe hacer el pertinente movimiento de cámara, sabe lo poético.

Mamma Roma (1962) es una parábola cristiana también con un final trágico. La historia de una prostituta enriquecida que, por amor a su hijo, lucha por redimirse de su profesión y que su hijo de la calle viva una vida burguesa. El hijo es detenido por robar en un hospital y morirá apaleado en la cárcel. Tumbado sobre un suelo de mármol, la cámara lo filma desde los pies, según las reglas del *Cristo muerto* de Mantenga. Los travellings repetidos y muy lentos recogen su agonía, y un picado de cámara amplía el campo de visión para hacer de la celda un espacio alegórico. Se trata de una de las páginas más sublimes y solemnes del cine de Pasolini, quien presenta a la autoridad como culpable.

Estas dos primeras películas no son un intento de Neorrealismo, el movimiento poético cinematográfico nacido de la resistencia, de la posguerra, de la caída del fascismo en apariencia para desenmascarar el fascismo presente en la sociedad. Ambas obras conservan de ese movimiento la forma documental y de denuncia pero se oponen a él en la manera. Las dos han sido rodadas en pequeñas partes, primeros planos, breves panorámicas de paisajes. Están realizadas a base de montaje, con un ritmo nada naturalista que Pasolini define como *sacrale* por su frontalidad, solemnidad e hieratismo. Es esa falta de intimismo y de naturalismo lo que las aparta del Neorrealismo.

El requesón (1963) corresponde a la tercera parte de los cua-

tro episodios de una película colectiva, *Rogopag*, cuyo tema principal es el crepúsculo de la sociedad actual. La historia sintetiza buena parte de las líneas maestras de la poética de su autor. Trata de un director americano que no puede terminar su película de la vida de Cristo porque el personaje principal, el mal ladrón, muere asfixiado sobre la cruz por un empacho de queso. Pasolini tuvo problemas, por el tema, para producirla. El mismo día del estreno, la película fue secuestrada por “vilipendio a la religión del Estado”. Sufrió por ella un proceso, acusado de ofensa a la religión y hubo de hacer algunos cortes.

La Rabia (1963), primera parte de un díptico documental, viene a ser una denuncia, de signo marxista, de la sociedad de su tiempo y de lo que pasa en ella. En palabras de su autor, un acto de indignación *contra la “realidad” del mundo burgués y su consecuente irresponsabilidad histórica*. Pasolini la realizó sin rodar ni el menor fragmento. Todo el material proviene de noticiarios cinematográficos y televisivos de los años 50, con los que ilustra diferentes aspectos de la rabia humana. Intenta darse, con el film, una explicación del malestar de la humanidad contemporánea. Entre las secuencias más elaboradas, cabe destacar la guerra de Argelia, el papado de Juan XXIII, el regreso de los prisioneros italianos de Rusia, la muerte de Marilyn. Los comentarios de la película, más importante que las imágenes, son versos escritos por Pasolini para la misma.

Comienzo de amor (1964) es una película-encuesta, un *cinéma-verité* sobre cuestiones sexuales, en clave de realismo sociológico, que refleja, de un modo muy preciso, el complejo y contradictorio mundo ideológico y social italiano de aquellos años. Se abordan temas tabú como el divorcio, la homosexualidad, el aborto, las madres solteras, la prostitu-

ción... El material de la película presenta al subproletariado bastante libre en materia sexual y a la pequeña burguesía, de represión fingida y superficial. Para Michel Foucault, que vio la película en 1977, se trata de *una especie de Simposio dirigido por un Sócrates moderno por las calles italianas*.

El Evangelio según Mateo (1964) es una parábola marxista, una aproximación al Evangelio, en primer lugar, desde la emoción estética. Y, a su vez, homenaje al recientemente fallecido papa Juan XXIII. A Pasolini lo estremece la figura de Cristo vista por Mateo [¹⁰], el más revolucionario de los evangelistas, es decir, el más realista. Hay, en el texto, una mezcla de violencia mítica y de cultura práctica. Por una parte, en cuanto al aspecto externo visual, Pasolini nos muestra el mundo fisiológico brutalmente viviente de la época bíblica que él mismo ha visto en sus viajes por India, Egipto y el norte de África. Y el mundo que reflejan Massaccio y Piero della Francesca, pero también el arte negro y la pintura bizantina. Viene a ser un relato épico-lírico en clave nacional-popular.

Si profundizamos en la película, las cosas y las gentes están sacralizadas. Pero el sentido pasoliniano de lo “sagrado” choca con la desacralización de los valores y comportamientos habituales. Insiste sobre la nostalgia de lo sagrado porque se

10 *Nada me parece tan opuesto al mundo moderno como aquella figura, como aquel Cristo afable en el corazón, pero nunca en su razón, que no desiste un momento de su propia y terrible libertad como voluntad de continua verificación de su propia religión, como continuo desprecio por la contradicción y el escándalo (...) la figura de Cristo debería tener, al final, la misma fuerza de una resistencia: algo que contradiga radicalmente la vida tal como se está configurando en el hombre moderno; su orgía de cinismo, ironía, brutalidad práctica, compromiso, glorificación de la propia identidad en los rasgos de la masa, odio hacia toda diversidad, rencor teológico sin religión.* (Pier Paolo Pasolini, en *Il Giorno*, 6 de marzo de 1963).

siente atraído por los valores antiguos, víctimas, según él, de una aceleración artificial, de un olvido injustificado, prematuro. Su tensión metafísico-religiosa tiene un tono negativo y doliente. Parte de la reflexión fundamental de que la historia de Cristo son dos mil años de interpretación cristiana. Entre la realidad histórica y Pasolini, ha tomado cuerpo el mito. De ahí el carácter de la reconstrucción, la amalgama de referencias culturales y plásticas, la transposición.

Con la insistencia en los milagros, la película molestó por una visión pretendidamente objetiva y científica de la realidad. Pasolini concebía el milagro como la explicación inocente e ingenua del misterio real del ser humano, del poder que se disimula en él. El simbolismo del milagro lo introdujo también en películas posteriores, en *La tierra vista desde la luna* y en *Teorema*. Despojado de su carácter teológico, la revelación del milagro participa de igual modo de la magia. En todo caso, hay una distancia técnica que muestra una mentalidad y una cultura que ya no es de hecho la nuestra.

Localizaciones en Palestina (1964) es un documental rodado en los Santos Lugares durante la búsqueda de localizaciones para *El Evangelio*, que recoge paisajes, tipos y ambientes. Pasolini no participó en él directamente ni con la indicación del punto de cámara ni en el montaje. Y no se llegó a ejecutar por problemas de producción.

A partir de aquí, Pasolini se plantea la búsqueda de un lenguaje nuevo, de un nuevo diálogo. Y supera el populismo para adentrarse en la especialización.

Pajaritos y Pajarracos (1965), concebida como oposición a la cultura de masas, es la película más discutida de su autor. En ella Pasolini da una respuesta, en lenguaje metafórico y a

modo de parábola fílmica, a su poemario *Las cenizas de Gramsci*. Se trata, citando a Lukács y a Goldman, de *la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo degradado*. Es un cuento picaresco, una fábula moral estructurada sobre esquemas poéticos. Una película ideo-cómica sobre la crisis política del PCI y del marxismo de los años 50.

La sensibilidad lírica del montaje transforma la ideología en poesía. Este film patentiza el fracaso de su utopía artística, la mediación de los temas y los *topoi* de la “alta cultura” con el lenguaje vivo de las masas campesinas y del subproletariado urbano. Y es ilustrativa, al respecto, la secuencia en la que dos representantes del proletariado industrial, padre e hijo, acaban comiéndose al cuervo que los acompaña, *un intelectual de izquierdas, hijo del señor Duda y la señora Conciencia, habitante del país de la ideología en la ciudad del futuro y residente en la calle Karl Marx*. En cierto modo, el cuervo tiene algo de autobiográfico de Pasolini. *No lloro por el fin de mis ideas, de seguro que ya llegará alguien y tomará mi bandera. Lloro por mí mismo*, dice el ave. Es su película moderna por excelencia, a la vez que cuadro sintético de la problemática social.

La Tierra vista desde la luna, medimetro de treinta minutos, tercer episodio de *Las brujas* (1966), narra las vicisitudes de un viudo en busca de su segunda esposa que hallará en una hermosa muda. Una pequeña fábula en la que Pasolini da rienda suelta a su libertad creadora con paisajes oníricos que nos presentan un mundo extraño, como de otro mundo. Ese tratamiento dado a la película, Pasolini lo llama “surrealismo metahistórico”, es decir, próximo al que fluye de los cuentos del folclore. Aunque la crítica la pasó por alto, la película fue para su autor una de las cosas más acertadas que hizo.

Edipo Rey (1967) es la primera película en color rodada por

Pasolini. Una película de gran belleza y carga cultural en clave de fábula que narra el destino del hombre. Pasolini regresa aquí a los modelos míticos arcaicos. Para él, la mitificación de la naturaleza implica la mitificación de la vida tal como era concebida por el hombre antes de la era industrial y tecnológica. Con ello, no da la espalda al realismo. Para Pasolini, sólo los que creen en el mito son realistas y viceversa. Lo mítico no es más que la otra cara del realismo. La obra, inspirada en la tragedia de Sófocles, tiene un prólogo y un epílogo modernos. Se trata, según Pasolini, de la más autobiográfica de todas sus películas. Cuenta en ella su propio complejo de Edipo, que no representa para él ni una lucha ni un drama. La película no es totalmente de época, ni importa en ella una reconstrucción histórica verdadera. Para el vestuario, recurre a trajes prehistóricos, consulta libros sobre los persas y los aztecas y de tribus africanas de hoy. El decorado es Marruecos. Y Sófocles ha sido adaptado al lenguaje moderno. El mito edípico, lo retomará Pasolini más tarde para invertirlo: la obsesión de un padre por su hijo, en su texto teatral *Fabulación*, que publicará después, en 1969, en la revista *Nuovi Argomenti*.

¿Qué son las nubes?, tercera parte de *Capricho a la italiana* (1968), pertenece a la categoría del film de ideas, una graciosa broma surrealista que no impone ningún significado al espectador y que sólo plantea preguntas. Trata de la vida de unas marionetas humanas que van a representar Otelo y que terminan en la basura. Un poema cinematográfico sobre el fracaso del poeta que intenta comprender.

Teorema (1968) es una obra alegórica, parábola pura, y con una forma muy experimental. La historia de una familia de la burguesía milanesa a la que visita un huésped bellísimo y diabólico, más simbólico que real, y la destroza, al marcharse,

con la fuerza que emana su “sexo sagrado”, tras depositar en cada uno de sus miembros la semilla del amor. Pasolini apunta aquí con virulencia a las entrañas de la burguesía capitalista y desarrolla la trasgresión de las prohibiciones sexuales. La hipocresía burguesa esconde el sexo con la pornografía aceptada. El sexo, para Pasolini, es el arma secreta para acabar con la burguesía. Lo liga con la revelación mística, y es lo único que tiene poder para escandalizar. El escándalo será sexual o no será. El escándalo es siempre el amor que se dice, que se hace. En la película, el escándalo se da a todos los niveles y en todos los planos: religioso, intelectual, moral, estético, político y social. La parábola culmina con la desnudez del padre, quien, escandalizado, lo abandona todo y se hunde en un desierto de cenizas. En la línea de los grandes Maestros de la Vida (Buda, Jesucristo, Marx, Eckhart), el padre se “desprende” en su demanda radical de renunciar a la orientación de tener, característica de la sociedad industrial occidental (“yo soy lo que tengo y lo que consumo”), para poder ser plenamente, es decir, para conocer, para ver la realidad desnuda. Con esta obra, Pasolini consiguió, lleno de polémica, un nuevo galardón de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine).

Apuntes para una película sobre la India (1968) es un corto para la RAI destinado a documentar un proyecto más ambicioso.

La secuencia de la flor de papel (1969) es una obra muy breve, de doce minutos de duración, que participa en la película *Amor y Rabia*, de episodios inspirados en parábolas del Evangelio. Pasolini escoge el episodio de la higuera maldecida por Jesucristo al querer coger unos higos y no hallarlos en el árbol por ser marzo. La película está fragmentada en *sketches*, rodada en planos secuencia, el deambular de un mucha-

cho por la *via Nazionale* de Roma, interferidos por imágenes de violencia y muerte en el Tercer Mundo extraídas de noticiarios. En medio del tráfico, la voz de Dios exhorta al chico a saber, pero, como la higuera, no comprende por inmaduro e inocente, y Dios lo condena a muerte.

Pocilga (1969) es una nueva provocación que parece rozar los límites de la locura. Se alternan, en montaje paralelo y convergencia final, dos historias, una espejo de la otra: la “apocalíptica” o arcaica y la “alemana” o moderna. En una, un joven desesperado, que devora mariposas, serpientes y carne humana, que vaga por los campos desolados del Etna, termina expulsado de la sociedad al volverse comida de fieras; en la otra, el melancólico heredero de una dinastía industrial, que no quiere obedecer pero que no sabe desobedecer, termina devorado por cerdos, por los que siente cierta atracción física. Pasolini utiliza un lenguaje poético y didáctico para decirnos que la sociedad organizada es una pocilga que sólo acepta la obediencia. En ella se repite históricamente la tendencia, la necesidad, de destruir a sus propios hijos rebeldes o indiferentes que se niegan a aceptar el orden establecido. Las imágenes de la película, en su sentido poético, ilustran el tormento espiritual de su autor y su conciencia de diferencia. La motivación de la temática de esta película, al igual que en *Teorema*, está en la línea de la poesía de la *beat generation*, “poemas en forma de grito de desesperación” donde no se propone una salida o solución. Aquí, el canibalismo, que remite a la barbarie del hombre moderno, tiene la misma función que en *Teorema* el sexo: un símbolo de la rebelión extrema.

Medea (1970) es la historia de una mujer enloquecida por sus sentimientos. Para lograr entender la compleja y atormentada psicología de esta figura clásica mítica, utiliza los sueños co-

mo elemento esencial. Se trata de un film rico en implicaciones antropológicas, un trabajo experimental que pertenece a su etapa de creación de un lenguaje, un film mudo si eliminamos un par de escenas. Es su película más objetiva y, a su vez, la más límpida y equilibrada de todas ellas. Mircea Eláde le descubre a Pasolini la fenomenología e historia de las religiones. A Pasolini le interesa más el mito que la tragedia. Se han suprimido las explicaciones, la referencia histórica, la definición de los personajes. El nexo narrativo queda reemplazado por una continua sucesión de elipsis. El Centauro, narrador-explicador del mito, ofrece algunas claves decisivas sobre la comprensión de la obra y de la trayectoria de su autor: la sacralidad del ser humano. Se da en la película una confrontación entre el mundo arcaico, hierático y clerical de Medea y el racional y pragmático de Jasón.

Por encima de un programa ideológico, articulado en imágenes, el cine de Pasolini, a partir de estas dos últimas obras, constituye una visión poética que alcanza la realidad a través del raciocinio y la expresa desde un planteamiento estético cercano al surrealismo o al expresionismo.

Apuntes para una Orestiada africana (1970) es una cinta-denuncia en la que intervienen, como intérpretes naturales, indígenas de Tanganika, Kenia y Uganda. Mientras Pasolini rueda en África fragmentos de una película en proceso, asistimos a una clase que da a universitarios africanos que responden a sus preguntas sobre la propia película. Se trata de una obra no narrativa en la que utiliza el “estilo de ensayo” sin caer en las frías descripciones propias del documental etnológico. Aunque también se realizó para la RAI, nunca se llegó a emitir por televisión.

Apuntes para una novela de la inmundicia (1970) es un breve

documental, sin especial interés, sobre una huelga de basure-ros.

La llamada “Trilogía de la vida”, compuesta por las tres siguientes películas, o, como apunta Pasolini, una misma película dividida en tres capítulos, significó un giro total dentro de su filmografía. Pasolini devora, con desesperación y sin límites, los hechos físicos de la vida. Ama ferozmente la vida. A través de una lectura moderna de tres textos clásicos, resalta su propia temática: el sentido existencial del cuerpo y su materialidad, el odio a la burguesía, la fascinación de la muerte, la exaltación de una sexualidad libre y natural. En un ambiente cultural en crisis, donde todo es una estéril confrontación entre burguesía y protesta contra ella, la corporeidad y el sexo parecían la única realidad preservada. El sexo simboliza la libertad, la expresión de una época feliz sin el sentido de culpa o pecado que traería consigo la civilización judeocristiana. El objetivo de Pasolini fue hacer unas películas que no pudiesen ser aceptadas jamás por los bienpensantes oficiales. La “Trilogía” es, en esencia, una declaración de amor a la vida. El placer y la alegría de vivir configuran el tema central de cada historia. Estas obras constituyen la plena madurez de un fabulador nato, un admirable y refinado narrador que reduce la acción a su quintaesencia. Pasolini conjuga aquí lo real y lo fantástico con gran maestría, crea las imágenes más sorprendentes y se permite toda suerte de libertades, tanto conceptuales como cinematográficas.

El Decamerón (1971) es una adaptación alegre de cuentos de Boccaccio, de vena humorística y sin mensaje ni pretensiones políticas o filosóficas, con los que Pasolini nos ofrece su particular decálogo sobre la vida y el erotismo. Con esta película, cosecha el éxito más clamoroso de su carrera hasta la fecha, pero también el mayor número de denuncias, alrededor

de ochenta, por obscenidad. Ha elegido los cuentos en los que hay un equilibrio entre lo trágico y lo cómico-burlesco y los traslada de la Toscana original a un pequeño pueblo napolitano. Pasolini compone un espectáculo popular con la intención de alcanzar el significado último del arte, su utilidad ante la posible conversión de un espectador marginado al significado coloquial de toda obra de arte, a su necesidad vitalizadora de la liberación personal.

Lo mismo vale para *Los cuentos de Canterbury* (1972), película con un gusto suntuoso por los cuadros barrocos. En ella muestra su talento de iluminista y de pintor de frescos, pasando de Holbein a El Bosco, de Durero a Carpaccio. Mezcla con naturalidad épocas y estilos diversos, transforma a Medea a lo Gustave Moreau, viste con armaduras japonesas a sus soldados, hace aparecer en Inglaterra molinos holandeses. Asimismo se dan anacronismos, como Charlie Chaplin lanzando el agua a unos policías surgidos de Mack Sennett y tendiendo su plato de sopa popular a lo Oliver Twist.

Las murallas de Sana (1973) es un documental concebido como una llamada a la UNESCO para salvaguardar la antigua ciudad de Sana, capital de Yemen del Norte. Fue filmado en Yemen, al final del rodaje de *Las mil y una noches*.

Las mil y una noches (1974) es la película que cierra el ciclo. El argumento son doce cuentos encadenados de esta obra clásica en los que Pasolini ha respetado el espíritu del original. Es una película realista con paisajes de fábula (Yemen, Irán, Eritrea y Nepal). Por encima del carácter exótico o mágico, le interesa el sentido existencial de la vida cotidiana del mundo árabe antiguo y la representación de la sociedad. El *eros* está vivido de una manera profunda, violenta y feliz. Se trata de un sexo limpio y natural.

La pintura pasoliniana de la sexualidad y del erotismo implica una visión política: la sociedad de consumo ha pervertido y mercantilizado el sexo. Es por ello que Pasolini escribirá luego su *Adjuración de la “Trilogía de la vida”*. *La lucha por la democratización del “derecho a explicarse” y la liberación sexual (...) ha sido brutalmente superada por la decisión del poder consumista de conceder una vasta (y falsa) tolerancia.* [11]

Salò o los 120 días de Sodoma (1975), particular revisión del original del Marqués de Sade, fue estrenada unos pocos meses antes del asesinato de su autor. Todo sucede a finales de la Segunda Guerra Mundial, en la efímera República italiana fascista nazi de Saló, la más mezquina desmesura hecha gobierno, donde, en una villa guardada por unos SS, se organiza una gran orgía. En *Saló*, se representa el sexo como obligación y fealdad y lo que Marx llama la mercantilización del hombre. El cuerpo se reduce al estado de cosa a través de la explotación. La obra reproduce el esquema de la novela de Sade, basada en la repetición del número cuatro. Los protagonistas son cuatro Señores que detentan todos los poderes - el nobiliario, el eclesiástico, el judicial y el económico-. La película, según Pasolini, viene a ser una denuncia de la anarquía del poder y de la inexistencia de la historia. Sade decía que no hay nada tan anárquico como el poder. La anarquía del poder se concretiza con mayor facilidad en artículos de código y de praxis. Lo único que hacen los poderosos de Sade es escribir reglamentos que aplican regularmente. Si Sade está presente en esta obra a través del teatro de la crueldad, también lo están Artaud y Brecht. *Saló* es una película cruel, y todo el sexo que en ella se expresa es la metáfora de la rela-

11 P.P.P., *Trilogia della vita*, Milán, Mondadori, 1990, pp. 7-8.

ción del poder con sus sometidos. Pasolini se plantea en cada plano el problema de convertir al espectador en intolerante y, en seguida, desmontarlo. Los precedentes de *Saló* se encuentran en su film *Pocilga* y en su obra teatral *Orgía*. Antes de su estreno, parte de los negativos originales, que se guardaban en Cinecità, fueron robados. Curiosamente, en dicho robo había participado Pelosi, chapero implicado en su asesinato.

Iglesia y militancia comunista

El tema religioso fue constante en la obra de Pasolini y en sus debates públicos, donde criticaba la muerte de la espiritualidad a manos del consumismo capitalista. Es la suya una religiosidad humanista sin religión, una religiosidad atea. No le gustaba el Catolicismo, la Iglesia, como no le gustaba el Estado. Ambos, para funcionar, exigen una obediencia estricta de los individuos a las leyes y cultivan en éstos el temor a la autoridad y el sentimiento de culpa para proteger sus jerarquías. El pecado como desobediencia forma parte de la estructura autoritaria de la sociedad. A la Iglesia, institución de poder, de función represiva y radicalmente reaccionaria, tampoco le gustaba Pasolini. La Acción Católica de Milán denunció por obscenidad, por su “carácter pornográfico”, la novela *Una vida violenta*. Ese sería el segundo de los treinta y tres procedimientos judiciales que hubo de soportar en vida.

Por su película *Localizaciones en Palestina* y, en particular, por *El Evangelio según Mateo*, que le valdría el primer premio de la OCIC, así como el de la Liga Católica para el cine y la televisión, Pasolini, ateo y sin formación religiosa, creó un malentendido respecto a su visión del mundo. *Pese a que mi visión del mundo sea religiosa, yo no creo en la divinidad de*

Cristo, afirmó. Se valió del personaje para exponer su nostalgia de lo mítico, de lo épico y de lo sagrado. La relación que hace de los acontecimientos, de la crisis que culmina con la llegada de Cristo, tiene que ver con su propia crisis ideológica. Para él, la ideología que no entra en crisis no es ideología. En los elogios que le valió la película, algunas críticas de obediencia católica denunciaron la anexión, por un marxista, de una realidad divina inalienable. Por otra parte, la crítica marxista le criticó la elección del tema y la falta de compromiso con que lo trató.

Entre 1947 y 1948, Pasolini frecuentó el PCI. Sólo tuvo el carné del partido un año y no lo renovó. La idea del comunismo apareció fundida en él a la lucha de las gentes del campo, durante su larga estancia en el Friuli, en la posguerra. Italia era por aquel tiempo uno de los países menos industrializados de Europa. Pasolini amaba al pueblo porque los pueblos más próximos a la tierra son los que realizan las revoluciones. Así la Revolución de Octubre, la de Cuba, la de Argelia.

Durante gran parte de 1949, continuó muy comprometido con el Partido. Se acercó a Marx leyendo una síntesis simplificada de *El capital*. Pero más importante, decisiva para él, fue su lectura de Gramsci, uno de los fundadores del PCI, del que recupera para el campesinado un valor de sujeto histórico insustituible. Como

Gramsci, pensaba que se podían realizar grandes obras nacionales y transformarlas en populares, destinadas a un pueblo idealizado. Y así lo dejó ver en sus primeros films épico-míticos como *Accatone*, *Mamma Roma* y *El Evangelio*. Después de publicar *Las cenizas de Gramsci*, Pasolini se encontró de continuo en una minoría situada fuera del Partido. Su marxismo fue siempre crítico en extremo para con el comunismo oficial. Y fue constante, también, la incompreensión y

el rechazo contra su persona y su obra por parte de algunos intelectuales del PCI.

Tras el desencanto de la visión gramsciana y el surgimiento de la contestación política, ahora le venía un nuevo desencanto: su generación no había sabido transmitir a los jóvenes las experiencias auténticas. Poco antes había realizado *Pajaritos y Pajarracos*, donde los personajes de Totò y Ninetto, que representan la cultura del pueblo, se comen el cuervo, que simboliza la pérdida de rumbo del marxismo, la conciencia problemática del intelectual de izquierdas. A medida que renunció a la economía propia de los marxistas oficiales, su marxismo se hizo cada vez más existencialista. Un marxismo interiorizado donde tenían cabida no sólo la dialéctica tradicional sino también el psicoanálisis, el estructuralismo y la semiología.

Pasolini criticaba a los comunistas por su exceso de burocracia y los tachaba también de culpables de moralismo, una actitud burguesa. Marx había hablado del amor libre, pretendía alcanzar la libertad en el amor, pero los textos marxistas posteriores lo habían silenciado. La larga represión estalinista estableció represiones por razones morales: no se debía hablar de sexo.

Nunca se le perdonó a Pasolini la lucidez e independencia de criterio en contra de las consignas férreas de partido.

Homosexualidad y trasgresión social

Por su declarada homosexualidad, Pasolini se convirtió en el blanco perfecto de una derecha recalcitrante que no le perdonó ni su literatura, ni su cine ni sus razonamientos públicos contra el poder establecido.

No siguió las consignas del seudo-intelectual políticamente correcto y construyó su identidad en una unión de contrarios que no trataba de ocultar. Reconoció plenamente, desde siempre, su tendencia sexual, sin subterfugios, cuyo objeto de deseo sexual y único motivo de felicidad eran los jóvenes subproletarios, los rudos adolescentes de los *borghate*, los barrios pobres, “imposible amar sólo a uno”.

En los autobiográficos *Cuadernos rojos*, escribe con fecha 7 de octubre de 1947:

En el desarrollo de mi individualidad, de la diferencia, he sido precocísimo; y no he gritado de pronto como Gide, “Soy diferente a los demás” con angustia inesperada: yo lo he sabido siempre.

El 22 de octubre de 1949, los carabinieri de Casarsa lo denunciaron por corrupción de menores y actos obscenos en un lugar público. Los actos se referían a unas masturbaciones que practicó a unos chicos del pueblo, una noche del verano anterior. El tribunal lo absolvió de los cargos de corrupción pero no de los de obscenidad. La Democracia Cristiana de Udine se encargó de hacer llegar la noticia a los periódicos de la región. Maestro por aquel tiempo, fue expulsado de la enseñanza. El PCI también lo expulsó.

La homosexualidad pasoliniana está ligada a la relación con la madre. La madre como pulsión, como forma de energía. Pero también al rechazo del padre, como la autoridad, reflejada en todas las viejas instituciones sociales (familia, cultura, lengua, iglesia) que Pasolini pretende destruir.

Pasolini, para quien *es mejor un estado represivo que un estado falsamente tolerante*, no está por las batallas de los derechos civiles de los homosexuales, no le gustan *porque son batallas del consumismo que no hacen más que favorecer al consumismo y al poder*. Ajeno a la cultura gay, cultiva su di-

versidad, exalta el dramatismo del conflicto sin pretender librarse de la culpa ni de la contradicción que lo caracteriza. Cultiva ese sentido de la estigmatización y la diferencia determinados por su deseo, por su pasión.

Un rasgo de su genialidad transgresora era conseguir provocar escándalo con las costumbres preponderantes, con la religión del Estado y con las ideologías de moda. Se trataba de turbar y escandalizar a los practicantes con sus mismas prácticas.

Pasolini, poco antes de morir, le confesó a Jean Dufflot:

Desde hace veinte años, el periodismo italiano, y sobre todo la prensa escrita, ha contribuido a hacer de mi persona un negativo moral, un proscrito. No hay duda de que, a esta exclusión por parte de la opinión pública, ha contribuido la homosexualidad, que se me ha imputado durante toda la vida como una marca de ignominia: el sello de una abominación que condenaría todo lo que soy, mi sensibilidad, mi imaginación, mi trabajo, la totalidad de mis emociones, de mis sentimientos y de mis acciones [12].

Esta estigmatización de la sociedad burguesa le dolía y le hacía revolverse con rabia contra ella.

Dos semanas después de su muerte, Alberto Moravia escribió en una carta a un diario:

Las reflexiones que he hecho sobre el asesinato de Pasolini no tengo ninguna dificultad en comunicarlas. ¿Qué se puede decir, ante todo, de lo emitido en televisión que aceptaba plenamente la versión de la Ansa, quien, por su parte, aceptaba la de la policía que aceptaba completamente la del asesino? ¿Qué se puede decir sino que nuestra grosera e inculta sociedad, que no se contenta con ser masculina y quiere además ser viril y demostrarse a sí misma que lo es de ver-

12 DUFFLOT, Jean, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona, Anagrama, 1971. [13] FREUD, Sigmund, *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo*, Madrid, Alianza, 1974, p. 129.

dad, ha tratado en esta terrible ocasión a Pasolini como son tratados los negros en ciertos estados del Sur de los Estados Unidos? Es decir, una vez más, el prejuicio contra lo homosexualidad, lleno de ignorancia, de odio por lo que es diferente y de sentimiento de culpabilidad, ha funcionado con un automatismo deplorable.

Y las palabras de Angelo Pezzana, representante del Frente Unitario Homosexual Revolucionario, que aparecieron en *L'Espresso* del 9 de noviembre de 1975, apuntan a otra de las muchas facetas del drama personal pasoliniano:

La muerte horrenda de Pier Paolo Pasolini nos lleva una vez más a referirnos al discurso sobre la violencia que cada día se emplea en la confrontación de la homosexualidad (...) Consideramos culpables y responsables del asesinato de Pasolini a los artífices de toda esta cultura psicoanalítica y psiquiátrica que nos trata como enfermos y contribuye a reforzar el ghetto en el que estamos encerrados.

Todo ello sucede en una época de aparente falta de prejuicios y de lucha contra las normas establecidas.

Epílogo

En nuestra Europa actual, las políticas bipartidistas, duales, excluyen la pluralidad, la diferencia, igualan y masifican y son el germen de la intolerancia. *Aunque parezca extraño - señala Freud en *Moisés y la religión monoteísta- la intolerancia de las masas se manifiesta más intensamente frente a las pequeñas diferencias que ante las fundamentales* [¹³].*

13 FREUD, Sigmund, *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo*, Madrid,

Esa escasa diferencia nos aboca sin remedio a los más detestables “ismos” -racismo, clasismo, sexismo, fundamentalismo... al fascismo, en suma-, del mismo modo que, irremediablemente, la mucha diferencia nos alejaría de ellos.

De utopía. Pastiche barthesiano, *impuro*, lo propio de la escritura blanca, su grado cero, satori. O mejor, desde la *atopía*, mi “habitáculo a la deriva”, imagino una sociedad socialista con una política pluralizadora que haga hincapié en la diferencia. Sería una sociedad infinitamente parcelada, de divisiones no sociales, es decir, no conflictivas. Un mundo donde no habría sino diversidad, de modo que diferenciarse ya no significaría exclusión. Un mundo donde lo natural (lo legal) sería paradójicamente lo minoritario, lo marginal; y la naturaleza, los inconformismos públicos. Un mundo donde el asesinato de Pasolini no habría tenido lugar.

¿Vivamos mañana?

