

“Rosas de canto arroja a la vorágine”. Cuerpo y forma en Pier Paolo Pasolini

Luca d’Ascia

“Yo soy una fuerza del pasado”: así se expresa Pasolini por boca de Orson Welles en un cortometraje irónico y contundente, *La ricotta* (1963). ¿Qué quería decir con eso? A lo mejor lo mismo que Walter Benjamin con su alegoría barroca del ángel de la historia, que necesita contemplar melancólicamente las ruinas para escaparse a la distopía de un presente “totalmente administrado” donde el individuo está reducido a juguete de poderes extraños.

Pasolini quiso ser intérprete de una Italia antigua, al mismo tiempo clásica y popular: un país folclórico donde la vida cotidiana estaba cargada de recuerdos y alusiones a un sustrato mitológico precristiano, preservado bajo la costra de cierto sincretismo católico, donde los dioses seguían “estando entre nosotros”, pero ya sin “aura” apolínea, como en la Grecia de Hölderlin y de Foscolo, sino de una manera grotesca e incluso repugnante. No había sido el primero en sentir esta fascinación por una “humilde Italia” prerromana, arcaica y campesina: otros autores de la generación que lo precedió habían cultivado primitivismo místico como antítesis a una modernidad abocada al desastre. Pero Pasolini, cuya actividad creativa cobró importancia desde 1945 en adelante, hizo algo más: supo juntar este elemento mitológico recontextualizado con la dimensión épica y narrativa que había definido la vivencia de su propia generación. La Segunda Guerra Mundial, la guerra de liberación contra los fascistas, la revolución soñada y la penuria de los años de posguerra habían creado un marco donde parecía que la literatura y el cine podrían expresar algo más que el narcisismo retórico de unos intelectuales separados

del pueblo. Aquella época, atravesada por el dolor personal (su hermano, guerrillero en la lucha de liberación, fue matado por los propios comunistas en circunstancias ambiguas), Pasolini la vivió, sin embargo, como un paraíso perdido. En el poemario *Las cenizas de Gramsci*, que escribe en 1952, Pasolini ya nos comunica la sensación de que el vacío existencial del sujeto está relacionado con un universo de alguna manera “post-popular”, donde el agitarse de las masas ha ido despojándose de cualquier sentido ideológico (del líder comunista y su proyecto de “hegemonía” no queda sino la tumba en el cementerio de los acatólicos).

También en el cine, donde la vocación épica puede mantenerse con mayor facilidad y que consagra a Pasolini como poeta audiovisual del subproletariado romano, lo popular mitificado está todo el tiempo en riesgo de confundirse con lo pequeño-burgués mistificado. El propio Pasolini lo constata en una doble entrevista de 1969-1975, “El sueño del centauro”, hablando de su película *Mamma Roma* (con Anna Magnani, 1962) y diferenciándola de la más lograda *Accattone* (1961), exordio deslumbrante que regala al director la cara ruda e inolvidable de quien será su *alter ego* en el universo mitológico: Franco Citti, actor no profesional sacado del lumpen romano para ser el Edipo bárbaro de aquella que tal vez sea la obra maestra de Pier Paolo (1967).

Cuando publica *El sueño del centauro*, Pasolini está trabajando en las *Cartas luteranas* y en los *Escritos corsarios* (1975) el tópico de la mutación antropológica italiana y global, es decir el triunfo del neocapitalismo consumista que



Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963.

arrasa con las culturas marginales. El pesimismo de los años setenta, por otro lado, estaba preparado por todo lo anterior. En las piezas del así denominado “Teatro de palabra” el sujeto pasoliniano se encuentra sumido en un apocalipsis sin principio ni fin: un despertarse en el sueño, como le pasa a la Rosaura de su drama neobarroco *Calderón* (1968). Más allá de esta concatenación onírica, la única realidad posible es la omnipotencia del poder, personificado por el duro rey Basilio que prefigura de alguna manera a los fascistas de *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975). Vivencia desesperada, sin lugar a dudas, para desvestirse uno y desplomarse en el desierto, “*aufzuschreien im Schmerz der Einsamkeit*” (dar un grito en el dolor de la soledad) como el Nietzsche de Stefan George y el San Pablo burgués de la película *Teorema* (1968), la más difícil de Pasolini y la más alejada de la amplitud épica de sus comienzos, que encuentra en la inmovilidad

mística la única salida posible a una condición enajenada.

Pero el escritor no se queda con la desesperación, sino que da un paso más hacia “una desesperada vitalidad” y el sustantivo, claro está, acaba tomándole la delantera al adjetivo. La sensibilidad “melancólica”, compleja y reflexiva de Pier Paolo, que ningún compromiso marxista ha logrado sanar, está enmarcada en un cuerpo que se ha salido de una vez por todas de la “prisión del alma”, como la llamaría Foucault, para escenificar por doquier su presencia incómoda y premoderna, su sexualidad, su violencia. Cuerpo flaco y ascético, parecido a las tallas de madera de las iglesias románicas y góticas en las que atisbaba el “pasado” antirretórico de su “humilde Italia”, y al mismo tiempo ágil y nervioso para grabar en las noches su huella inagotable de erotómano o compartir un partido de fútbol con los “chi-



Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963.

cos del arroyo” de los que sacaba placer y el “aura” sobrante aún en el universo (anti)estético del apocalipsis.

Al mismo tiempo que reinterpreta en clave de primitivismo la tradición humanista de su país de origen, Italia, Pasolini se proyecta enérgicamente hacia un universo completamente distinto: la vanguardia americana de los años sesenta, el “neotribalismo” del *underground*, que es otra forma de primitivismo en el contexto de las culturas urbanas y juveniles que surgen a raíz de la contestación de 1968, y la exigencia de “echar el cuerpo en la lucha” para una democracia radical. Pasolini se entrega a la utopía (bárbara ella, también) de que el símbolo verbal arbitrario y abstracto, pasando a través del ícono au-

diovisual, llegue por fin a ser otra vez índice, implicación *física* de significante y significado, rastro material en la selva del mundo.

Pero, ¿hasta qué punto esta utopía del vitalismo corporal lo pone a salvo de la desesperación? En el cuerpo, por supuesto, se inscriben los “signos del poder”, como escribiría Foucault en *Vigilar y castigar*, y eso lo vuelve heterónimo. Al mismo tiempo, sin embargo, es a partir del cuerpo que Pasolini de-construye una historia real e incluso sugiere una historia utópicamente alternativa. Esta primacía de lo físico con su universalidad elemental, en efecto, es el elemento que alienta a Pasolini a ampliar su horizonte y encontrar en su “humilde Italia” una rama de oro para entender

las encrucijadas de la descolonización y las memorias del subdesarrollo.

Mucho más que las ilusiones revolucionarias de los años sesenta, lo empuja en esta dirección un original enfoque semiológico. En el centro de su teoría está la presencia física como un existir sin concepto, pero orientado *a priori* hacia la significación, que se representa a sí mismo ante el telón de fondo de un “cine-ojo” invisible. El cine, recortando un “plano secuencia” potencialmente infinito, transcribe semiológicamente la realidad, pero no la traiciona introduciendo un signo arbitrario: es “lengua escrita de la realidad”, alfabeto de cuerpos y caras. Hagamos el esfuerzo, más allá de nuestras razonables dudas epistemológicas, de creer en esta transparencia de la imagen contrapuesta a la opacidad del signo arbitrario. Entregados a esta reflexión, nos complace imaginarnos que la pandilla de “chicos del arroyo” que enciende el deseo de Pasolini pudiera estar en cualquier parte: en los ríos de alguna selva donde el tiempo fluye con la lentitud de lo ancestral o en las callejuelas de una ciudad tercermundista donde un Edipo juvenil y rebelde emprende una vez más la búsqueda contradictoria del origen. Como el cine, este “campo” por excelencia, es imagen en movimiento, así el cuerpo al que pertenece el ojo que graba es básicamente cuerpo en movimiento. Largos recorridos en la noche al compás de una flauta lejana alimentan misteriosamente la vivencia de Pasolini en la India, tan distinta a la de su amigo Moravia, “viajero británico” que, una vez cumplida su tarea analítica, duerme en un hotel el sueño del justo. Más que la India, por supuesto, es África el destino privilegiado de la utopía corporal del director italiano.

Pasolini sueña con ambientar en África la tragedia griega; es decir, hacer surgir la palabra catártica y la racionalidad del *logos* desde el corazón mismo de las tinieblas primitivas. Expresar el trauma es encaminarse a superarlo,

como señala un guión pasoliniano de 1964, *El padre salvaje*. Pasolini apuesta a reproducir el momento mágico en que una frase poética se desprende del magma visual – las imágenes de la selva ante los ojos horrorizados del adolescente africano que ha sido involucrado en la guerra y sus masacres-. El momento bárbaro se fusiona con la forma que sublima y cura en un auspiciado regreso a los orígenes helénicos de la tragedia. La situación de *El padre salvaje* puede leerse como síntesis del proceso creativo pasoliniano. Del cuerpo desgarrado, pero vital, sólo alfabeto a disposición para “escribir” la realidad, surgen la imagen, con su “barbarismo” audiovisual, y más allá todavía, suspendida en un atrevido balanceo entre “aura” humanista y “blasfemia” *underground*, la palabra que intenta rescatar lo simbólico y, en medio de la humedad de las noches, husmea como caballos de ensueño el oro escurridizo de las mañanas. Como escribía el poeta prusiano Arno Vaxtenbrook entre los peñascos fantásticos de Capadocia, donde fue rodada *Medea* con Maria Callas (1969):

La cámara escarba en el destino
como un insecto doloroso y fuerte
que se atormenta a sí mismo y bien conoce
norias angostas y las secretas puertas del mundo
subterráneo...
en la pantalla del amanecer la imagen se levanta,
rojo destello ensangrentando el llano.
La voz callada en el rito cruel
rosas de canto arroja a la vorágine.

Luca d’Ascia es un investigador de la Scuola Normale Superiore di Pisa. Es especialista de la cultura de la primera edad moderna y ha publicado con la Editorial de la Universidad de Antioquia el volumen *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*. Es autor de ensayos sobre Leon Battista Alberti, Eneas Silvio Piccolomini, Erasmo de Rotterdam, Niccolò Machiavelli, Giordano Bruno y Pier Paolo Pasolini. Son conocidas sus contribuciones sobre el historiador argentino José Luis Romero, sobre literatura indígena contemporánea en Chiapas y sobre el dramaturgo antioqueño José Manuel Freidel.