

Escándalo y diversidad. Cien años con Pier Paolo Pasolini

Alessandra Merlo

En 2022 se cumplen cien años del nacimiento de Pier Paolo Pasolini. Un siglo. Para los que conozcan su obra, como para los que relacionan su nombre con una única película, cien años parecen demasiado tiempo y no se adaptan a ese personaje eternamente en movimiento, eternamente joven en su pensamiento, siempre parado en el debate, cuya mirada crítica radiografió a Italia y al mundo hasta la noche de noviembre de 1975 en la que murió asesinado.

Uno enfrenta a Pasolini como si te estuviera hablando, acá y ahora. Quien no ama a Pasolini, se molesta por esta presencia suya, tan continua, a veces entrometida en la cultura, la subcultura y la sociedad italianas (Mario Martone, director).

En pocas palabras: Pasolini sigue siendo nuestro contemporáneo. “Próximo nuestro”, como sugiere el título del documental que hizo Giuseppe Bertolucci sobre el rodaje de *Saló, o las 120 jornadas de Sodoma*, la película más compleja de su producción y la más tergiversada.

Quizás la palabra que mejor define a Pasolini es “escándalo”, pero el término, lejos de significar la polémica a toda costa, necesita una aclaración: “El escándalo, en su caso, consistía en poner radicalmente en discusión, al mismo tiempo, los presupuestos fundamentales del conservadurismo y del progresismo italianos”, escribe el crítico Alberto Asor Rosa, reforzando esa idea con unas palabras del mismo Pasolini:

Los italianos quieren por lo tanto saber qué es exactamente la “condición” humana –política y social– en la que han sido y son obligados a



vivir, casi como por una calamidad natural: antes, por las ilusiones nefastas y degradantes del bienestar, y luego, por las ilusiones frustrantes, debidas, no, no a la vuelta a la pobreza, sino al regreso del bienestar.

Quizás acá se sintetiza todo el espíritu fustigador de Pasolini: la crítica que sabe incomodar a la derecha y también a la izquierda, el horror por esa homologación cultural que la aparente prosperidad económica había traído a partir de los años 50. Y, finalmente, la desconfianza frente a todas las ilusiones que Pasolini fue madurando en los últimos años de su vida y que tomó forma en sus artículos, en esa película estremecedora y en la novela póstuma *Petróleo*.

Ese personaje esencial en el panorama italiano produjo palabras e imágenes que fueron recibidas con sospecha, así como con sospecha fue tratado él mismo. No es casual que, casi cincuenta años después de su muerte y cien de su nacimiento, se siga hablando de él, como si la deuda hacia él y su obra no se hubiera nunca cerrado. Más: se habla más que nunca de él, como si el efecto de su producción y de su mirada al mundo y a la “condición” humana siguiera llegando a nosotros como una revelación, como una repentina y necesaria aclaración de sentido. Es como si nosotros empezáramos ahora a entenderlo mejor. De hecho, Pasolini comenzó a hacer falta el día después de su muerte: ya nadie de su calibre iba a comentar sin censura el comportamiento de políticos y ciudadanos; ya nadie iba a encontrar las palabras correctas y necesarias para hablar de lo que se vino dando en los años siguientes, en la pequeña provincia italiana y en la escena mundial. ¿Qué hubiera dicho Pasolini frente a la caída del muro de Berlín, frente a los fanatismos, frente al ataque a las Torres Gemelas, etcétera? Y, más aún, ¿frente al Internet, a las redes, a los selfis? ¿Qué hubiera comentado de nuestra autodeclarada sociedad inclusiva, él que conoció tan bien la exclusión? Para los que han leído sus textos y reconocen el tono de sus artículos, cada día es como si percibiéramos el ruido de fondo de su descontento, de su duda, de sus acusaciones. En muchas ocasiones podríamos no estar de acuerdo con él, pero esto no tiene importancia: lo que es cierto y sí importa, es que nadie como él supo apuntar con tanta precisión a los problemas, nombrarlos, enunciarlos, declarar su urgencia.

Pero en esos años –hablamos de los sesenta y setenta– alrededor de su figura se levantó un



Pier Paolo Pasolini, *Los cuentos de Canterbury*, 1972.

muro de desconfianza. Umberto Eco fue uno de los primeros en darse cuenta: los dos habían tenido una polémica y se habían puesto en posiciones opuestas. Pocos días después de la muerte de Pasolini, Eco publica un artículo en el que admite que había sentido remordimiento, como si él mismo hubiera participado en el linchamiento que lo mató. Luego se corrige, y adscribe el comportamiento polémico de Pasolini a la diversidad que lo definía. En sus palabras emerge la incomodidad de muchos de los contemporáneos frente a un artista e intelectual que no quiso seguir nunca las reglas de las conductas establecidas; esto es, las de un artista y un intelectual burgués, de un artista y un intelectual que se conformara al gusto y a la medida correctos. Por el contrario, era alguien que siempre había sido incorrecto y que nunca se había avergonzado de su homosexualidad, que en esos años equivalía a un estigma imperdonable.

De su lado, sin embargo, se alineaban los amigos de siempre: el escritor Alberto Moravia, por ejemplo, que lanzó un discurso dolido y vehemente el día de la muerte de Pier Paolo: “¡Un poeta, no se puede matar a un poeta!”. En las fotos del velorio están Bernardo Bertolucci, Franco y Sergio Citti, Ninetto Davoli, que tantas veces vimos en sus películas. Pero



Pier Paolo Pasolini, *Los cuentos de Canterbury*, 1972.

también hombres políticos, como Enrico Berlinguer, el secretario del Partido Comunista Italiano. Porque hay que recordarlo, Pasolini y la diversidad, pero a pesar de esa diversidad, Pasolini logró estar siempre en los lugares importantes: con sus columnas inolvidables en los periódicos más influyentes, en la TV con sus entrevistas polémicas pero numerosas, y con sus películas, en los festivales y en las pantallas. En otras palabras, la marginalidad no fue para Pasolini una razón para retirarse y marginalizarse; todo lo contrario, fue el lugar privilegiado desde el que nos habló. Y, para hacerlo, experimentó y caminó por lenguajes distintos, inventándolos cuando lo necesitaba, jugando con entusiasmo los papeles del intelectual, del antropólogo, del lingüista, del poeta y, sobre todo, cámara en mano, del cineasta. Quizás los retratos más conmovedores de él –y hay muchos– provienen de sus breves interpretaciones en sus propias películas: despeinado, sonriente, en el acto de pensar, crear, dar formas a su inspiración. Él, que había estudia-

do literatura y había empezado escribiendo y publicando poesía y prosa, no se limitó –como otros literatos, Ennio Flaiano o Tonino Guerra, por ejemplo– a escribir guiones. Después de hacerlo con Federico Fellini, Mauro Bolognini, Ermanno Olmi y otros, se lanzó a experimentar el lenguaje cinematográfico a comienzo de los años 60. Pero habría que volver, justamente, a las razones por las cuales Pasolini había empezado a alternar (sin abandonar nunca) lenguaje verbal y lenguaje audiovisual, declarando insuficiente la lengua. Por un lado, se trataba de una forma de rebelión específica contra la lengua italiana que, según él, ya no podía representar sino una parte de la población, una lengua que se había desprendido, separado de la urgencia comunicativa y expresiva. Por el otro, acercarse al cine significaba adoptar una forma lingüística más universal, salirse de los límites del lenguaje verbal. Significaba hablarles a todos, sin necesidad de traducciones. Esa también es una forma de urgencia: no perder tiempo y llegar inmediatamente. Pero

eso tampoco era suficiente. Para Pasolini era necesario que ese cine fuera un lenguaje nuevo y que respondiera a sus exigencias de decir, nombrar, comentar el mundo. Bernardo Bertolucci, que conocía a Pasolini desde la adolescencia, lo acompañó en su primera aventura cinematográfica, *Accattone*, como asistente de dirección. Luego escribió:

De mi primera vez en el set verdadero de una película verdadera me esperaba cualquier cosa, menos asistir *al nacimiento del cine* [...]. Día tras día, rodando su primera película, Pasolini terminó inventando el cine, con la furia y la naturaleza de quien, al encontrarse entre los manos un nuevo instrumento expresivo, no puede evitar de apropiarse totalmente de él, anular la historia, darle nuevos orígenes, absorber su esencia como en un sacrificio.

Es allí que, sin una verdadera escuela, Pasolini aprende e inventa al mismo tiempo el primer plano, el *trávelin*, el plano secuencia, el montaje, la construcción de sentido.

En ese lenguaje en formación, Pasolini capturó realidades nunca vistas en el cine: los muchachos de los barrios marginales, héroes, antihéroes, sensibles y crueles en el paisaje desolador de las barriadas romanas (*Accattone*; *Mamma Roma*); los rostros de la gente común, que atraviesan la historia y vuelven en la edad de Cristo, la Edad Media, los altiplanos entre Tebas y Corinto en la antigua Grecia (*Evangelio según Mateo*, *El Decamerón*, *Edipo Rey*); las miradas de deseo prohibido, en los lugares del amor clandestino (un puñado de segundos en la estación de trenes de *Teorema*); lo mítico y lo trágico entremezclados (*Edipo rey*, *Evangelio*, *Pajaritos y pajarracos*); los experimentos documentales y de montaje, novedosos y de vanguardia (*Congresos de amor*, *La rabia*, *Apuntes para una Orestíada africana*, *La forma de la ciudad*). Y, por supuesto, los cuerpos: masculinos y femeninos, deseosos y deseantes, atormentados y ofendidos, caníbales y devorados.

El escándalo para Pasolini es la novedad, el atrevimiento, el motor creativo, enfrentarnos a lo nunca visto, volver al desierto de la revelación, como el padre en *Teorema*, corriendo por las laderas del volcán, como San Pablo en el camino hacia Damasco.

Pero el escándalo se transforma vilmente en una pelea en la plaza pública. En su vida, Pasolini tuvo que enfrentar muchas acusaciones y procesos contra su obra, que defendió en tribunales: vilipendio a la moral y a la religión, lo más común. No asistió, por supuesto, a lo que siguió a la proyección de *Saló*, estrenada en París a finales de noviembre de 1975. Lo triste no fue la censura que la alejó de las salas durante una década, sino la supuesta pornografía que terminó clasificándola. En muy pocas ocasiones se ha enfrentado esa película, porque – no hay dudas – sigue asustándonos. Ojalá los aniversarios sirvan para eso, para ir hacia un gran poeta de palabras e imágenes, sin miedo.

En Colombia, con ocasión de los cien años del nacimiento de Pier Paolo Pasolini, se realizarán retrospectivas y conferencias con el apoyo del Istituto Italiano di Cultura en Bogotá, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, la Cinemateca de Bogotá, el Centro Colombo Americano y la Corporación Cinefilia de Medellín.

Alessandra Merlo. Doctora en Teoría del Cine de la Universidad París III, con estudios en literatura en la Università di Pavía (Italia) y Universidad Javeriana de Bogotá. Es profesora asociada del Departamento de Lenguas y Cultura de la Universidad de los Andes (Bogotá). Ha publicado los libros *Mirar una película. Cuatro ensayos sobre el cine italiano* (2007); *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el espacio de la ficción fílmica* (2017); la edición y traducción de *Comizi d'amore* de Pier Paolo Pasolini, inéditos en español (*Congresos de amor*, 2019). Ha traducido el libro de Giuseppe Ortoleva, *Mitos de baja intensidad* (2021).