



3. Filmando "a contrapelo": memoria, historia y revoluciones

***El sueño de una cosa* y la reinención del cine militante en Pasolini**

Antonio Giménez Merino

1. El cine como medio, no como fin

El cine pertenece al mismo orden que la vida: por ello, mientras se ve un filme verdaderamente bello se percibe su artificialidad, pero, tras haberlo visto, este se representa en la memoria como algo real, aunque soñado (Pasolini, 1999, p. 152).

Este comentario de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a propósito de un filme de Liliana Cavani sintetiza la esencia de su comprensión del cine militante. Su irrupción como realizador en el mundo del cine con *Accattone* (1961)¹, cuando Pasolini es ya un prestigioso literato, obedece a una búsqueda incesante de técnicas que le permitan avanzar en su proyecto de fondo de comprender y comunicar un estado de cosas en rápida evolución. Esta necesidad se vuelve urgente, expresa un impulso rabiosamente vital, a comienzos de los años 1960, cuando Pasolini es capaz de percibir premonitoriamente que la aceleración del desarrollo industrial (de lo que ha sido llamado *el progreso*), muy intensa en la Italia del *boom* económico, comporta nada menos que el germen de un cambio de época histórica caracterizado (más allá de las previsiones de Marx) por un triunfo definitivo, aplastante, de la mercancía sobre la humanidad o, más sencillamente, por la secularización de toda suerte de creencias. Pero vayamos por partes.

¹ Antes ya había colaborado como guionista en *Le notte di Cabiria* (1957) de F. Fellini, o en *La notte brava* (1958) y *La giornata balorda* (1960) de M. Bolognini (véase un compendio en Pasolini, 1965) aunque más por cuestiones de supervivencia que por verdadera vocación.

Pasolini afirma que *“el cine pertenece al mismo orden que la vida”* porque, a diferencia del texto literario, el fílmico expresa la realidad directamente a través de sus objetos, de sus sonidos, de sus cuerpos. El hecho de que el creador de películas tenga ante sí un repertorio ilimitado de imágenes lo coloca en un plano distinto al del escritor, cuya labor consiste en jugar con un conjunto de palabras preexistente. Tomando una parte de ese acervo caótico, el cineasta le da un significado personal y lo dota de sentido. En realidad nosotros hacemos cine viviendo, existiendo prácticamente, actuando:

La vida entera, en su complejidad, es un cine natural y viviente: en esto es, lingüísticamente, el equivalente de la lengua oral en su momento natural y biológico. (...) El medio cinematográfico no es sino el momento “escrito” de una lengua natural y total, es una actuación en el interior de la realidad (Pasolini, 1991, p. 206).

De ahí que las películas de Pasolini sean una mezcla de realidad magmática, inaprensible en su conjunto (*“algo real, aunque soñado”*) y de técnica (*“artificialidad”*) que transforma dicha realidad en algo concreto. El *“cine de poesía”* de Pasolini juega siempre con la dualidad entre lo cognoscible y lo fantástico, en cuanto lados complementarios de una misma realidad humana, y nos muestra a través de ese juego un arma poderosa con la que enfrentarnos en el plano artístico a un contexto cultural homologado en términos consumistas, donde la imaginación solo encuentra cabida dentro de los muros de lo previamente concebido por la industria cultural.

El estilo poético de Pasolini, pues, tiene un sentido hondamente democrático y está fuertemente arraigado a su tiempo histórico. Lo muestra la conocida inserción (explícita e implícita) en sus filmes de elementos nuevos provenientes del psicoanálisis, de la semiología o de la historia de las religiones que le permiten explorar con nuevos ojos una realidad superadora de las previsiones antiguas. Su técnica cinematográfica, como decíamos, siempre va dirigida a activar la imaginación de sus destinatarios, mediante el juego entre la razón y los sueños, lo racional y lo irracional:

La inteligencia como poesía, sabiduría, fantasía, intuición, es la capacidad de entender. La razón la limita, porque excluye todo aquello que no se puede entender relegándolo a lo incognoscible. Excluye por ejemplo el inconsciente. En el inconsciente no es válido el principio de no contradicción que es la base de toda lógica racionalista, motivo por el cual la razón burguesa lo rechaza (Pasolini, 1995, p. 115).

Como ha señalado Fernando González a propósito del estilo de Pasolini, *“una opción estilística aparece como toma de postura política y, al mismo tiempo, es también una manera de abrir una brecha en la imagen del mundo de una cultura dominante, pragmática y burguesa”* (González, 1999, p. 64). Toda la obra de Pasolini puede verse como una prolongación de su ser íntimo poeta, pues es un despliegue de medios no convencionales reconducibles al proyecto

“... en el cine de Pasolini la conexión entre lo artístico y lo social y político no es explícita. La encontramos sobre todo en el significado de rostros anónimos, en la belleza de los arrabales (...), en el lenguaje incontaminado por la televisión que emplean sus actores no profesionales”

de oponer problemáticamente el misterio intrínseco de la vida a la secularización de todas las creencias típicas del tiempo del progreso. La importancia dada por Pasolini al inconsciente y a lo mágico no tiene que ver con una mitificación del irracionalismo primitivo, como han querido ver algunos. Es una manera de montarse sobre valores distintos a los del desarrollo industrial para ver más allá de él.

Pero recuperando la cita inicial, señalaba Pasolini que “*tras ver un filme, este se representa en la memoria como algo real, aunque soñado*”. Pues a diferencia de las imágenes literarias, las cinematográficas (los estilemas resultantes de los movimientos de cámara y del momento creativo del montaje) trabajan, según el poeta italiano, con una realidad mucho más

directa y misteriosa que el material figurativo del narrador que describe y, por tanto, mucho más parecida a cómo la realidad nos es mostrada en un sueño (poéticamente). De ahí que Pasolini se representase el cine según una división elemental: las películas que describen, en prosa, y las películas que evocan, en poesía.

Como se ve, una comprensión así del medio cinematográfico está bien lejos de una estética sin fondo. El autor no sería aquel que vuelca su propia comprensión del mundo sobre este, utilizando los objetos que capta la cámara como instrumentos manipulables a un fin preexistente, sino aquel que se esfuerza en comprender el mundo que le envuelve y en otorgar a este un cierto sentido unitario y comunicable intersubjetivamente.

En otras palabras, la idea del cine de Pasolini expresa su marxismo “*abierto a todos los sincretismos posibles*”², sólidamente enraizado en la historia de la desigualdad entre clases sociales desde *El sueño de una cosa* (novela concebida a finales de los años 1940 y cuyo título toma prestado de una conocida frase de una carta del joven Marx a Arnold Ruge de septiembre de 1843), pero también consciente de la enorme complejidad de las relaciones humanas y de la dificultad de teorizarlas dentro de un sistema omnicompreensivo de la realidad. De ahí que el cine de Pasolini esté enraizado fuertemente en la historia: la de la lucha de clases (la del *tiempo del progreso*) y la de aquellos que siempre vivieron fuera de ella (la del *tiempo cíclico*), interrumpidas ambas por la potencia unificadora y destructora de la homologación cultural operada desde los años sesenta.

2/ Sobre este rasgo del marxismo de Pasolini ha reflexionado incisivamente Capella, 2007, pp. 103-105.

Contrariamente a la opinión vertida por muchos pasolinistas *postmodernos*, la adhesión de Pasolini al comunismo no es ideológica. Lo explica muy bien él mismo en los poemarios *Las cenizas de Gramsci* (1957) y *Poesía en forma de rosa* (1961-1964). Procede, en cambio, de una identificación vital con los marginados del campo y con el lumpen urbano (que componen la imagen de “el otro” en sus filmes) que le distanciaba de la política cultural del PCI. Una identificación vital que le pone a salvo de cualquier dogmatismo objetivador y que le permite adoptar un “neocompromiso” o “nueva resistencia” una vez agotado el periodo militante significado en el arte por el neorrealismo. En Pasolini hay un alejamiento de la representación lineal de la miseria narrada en los filmes del periodo precedente, pero es preciso dejar anotado que hay, *también*, una clara continuidad con el impulso moral del neorrealismo que el autor de *Pajarracos y pajaritos* considera necesario renovar en dirección a denunciar la miseria sobre todo moral que comportaba la modernización acelerada y la destrucción antropológica consiguiente.

Creo importante resaltar esta politicidad (no politicismo) de la entera obra de Pasolini, también la cinematográfica y, con él, seguir reivindicando *El sueño de una cosa* justamente en un tiempo en que se nos dice constantemente que no hay alternativas posibles a un modelo societario bárbarico. El cine de poesía de Pasolini no es idealista ni idealizante: es materialista, en la medida en que se aferra al lenguaje de las cosas y de los cuerpos que aparecen en sus filmes y en la medida también en que no cesa de tratar de comprender desde fuera de los muros del Palacio, que es como él llamaba al poder que se ejerce sin tener en cuenta la opinión ni las necesidades de la gente común (Pasolini, 2010, pp. 85-90). Si Nanni Moretti dedica un bellissimo homenaje a Pasolini en *Caro diario*, que se desarrolla por las calles desiertas de Roma en un mes de agosto, es porque su cine comparte con el de su predecesor esa tensión por comprender, por ahondar en las propias razones desde fuera del Palacio.

El último filme de Pasolini (*Salò*, 1975) no es solo una metáfora escatológica del capitalismo en su fase consumista, que ambienta en una tiranía integral, sino que también expresa la necesidad de mantener una contraposición práctica a ese “nuevo poder”^{3/} (representada explícitamente en la escena del joven con el puño en alto frente a sus verdugos antes de ser fusilado por un amor *fuera de la norma*).

Por lo general, en el cine de Pasolini la conexión entre lo artístico y lo social y político no es explícita. La encontramos sobre todo en el significante de rostros anónimos, en la belleza de los arrabales (lugar ideal para abordar el problema del desarrollo sin progreso y de la asimilación de lo diverso), en el lenguaje incontaminado por la televisión que emplean sus actores no profe-

^{3/} Es muy interesante releer, con distancia de nuestros días, la agudísima reflexión de Pasolini en los Escritos corsarios sobre la conformación de ese nuevo poder (Pasolini, 2009).

sionales. En suma, en colocar la alteridad en un primer plano contrapuesto a la nivelación operada por el consumismo.

2. La cuestión del autor

Un autor no puede ser nada más que un extranjero en tierra hostil: de hecho, pisa más el territorio de la muerte que el de la vida, y el sentimiento que suscita es un sentimiento, más o menos fuerte, de odio racial. (...) a menudo el autor tiene la ilusión pequeño-burguesa de la realidad del mundo y de la historia, y por tanto de los deberes que ha de obedecer por lealtad (Pasolini, 1991, p. 270).

“*Un extranjero en tierra hostil*”. La vitalidad de Pasolini no le lleva nunca al autoengaño. Visto con los ojos de hoy, el pesimismo de su inteligencia está más que justificado. Lo que vuelve aún más valiosa para nosotros su actitud compulsiva de tratar de comprender la evolución destructora del mundo del que proviene. Para ello, para poder entender y transmitir la naturaleza radical de un cambio cultural aniquilador de cualquier alteridad posible, Pasolini precisa explorar nuevos instrumentos, ser *desleal* al marxismo, situarse “fuera” de las coordenadas clásicas, ser *diverso* mediante fórmulas nuevas, hacer un “cine impopular” (Pasolini, 1991, pp. 269-276).

Pero lejos del hermetismo, como autor Pasolini plantea su trabajo como un diálogo democrático con el espectador (no “*aquel que no comprende, que se escandaliza, que odia, que ríe*”, sino “*aquel que comprende, que simpatiza, que ama, que se apasiona*”; Pasolini, 1991, p. 271) donde ambos han de preservar su libertad de entender según sus propios códigos y no mediante uno preestablecido.

Esto explica la aversión de Pasolini hacia el experimentalismo *vacío*, autorreferencial, de literatos como Sangüinetti (Pasolini, 1971, p. 67), o hacia el simbolismo del cine de F. Fellini. Este es criticado por Pasolini por su carácter formalista, desprendido de toda tradición, que antepone la subjetividad del autor a la objetividad del mundo real, puesto al servicio de aquella. A propósito de *Amarcord* (1973), la oscarizada película de Fellini, Pasolini comenta lo siguiente:

El autor busca, es más, mendiga la complicidad del espectador. Pero no la obtiene. Hay un abismo entre ambos, el abismo que divide a quien produce y quien consume. Quien realiza y quien disfruta. Por llamarlo con palabras más pertinentes, quien crea estilo y quien lo analiza (si puede o, quizá, como puede). Fellini está solo, allí en el universo donde transforma la vida en forma (Pasolini, 1999, p. 146).

Tampoco el cine de Pasolini coincide con las vanguardias de los años 1960 (Antonioni, Godard, Forman) que, aunque fuertemente poéticas y diferenciadas de la narrativa plana, resultan sumamente confusas a la hora de distinguir entre instrumento y objeto del filme y renuncian a cualquier herencia de la tradición. Pasolini opera por tanto bajo la firme convicción de la inconsisten-

cia del trabajo basado exclusivamente en la libertad estilística o en problemas meramente estéticos, prolongando y actualizando así el impulso proveniente de la conciencia culta del periodo siguiente a la Segunda Guerra Mundial. Para Pasolini, las cosas y los hechos deben hablar por sí mismos.

Pasolini es consciente de que el proceso de mercantilización de todos los órdenes de la vida va a alcanzar de lleno al arte, que el mercado del cine (capaz hasta de prostituir la vitalista *Trilogía de la vida* de Pasolini a través de producciones pseudo-pornográficas supuestamente inspiradas en ella) solo va a dejar espacio para un arte experimental meramente formalista, y que por tanto es preciso reaccionar con expresiones artísticas capaces de remover las conciencias de los destinatarios. Por ello el cine de poesía de Pasolini, su experimentación expresiva, tiene como fin invitar al espectador a que las dote de sentido.

Como señala de nuevo F. González, la característica básica del cine de Pasolini “*se encuentra en el montaje y consiste en una tendencia a la yuxtaposición de extremos*”, y apunta la pauta para entenderlo: “*lo que falta: en toda la cinematografía pasoliniana están ausentes las distancias medias y, en la segunda etapa, también las focales medias. Su obra nace y se desarrolla a partir de la elisión de los términos medios que, en el montaje tradicional, garantizan la fluidez, la apariencia de transparencia, la naturalidad*” (González, 1996, p. 45). La causa de esto es la intención de Pasolini de dejar “*un intervalo, un espacio vacío*” que pueda ser llenado por el espectador (como sucede en sus textos poéticos o en sus artículos sociales). Así se entiende la elección de recursos que podrían parecer arbitrarios, como el gusto por el doblaje de los actores, a los que Pasolini pone voces completamente inconexas con sus cuerpos pero que crean ese espacio vacío “*fuera de la representación*”. O, como sigue señalando González, el “*uso sistemático del contracampo*” de modo que “*lo que ve un personaje que ha estado en campo puede ser una imagen contrapuesta que genera lo que Antonio Costa denomina un efecto cuadro: el espectador sabe que eso es lo que ve el personaje, pero al mismo tiempo sabe que apunta a una mirada exterior y no sincrónica con la del personaje, a algo que muestra algún otro, llamémosle narrador o autor*”.

En las condiciones actuales de la industria del cine, los realizadores suelen comentar que “*no pueden prescindir de presentarse a los premios*”, condición de una financiación cada vez más dudosa para su siguiente filme. A pesar de sus célebres polémicas en certámenes de la importancia del Premio Strega (al que en 1968 presenta su libro *Teorema*) o de la *Mostra* de Venecia (a la que presenta el mismo año el filme homónimo *Appunti per un film sull'India*, con la condición de que no se otorgaran votos ni premios), Pasolini no renuncia a presentar sus obras a numerosos certámenes de este tipo. Pero lo que le diferencia de los realizadores de hoy es, como muestran dichas polémicas, la

línea roja que su conciencia política traza en su cabeza, ausente por ejemplo en realizadores del prestigio profesional y social de Almodóvar ⁴.

3. El destinatario, coautor del filme

El espectador, para el autor, no es más que otro autor. Y aquí, decididamente, tiene razón él, no los sociólogos, los políticos, los pedagogos, etc. Si en realidad el espectador estuviese en condición subalterna respecto al autor —si fuese por tanto la unidad de una masa (sociólogos), o un ciudadano a catequizar (políticos), o un niño a educar (pedagogos)— entonces no se podría hablar tampoco de autor, el cual no es ni un asistente social, ni un propagandista, ni un maestro de escuela. Si en definitiva hablamos de obras de autor, debemos hablar coherentemente de la relación entre autor y destinatario como una dramática relación democráticamente igual entre particular y particular. (...) *Dicho espectador es tan escandaloso como el autor: ambos infringen el orden conservador que reclama o el silencio o la relación en un lenguaje común y medio* (Pasolini, 1991, pp. 270-271).

Se ha visto que la obra pasoliniana descansa en la idea de que el lenguaje es el instrumento de trabajo del intelectual, no su patrimonio, y que la intención de su cine es representar, oníricamente, la diversidad y complejidad de la realidad que nos circunda. De ahí que Pasolini no acuda al actor profesional (salvo cuando este, como Totó en *Pajarracos y pajaritos*, se representa a sí mismo) y opte por encontrar a sus personajes en castings realizados en los alrededores de los parajes seleccionados para sus filmes. Los actores, escogidos “*por lo que son y no por lo que deben fingir ser*” (Pasolini, 1992, p. 57), expresan así una antropología fuerte: “(...) *el cine representa la realidad; es metonímico, no metafórico. La realidad no necesita de metáforas para expresarse. Si quiero expresarle a usted, lo hago a través de usted mismo*” (Pasolini, 1992, p. 50).

Justamente por esta razón, un cine como el concebido por Pasolini sería hoy muy difícil de hacer. Como él mismo constata al final de su vida, la complejidad que expresan los paisajes o los cuerpos sumidos en un mundo solo parcialmente contaminado por la sociedad de consumo se ha ido ahorrando invariablemente a los patrones despersonalizadores de la vida moderna. Y por otro lado, si un autor tratara de deconstruir, historizándolos, los signos que hoy sirven de identificadores de la juventud (la música rap, de origen suburbial afroamericano, o los tatuajes, de origen carcelario, por ejemplo), probablemente se encontraría con un encontronazo frontal en el plano comunicativo acompañado de una acusación de elitismo. Las producciones de masas, crecientemente internacionalizadas y homologadas, han adoptado y propalado,

4/ Almodóvar fue a recoger su estatuilla a Hollywood en pleno boicot de su gremio a la campaña militar estadounidense en Irak de 2003. Un boicot que sí practicaron en cambio Caroline Link, Hayao Miyazaki o Aki Kaurismaki (quien ya se había negado a viajar a EE UU cuando la policía norteamericana confundió a Abbas Kiarostami con un terrorista de Al Qaeda).

desnaturalizándolos, esos moldes del comportamiento, de modo que la mayoría de jóvenes podría interpretar la tentativa de rehistorizarlos, de vincularlos a sus ambientes marginales de procedencia, como una actitud reaccionaria.

El espectador de la obra pasoliniana no es un mero receptáculo de la misma, sino alguien destinado a trabajar con ella al mismo nivel que el autor. El problema fundamental del cine reside en eso: no en romper a cualquier precio los códigos preestablecidos sino en aprender a mirar la realidad con ojos nuevos.

En otras palabras, al lado de la “sinceridad y la necesidad de lo que hay que decir”, Pasolini sostiene una comprensión paritaria de la relación entre autor y destinatario de signo opuesto a la tradición de atribuir a los intelectuales un conocimiento *superior* respecto a la parte “no intelectual” de la sociedad. Es desde esta óptica que nos hemos de preguntar por el sentido del trabajo intelectual que asume posibilitadamente las condiciones “sistémicas”, el marco ya dado, del mismo. De qué manera, en condiciones de mercantilización masiva de la cultura, esta forma del trabajo social puede aún generar discursos que tengan en cuenta, realmente, la voz de la gente.

Antonio Giménez Merino es profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad de Barcelona y redactor de la revista *mientras tanto*. Ha dedicado buena parte de su trabajo a dar a conocer el pensamiento social de P. P. Pasolini (*Una fuerza del pasado*, Madrid: Trotta, 2003). Su investigación más reciente gira en torno a cuestiones de género y derecho antidiscriminatorio, así como al autoritarismo implícito a lo que ha venido a llamarse “la gobernanza”.

Bibliografía citada

- Capella, J. R. (2007) *Entrada en la barbarie*. Madrid: Trotta.
- González, F. (1999) “Representación y sacralidad”. *Sileno*, 7, 64-70.
- González, F. (2005) “Consideraciones sobre el estilo en el cine de Pasolini”. En P. P. Pasolini, *Pasolini. Palabra de corsario* (pp. 45-47). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Pasolini, P. P. (1965) *Alí dagli occhi azzurri*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1971) *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama.
- Pasolini, P. P. (1982) *Poesía en forma de rosa*, Madrid: Visor.
- Pasolini, P. P. (1985) *Las cenizas de Gramsci*. Madrid: Visor.
- Pasolini, P. P. (1991) *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1992) *Pasolini su Pasolini* (entrevista de Jon Halliday). Parma: Ugo Guanda.
- Pasolini, P. P. (1995) *Interviste corsare sulla politica e sulla vita (1955-1975)*. Roma: Atlantide.
- Pasolini, P. P. (1999) *Las películas de los otros*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Pasolini, P. P. (2009) *Escritos corsarios*. Madrid: Eds. del Mediterráneo.
- Pasolini, P. P. (2010) *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta.