

PASOLINI AQUÍ Y AHORA

Reseña del libro *Las luciérnagas y la noche*, de Héctor Kohen y Sebastián Russo (comp.). Buenos Aires: Godot, 2013.

Fernando Svetko

En octubre de 2012, se realizaron, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, las “Jornadas Pier Paolo Pasolini”, organizadas por el grupo de investigación que dirige Eduardo Grüner e integran Armando Capalbo, Samantha Dell’Acqua, Raúl Illescas, Héctor Kohen, Claudio Lobeto y Sebastián Russo.

El libro que reseñamos ahora recoge algunas de las intervenciones que allí tuvieron lugar. Esta publicación abre con un texto de Eduardo Grüner, que probablemente corresponde a una de las exposiciones ofrecidas al cierre de las jornadas, por lo cual funciona a la vez como síntesis de lo discutido y como apertura de problemas para futuros encuentros. Grüner inscribe al cine de Pasolini en un movimiento que pretendió poner en cuestión la Industria Cultural desde dentro, no tanto a partir de los temas o los contenidos tratados, sino desde la forma elaborada para tratarlos, desde el *lenguaje*. En este caso, para Pasolini el “lenguaje” cinematográfico no es tanto un código previo, sino más bien el resultado de una operación semiótica que debe tomar sus signos y sus materiales icónicos de la realidad. Pero, ¿de qué realidad?



La transposición del discurso indirecto libre de la literatura al plano subjetivo indirecto del cine permite a Pasolini evidenciar el carácter de artificio y de interpretación que hay en la mirada cinematográfica. Esa cámara pasoliniana, un poco corrida de la nuca del actor, permite al espectador ver lo que ve el actor (como en una subjetiva típica) y, a la vez, ver esa otra mirada, que es la de la cámara, la del director: una *posición* que el cine entendido como espectáculo ha tendido a invisibilizar (reforzando, más que ningún otro arte, la ilusión de realidad en una naturalización que forma parte de la naturalización ideológica más general propia del capitalismo). Este distanciamiento y ruptura con el ilusionismo es, por un lado, un matiz respecto del anhelo realista —y neorrealista— de captar con la cámara la realidad como tal; pero también es un alejamiento respecto de cualquier concepción vanguardista que propugne la idea de que la realidad, al fin de cuentas, es *construida* totalmente por la cámara. Lo que es construido es la mirada de la cámara, y es sano brindar la posibilidad de reconocer eso. Por otro lado, tal vez no exista posibilidad de acceder a lo real de la realidad sin mediaciones, sin un ejercicio de interpretación de signos, pero eso no significa que lo real no exista ni esté ahí afuera, o por debajo, o donde sea, “acechando”. A esta acechanza de lo real responde el “cine de poesía” de Pasolini con una reivindicación de las cosas materiales y de su imagen autónoma, y con otra reivindicación: aquella que hace hablar a la “prehistoria bárbara”, a lo arcaico, a lo atrasado, a lo anacrónico, por una parte, remitiendo a los atavismos reprimidos que nos constituyen y, por otra, señalando las fisuras, los dialectos sofocados que perviven de forma polémica en los bordes violentos de toda hegemonía cultural.

Finalmente, la tensión entre el realismo desesperanzado de la tragedia griega y la promesa utópica de redención del cristianismo, tal como se presenta en la obra de Pasolini, conduce a Grüner a prestar atención a una imagen de Caravaggio: San Pablo caído de su caballo, en el camino de Damasco. Pasolini se piensa a sí mismo, en los sesenta, como un caído que no logra terminar de tocar el suelo de la “tierra santa” porque uno de sus pies queda atrapado en el estribo, como si un extraño destino se hubiera hecho cargo del peligro que podía conducir a los furores heroicos de su espíritu revolucionario a quedar atrapados en uno u otro dogmatismo institucional.

A esta imagen de Pasolini-San Pablo, Mónica Acosta le yuxtapone la imagen de Pasolini-Giotto del *Decamerón*: la identificación del artista consagrado del Norte que viaja al Sur para encontrar la “realidad”: los gestos y la lengua popular de Nápoles, los cuerpos de los expulsados que se resisten —en la mirada erótica y redentora del artista— a ser tan sólo las alternativas de una economía del pudor y del castigo, del sometimiento y la exclusión. El texto de Acosta realiza una lectura muy cuidadosa de las imágenes y referencias de este primer envío de la llamada *Trilogía de la vida* (*El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*) prestando especial atención a la búsqueda del acento y del lugar, cultural y de clase (del friulano, del napolitano, pero también del romanesco), que funcionan como herejía, como forma de conocimiento y de resistencia activa frente al arrasamiento del neocapitalismo que opera su genocidio cultural pavimentando las tierras bárbaras de las lenguas populares y castrando la vitalidad de los cuerpos con una moral del recato y del contento en la productividad (*il Benessere*). La figura del Giotto de la

Basílica de San Francisco de Asís, que significó nada más ni nada menos que el pasaje de la imaginería medieval al naturalismo —podríamos decir *empirismo*— renacentista, junto con la referencia a los desnudos por primera vez “humanizados” de Masaccio, son claves que Acosta propone para pensar el movimiento de liberación de los espacios y los cuerpos que se produce en la obra de Pasolini frente a la censura indiscriminada del clericalismo, por un lado, y a la desublimación represiva de la pornografía, por el otro.

En el camino de estas resistencias, Danusa Depes Portas ofrece un ajustado resumen del libro *Supervivencia de las luciérnagas*, de Georges Didi-Huberman, en que el autor francés retoma la metáfora pasoliniana de la “desaparición de las luciérnagas” como ejemplo de todo un filón de visiones apocalípticas sobre la cultura que han acabado proponiendo una trascendencia pareja a la destrucción total que diagnostican. Fiel a su filosofía del anacronismo y del pese a todo, Didi-Huberman opone el concepto benjaminiano de *imagen* (como destello pálido e intermitente, como *luciole*) a la idea de *horizonte* (como lejana y gran luz, como *luce*), y deplora la abjuración pasoliniana del pueblo que, en virtud de la espantosa interrupción criminal de su vida, quedó fijada bajo una última sombría condensación: la imagen de la esperanza humana encerrada en el infierno fascista de *Saló*.

Este encierro de *Saló* es pensado por Deleuze, según el texto de Rafael Mc Namara, como una imagen del pensamiento arborescente, piramidal, cerrada y sin salida: como la estructura del pensamiento *teorematizado*. Por supuesto, este encierro, que conduce fatalmente a un único lugar terrible, es el mismo encierro de esa filosofía apocalíptica de la historia analizada críticamente por Didi-Huberman (como dialéctica de la destrucción total y la trascendencia total). Deleuze, sin embargo, encuentra en *Teorema* la paradoja nominal de un film que no ofrece una imagen teorematizada del pensamiento, sino más bien una rizomática y abierta: una estructura *problemática* en la que el desierto funciona como la imagen insidiosa de un *afuera* que impide el cierre de la vida burguesa sobre sí misma y que habilita las distintas líneas de fuga para los distintos personajes —a partir, por supuesto, del contacto de estos personajes con ese “enviado del *afuera*” o ese “ángel del deseo” que llega y se va dejando a cada uno solo con su propia decisión existencial—.

Volviendo a *Saló*, Alejandro Ricagno realiza una lectura de la *Abjuración de la Trilogía de la Vida*, texto célebre en el que Pasolini expone su mirada más desencantada y trágica acerca del pueblo italiano y de la cultura contemporánea en general. El texto está fechado el 15 de junio de 1975, muy pocos meses antes de su feroz asesinato, y propone una posición sumamente sofisticada y, a la vez, sumamente honesta, tanto en lo intelectual como en lo político: no debemos perder el tiempo, dice Pasolini, en tanto artistas, preocupándonos acerca de si podemos llegar a ser instrumentalizados por el poder integrador; pero, al mismo tiempo, si llegamos a serlo, debemos hacernos cargo de eso y obrar en consecuencia. En su caso, no perder el tiempo significó obedecer a su más urgente necesidad de enfrentar al poder neofascista con la desnudez y la alegría de los cuerpos de la *Trilogía de la Vida*. Ahora bien, al tomar nota de que ese mismo poder le ofrecía una faceta más perversa, que desactivaba el potencial crítico de su obra no por la vía de la censura, sino por la vía de la asimilación consumista pornográfica, decidió hacerse cargo y obrar en consecuencia: decidió producir la *Abjuración* y *Saló*. Pasolini abjura de la *Trilogía* porque su potencia crítica ha sido desactivada; sin embargo, no se arrepiente de haberla hecho porque esa obra obedeció en su momento a una *necesidad*. Ricagno muestra finalmente cómo, en *Saló*, como parte de esta última mirada oscura que arroja Pasolini sobre la cultura, se puede encontrar una lúcida crítica del lugar del espectador, del director y del dispositivo-cine en su totalidad, en relación con la producción y el consumo del espectáculo de lo intolerable.

Armando Capalbo se detiene en algunos aspectos formales e históricos que nos permiten comprender mejor la apuesta más general y de más largo alcance del cine de Pasolini. Uno de estos aspectos, cabe destacarlo, es el concepto de “cine de poesía” que Pasolini desprende de su concepción más general del cine como “lengua escrita de la realidad” y de su interés por el discurso indirecto libre de la literatura. Si la realidad puede pensarse como un lenguaje y el cine puede pensarse como una escritura de la realidad, como una “anotación del sentido”, esta escritura puede pensarse como poesía o como prosa. A Pasolini le interesa la articulación que supone la reescritura fílmica del lenguaje inarticulado de la realidad. Esta reescritura, si pretende producir sentido, debe romper con la prosa del mundo, con la narración tradicional. Debe ensamblar rítmicamente el tiempo real que el cine máquina le ofrece, y hacer jugar la subjetividad de sus personajes y su director de modo tal que las cosas puedan verse desde distintos lugares y que puedan verse “mostradas”. También busca, primordialmente, señalar el hecho de que el traspaso simbólico al lenguaje supone la pérdida de esa misma realidad. Lo cual convierte a su cine, desde siempre, en un ideal teórico, en un cine posible más que en un cine real, en un metalenguaje más que en un lenguaje.

El libro se cierra con el registro de una conversación entre Raul Illescas y Diego Bentivegna, responsable de la selección, traducción y notas de dos ediciones recientes en castellano de textos de Pasolini: *Pasiones Heréticas. Correspondencia 1940-1975* y *La Divina Mimesis*. Las cartas, por un lado, como lugar de preocupación y de búsqueda práctica de esa reciprocidad de la *amicitia* siempre en peligro: de la amistad como depósito de confianza de la propia palabra y los propios proyectos al cuidado de la buena fe de otro. Por el otro, para nosotros lectores, como acceso a una intimidad a la que no estábamos originalmente invitados y que nos permite comprender como un drama personal genuino las irreductibles tensiones que pueblan su obra: la tensión entre el marxismo y el cristianismo de Pasolini, por ejemplo, a la luz de la religiosidad campesina de su madre y el fascismo de su padre, y la muerte de su hermano Guido, socialdemócrata cristiano, a manos de partisanos militantes del PCI. Las cartas, también, como mapa de desplazamientos: de poeta friulano a cineasta romano, de la escritura y la investigación dialectal de ese mundo arcaico y en los márgenes, a los márgenes de la Ciudad Eterna y sus borgate.

Y la ficción, finalmente, en el seno de su “amor excesivo por la realidad”, como una fatal premonición. *La Divina Mimesis* como ficción filológica, que propone la reconstrucción de un manuscrito, el manuscrito de *La Divina Mimesis*, hallado en el bolsillo del cadáver de un escritor apaleado en Palermo. Sorprendente verosimilitud vuelta espanto, el 2 de noviembre de 1975, en una playa de las orillas del centro del mundo.

Fernando Svetko

Es Profesor de Filosofía por la Universidad nacional de Córdoba (UNC). Actualmente, coordina el Seminario "Cine, Política y Derechos Humanos" del Programa de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

Contacto: fernandosvetko@hotmail.com