

Josep Torrell

Pasolini: la cancelación de la poesía y el cine no consumible⁴

A Olvido, por dar ideas

En principio, *Nueva York* (Pasolini, 2011) no fue un libro, sino una entrevista pensada para circular entre estudiantes de italiano de las principales universidades norteamericanas, pero acabó durmiendo el sueño de los justos en un cajón del Instituto Italiano de Cultura de Nueva York, hasta que alguien lo descubrió. Se editó primero como un CD, comercializado en Italia como *Pasolini rilegge a Pasolini*, entrevista con Giuseppe Cardillo, a cargo de Luigi Fontanella (Archinto, Milán, 2005), acompañado de un librito de 67 páginas y 22 ilustraciones. En España, Errata naturae le añadió un pequeño texto muy conocido (pero aún inédito en castellano, procedente de *Empirismo eretico*) y lo sacó como libro (dado el escaso éxito previsible para oír la voz de un autor hablando en italiano). Algunos de los asuntos, sin embargo, son bastante llamativos.

La desaparición de la poesía

El primer asunto es una ausencia. Es invisible porque es inexistente. Es cierto que la entrevista en sí lleva por título "*La poesía no se consume*", aunque es un modo de ocultar la realidad, porque la única vez que Pier Paolo Pasolini se refiere a la poesía es... al terminar la entrevista. La entrevista de Luigi Fontanella empieza aludiendo al trabajo cinematográfico de Pasolini y de ahí pasa a las cuestiones relativas a su compromiso con las barriadas obreras de Roma y su jerga particular. Es sorprendente que esto sea así en una grabación destinada «*fundamentalmente a profesores y estudiantes de Literatura Italiana de las universales italianas*» (pág. 51) cuando, en principio, Pasolini es un poeta.

Pasolini publicó sus primeros libros en editoras nacionales en 1952, como experto en literatura, aunque era conocido en círculos reducidos como poeta en dialecto friulano. Es cierto que su primer éxito fue *Ragazzi di vita*, que era una novela ambientada en las *borgate* romanas (que rodeaban por completo el centro de Roma, pero que nadie osaba mirar). Pero casi sin solución de continuidad en 1957 publicó *Las cenizas de Gramsci*, su primer libro de poesía importante, que agotó sus existencias (mil quinientos ejemplares) en poco más de una semana. Dentro del panorama italiano este libro fue una fascinación absoluta.

Después del fracaso del neorrealismo literario —que no cinematográfico— casi

todos los poetas de la postguerra estaban dominados por la neo-vanguardia (que después dio en el neo-experimentalismo). Fue entonces cuando apareció *Las cenizas de Gramsci*. La novedad que plantea este libro (y su autor) es la forma absolutamente moderna de afirmarse dentro de la propia lírica italiana. Pasolini adopta como base de su poemario la *terzina* (el terceto o *terza rima*, la agrupación de estrofas en tres versos), característica de Dante, empleada por Giovanni Pascoli a finales del siglo XIX, y que ya nadie usaba. Por supuesto, menos aún los nuevos poetas.

Pero Pasolini hacía algo más. Por ejemplo, jugaba con la acentuación, creando una cadencia rítmica que contrarrestaba la ausencia de rima (y que permite camuflar un decasílabo entre los endecasílabos). Las rimas de *Las cenizas de Gramsci* suelen ser asonantes (pero no consonantes); los endecasílabos son incompletos (en parte, por el falseamiento que opera con los acentos); el verso de cierre desaparece (a diferencia de Dante y Pascoli), etc. De esta forma, Pasolini crea una fuerte tensión entre acentuación y rima, que tiene poco que ver con la poesía tradicional.

Por lo demás, la lengua poética que empleaba Pasolini era un léxico muy particular. Era una lengua casi coloquial, cotidiana, pero trufada de palabras procedentes de un italiano altamente literario y elitista. Con esto, el efecto que producía era de una insólita extrañeza, al mezclar lo más áulico con lo más sucio; aunque Pasolini, estudioso de la jerga, había confesado ya sus fuentes (Pasolini, 1995, p.29): el subproletariado de las *borgate* empleaba con tono irónico y despectivo algunas voces del italiano culto, que es lo que Pasolini emplea como procedimiento poético —en vez de irónico—. En su conjunto, el lenguaje poético revelaba una aparente simplicidad que escondía un trabajo muy complejo.

Esto es particularmente evidente en el uso de los adjetivos que hace Pasolini. Tiene que ver con la mezcla estilística de la que hablaba Eric Auerbach (y que en Pasolini se convierte en *contaminación estilística*). Se trata de acompañar el nombre con un adjetivo que lo degrada (impuro aire, paz mortal, odiada pureza).

Pero es que, además, hacía un uso intensivo de las figuras retóricas. En particular, del oxímoron y el *enjambement* (o encabalgamiento).

El oxímoron, piedra de toque de toda la poesía pasoliniana, consiste en colocar dos términos contradictorios entre sí (*contradictio in terminis*) en una misma oración. Las poesías de Pasolini abundan en este procedimiento, por lo menos hasta *Poesía en forma de rosa*: impura castidad, humildes y violentos, pura y corrupta, calmada furia, estupenda y mísera ciudad, quema el fresco sol, impura virtud, heroico y ridículo, otoñal mayo, rudo esplendor, hielo tibio,

puerco y espléndido, oscura luz, etcétera.

El encabalgamiento —repudiado en la métrica francesa clásica— consiste en separar, en dos versos distintos, la unidad sintáctica de la frase: o bien nombre y complemento, o bien verbo y complemento verbal. Esto causa un efecto no poético (o antipoético) al leer a Pasolini traducido: cuando más fiel es la traducción, más tiene el lector la sensación de que *está mal traducido*, porque han desaparecido lo que daba solidez al original (acentuación, métrica, palabras, etc.). Pero Pasolini usa también en encabalgamiento entre estrofas, y no sólo entre versos de una misma estrofa.

A todo esto —terceto, acentuación, rimas consonante o asonante, mezcla de lenguajes, uso de los adjetivos, oxímoron, encabalgamientos, etc.— había que sumar el contenido explícito del libro.

En 1956 había tenido lugar el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética. En él, el secretario general Nikita Kruschev (o Jhruschov, como se dice ahora) leyó el «informe secreto» —aunque se publicó en cientos de miles de copias: era un informe pero para ser leído en las células— en el que acusaba a Stalin de los crímenes cometidos contra personas inocentes y se hacía la autocrítica del partido por haber caído en el «culto a la personalidad». El impacto sobre los militantes comunista fue brutal. Sobre todo para los occidentales: porque este informe les hacía cómplices de la muerte de infinidad de comunistas que habían sido vilmente asesinados.

En este clima de crisis, *Las cenizas de Gramsci* aparecía como una propuesta de diálogo, pero no con Stalin, sino con Gramsci. Una propuesta hecha por «*un marxista que vota por el PCI*», es decir, por un independiente: algo que en aquellos tiempos era desacostumbrado. Un independiente que, sin embargo, discutía abiertamente la política comunista: «*habéis, cegados por el hacer, servido / al pueblo no en su corazón, / sino en sus banderas*» (Pasolini, 1957, p.95).

Pero esta vinculación con el partido comunista venía a través de su principal protagonista: el subproletariado de las barriadas romanas, que era también el protagonista de su ciclo novelístico y de sus primeras políticas. Era un personaje colectivo nuevo y escandaloso. En toda la literatura italiano sólo el milanés Giovanni Testori y Pasolini pusieron su mirada sobre el mundo de las barracas.

Pasolini había conocido este mundo subproletariado en sus noches romanas buscando satisfacer su deseo. El poeta se nombraba a sí mismo «*diverso*» es decir: homosexual. De libro en libro, Pasolini fue definiendo el derecho a la diferencia. Política y diversidad fueron los polos de su desgarró, y en un libro

de ensayos acertó a definir las dos contradicciones que recorrían su obra: *pasión e ideología*.

Todo esto junto hizo que *Las cenizas de Gramsci* fuera un aldabonazo en los círculos literarios y políticos italianos, y explica la meteórica rapidez con que se agotó la primera edición. Posteriormente publicó tres libros más de poesía en italiano —*La religión de mi tiempo* (1961), *Poesía en forma de rosa* (1964) y *Transhumanar y organizar* (1971)— en que desarrollaba más claramente los motivos políticos y sexuales, que solo estaban apuntados en *Las cenizas de Gramsci*.

Esto le valió a Pasolini el apelativo de *poeta civil*, probablemente el primer poeta italiano del que se decía esto. (En Italia, a diferencia de aquí, no había habido ni un equivalente de la generación del 1927, ni algo parecido a lo que la historia literaria en España ha llamado «los poetas de la república».) *Poeta civil* —como matizaba Moravia— «no quiere decir poeta oficial, celebrativo y retórico, como han sido en Italia en la segunda mitad del siglo XIX Carducci y D'Annunzio; sino poeta que ve el país natal como no lo ven ni pueden verlo justamente los poderosos de este país» (Moravia, 1983, página 17). Es decir, un poeta de oposición. Con el sólo precedente, quizás, de Bertolt Brecht.

Por lo demás, la confrontación con el conjunto de la obra pasoliniana permite ver la forma que subyace a todos los libros y a los poemas sueltos publicados en periódicos y revistas de muy diversa índole. Ésta es la del *diario*, que le consiente comentar a la vez hechos muy íntimos junto con hechos públicos, relacionados con él o directamente socio-políticos. Esta forma se ponía en evidencia ya en los propios títulos de algunas de sus primeras colecciones: *Diarii* (1945) o *Dal diario* (1947-1949) o *Roma 1950. Diario* (1960), que fue el primer librito de poesía que publicó en una editorial importante.

La forma *diario* puede hacer pensar en cierta improvisación o imperfección por parte de Pasolini. Nada más alejado de la realidad. De hecho, la poesía de Pasolini —y en general todo lo que hacía— estaba revisada hasta la saciedad. Un poema esperaba dos años antes de ser publicado... incluso los destinados a la prensa (*sic*). A través de este lapso de tiempo, el poema estaba en su mesa de trabajo y, cada cierto tiempo, lo leía y lo alteraba. La obra de Pasolini es una de las más pensadas de la cultura italiana. La situación del rodaje del evangelio —en el cual Pasolini sentía «una desesperada necesidad de ser sincero»— le llevó al extremo de tener «conatos de vómito como los neuróticos» (Pasolini, 2001, tomo II, p.2775), lo cual es sólo un ejemplo extremo (por vivirlo en público), que se solía reproducir en privado, en su mesa de trabajo.

Decía Giovanni Raboni (Moravia, 1983, p.91) que Pasolini «tiene siempre bajo

estrecho control, en sus versos, el desarrollo lógico y la eficacia demostrativa, ejemplar, pedagógica del discurso». El resultado es un dispositivo que apunta directamente a la perfectibilidad. El problema es, claro está, *por qué* aparecen estos versos sin fisuras. La razón es bastante simple: Pasolini se sabe diverso, es decir, homosexual y, por lo tanto, atacable en la raíz misma de su pulsión, en su deseo. La reacción ante este *sentirse* débil o atacable, es un mecanismo de autodefensa: la poesía es tan pensada en todos sus aspectos, que quien la ataca queda preso en ella.

Sin embargo —volviendo a *Nueva York*—, Giuseppe Cardillo no formuló ninguna pregunta acerca de la poesía. Algo lo suficientemente extraño como para preguntarse qué hay detrás.

En 1969, en los Estados Unidos, no estaba traducido —y sigue sin estar— ninguno de los libros de poesía de Pasolini. Sólo hay cuatro antologías, pero no libros completos. Sus traductores, con una salvedad, son todos poetas: Jack Hirschman, **Norman Macafee** y **Mary Di Michele**. Sólo cuatro antologías en cincuenta años plantean un problema gravísimo, y es que la traducción de Pasolini aparece como un problema.

En realidad, Fernando Bandini en su introducción a *Tutte le poesie* escribía ya que «*las hipérbaton, las anástrofes y las mixturae verborum, son la cruz de los traductores franceses del Pasolini poeta*» (Bandini, 2003). La lengua poética de Pasolini es un auténtico *ornatus straniante* para los traductores franceses (y europeos en general).

Pero para los norteamericanos hay un problema añadido que les inhibe. Uno de los anclajes en la realidad típico de la poesía de Pasolini son los toponímicos. Pero los nombres de lugares están cargados de sentido, porque indican una *borgate* o un barrio popular del centro de Roma, un barrio residencial, etc. Casi cada poema de Pasolini contiene dos o más de estos nombres propios. Para un traductor norteamericano esto es un verdadero problema. Cuando se trata de un caso, se puede consultar a alguien; pero cuando se trata de esta avalancha, se convierte en simplemente intraducible: el número de notas se parecería al de una edición crítica. Servirse de otros medios supondría hacer trizas el poema. Este es, sin embargo, un problema interno a la propia obra de Pasolini.

El otro sería evidentemente un factor externo: el cine. Desde *El evangelio según San Mateo* (1964) y su éxito de público en todo el mundo donde se estrenó, Pasolini pasó a ser un hombre de cine y su fama estuvo directamente relacionada con esto. Este aspecto canceló los demás aspectos de su actividad. El primer indicio —o uno de los primeros— es precisamente la entrevista grabada que constituye *Nueva York*.

En ese momento, en 1969, esto empezaba a ser una ola que se extendía por todas partes. Incluida Italia. Cuando Pasolini publicó *Transhumanar y organizar* no hubo ningún periódico italiano que publicase ni una reseña. En cambio, la película *El Decamerón* (1971), del mismo año, recibió una amplia cobertura y críticas elogiosas en casi toda la prensa (aunque suponemos que la Produzioni Europee Associati —nombre italiano de la United Artist— debió tener parte en ello). Pasolini tuvo que reseñarse él mismo el libro de poemas y publicar la nota en el periódico *Il Giorno* del 3 de junio de 1971. En España, como en otras partes, la fama de Pasolini cineasta dejó en el olvido al crítico literario, al novelista, al crítico del consumismo, al autor teatral y, por supuesto, también al poeta civil.

A cuarenta años de la muerte, sigue habiendo dos Pasolini: el Pasolini que es esencialmente un poeta civil y un crítico feroz del consumismo, que es el Pasolini que se lee fundamentalmente en Italia; y un Pasolini cineasta que se ve en otros países. Dacia Maraini estuvo en Barcelona para presentar la película *lo sono nata viaggiando* (2012). Al hablar con gente del Proyecto Pasolini, la que fue compañera de Moravia estalló en un grito: «¡Olvidaros del cine! ¡Pasolini es un poeta!».

El cine no consumible

La entrevista de Pasolini con Giuseppe Cardillo arroja cierta luz, además, sobre las películas del período 1966-1970. El punto de partida es la constatación de «*la crisis del marxismo*». Esta expresión está tan socorrida que conviene aclarar de qué se está hablando. La clase obrera industrial —que en los años cincuenta había protagonizado luchas tenaces por sus derechos— a lo largo de la década siguiente parecía haber cambiado sus objetivos, acomodándose al incipiente consumismo. La crisis del marxismo radicaba en que esta clase trabajadora pareciera estar desistiendo de su empeño revolucionario. Como dijo en 1966 el filósofo Georg Lukács: «*nadie se convierte al socialismo por obra de la perspectiva de poseer un automóvil, sobre todo si ya lo posee dentro del sistema capitalista*».

Esta sensación de crisis preocupa a Pasolini y le obliga a repensar su cine, sobre todo después del éxito de *El evangelio según san Mateo*. Entonces hará una serie de películas que van a diferenciarse de las primeras (que fueron vistas, por el espectador italiano, como la continuación de sus novelas ambientadas en las *borgate* romanas).

En 1966 rueda —sin cobrar nada— *Pajarracos y pajaritos*. La película parece no haberse entendido, en particular el último episodio, el del cuervo. *Pajarracos y pajaritos* planteaba el estado de la cuestión explícitamente en las intervenciones del cuervo, que, huelga decirlo, es un intelectual con las

mismas preocupaciones que Pasolini.

En el episodio final trataba de mostrar un resquicio de esperanza: una película es demasiado costosa para permitirse el lujo de ser derrotista. Esto lo hacía mediante un misterio cristiano, como es el de la eucaristía. En la medida en que Ninetto y Toto se comen al cuervo (es decir: *comulgan con él*) algo del ideario político del cuervo (el marxismo revolucionario) pasará a ellos (los comulgantes). Pero es bastante evidente que la trasposición de un misterio cristiano —sin embargo, conocido por todos los espectadores— a un discurso marxista no era tan fácil de hacer, sobre todo por un público cada vez más acostumbrado a un cine claro y liso, concebido como mero entretenimiento.

Después rodará *Edipo rey de la fortuna* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) y *Medea* (1969). «Estas películas —dice en Nueva York— representan parábolas que expresan una ideología, un pensamiento, un problema, plantean un problema» (pág. 86). Es decir, funcionaban como *Pajarracos y pajaritos*: parábolas que requerían del espectador una participación activa. La crisis vino con *Porcile*: la mayoría de la crítica reunida en el festival de Venecia la trató de desagradable e incomprensible.

En su conversación con Giuseppe Cardillo, Pasolini trata de explicar porqué sus últimas películas parecen incomprensibles. A propósito de *Teorema*, dice:

«Simplemente es un ensayo, mi parábola no es didascálica [didáctica, n.del e.], ésta es la cuestión. Es decir, en lugar de escribir un ensayo sobre el final del marxismo en Italia a finales de los años cincuenta, y habría podido escribirlo, yo he traducido este ensayo ideológico en términos poéticos. Y he creado una parábola. Pero con esto no he querido ser didáctico, he querido plantear problemas igual que los habría planteado en un ensayo. Un ensayo escrito por mí no habría sido una obra didascálica, habría sido una obra problemática. Y dicha problematicidad, de hecho, está presente en la película, que no presupone soluciones, que no enseña nada; plantea problemas, hace consideraciones, hace observaciones. Y, efectivamente, deja un problema sin resolver» (pág. 88).

El problema es que este tipo de cine ya no era consumible. Los estándares de consumo habían llegado al cine. Las películas concebidas como ensayos no eran entonces ya del agrado del público. Es en este momento, hacía el final de la entrevista, cuando Pasolini hace una intervención que empieza por la poesía y acaba por el cine:

«La poesía no se consume. Los sociólogos se equivocan en este punto, tienen que revisar sus ideas. Dicen que el sistema se lo come todo, que lo asimila todo. No es cierto, hay cosas que el sistema no puede asimilar, no puede

digerir. Una de ellas, por ejemplo, es precisamente la poesía: en mi opinión, es inconsumible. Uno puede leer miles de veces un libro de poemas y no consumirlo. La consumición la sufre el libro, pero no la poesía» (pág. 98).

Y añade: «*Lo mismo vale para el cine: haré cine cada vez más difícil, más árido, más complicado, y quizá incluso más provocador para que sea lo menos consumible posible»* (pág. 99).

Este motivo («*lo menos consumible posible»*) entronca con el discurso mantenido en los diálogos con los lectores de *Vie nuove* (1960-1965) y *Tempo illustrato* (1968-1979) (Pasolini, 1992), y que desarrollará en los artículos recogidos en *Escritos corsarios* (Pasolini, 2009) y *Cartas Luteranas* (Pasolini, 1997).

Se suele olvidar también que Pasolini es un hombre público —desde 1955, con la publicación de *Ragazzi di vita*— y que por tanto es entrevistado con suma frecuencia. Para Pasolini vale igual una entrevista que un artículo, sólo que en la entrevista la iniciativa corresponde a otro. Releyendo algunas de estas entrevistas está claro que existe un Pasolini *distinto*: alguien que utiliza las entrevistas para decir cosas que, en cambio, no entran en su obra escrita.

Este último Pasolini es, sin embargo, también el que le ha salvado. Es el Pasolini político, el crítico feroz del consumismo como destructor de identidades, el Pasolini que en uno de sus últimos poemas grita «*iViva la lucha comunista por los bienes necesarios!*» (Pasolini, 1975, pág. 246).

Este es el Pasolini que se lee en casi todo el mundo. El Pasolini que tiende sus redes hacia el pasado, rescatando todos los demás Pasolini. Que a la luz de su crítica al desarrollismo permite entender lo que a veces parecía oscuro. «*La luce è frutto di un buio seme*»: *la luz es el fruto de una semilla oscura*, decía Pasolini al final de un poema de *Las cenizas de Gramsci*.

17/09/2014

Bibliografía citada

Bandini, F. (2003) «Il 'sogno di una cosa' chiamata poesia», en *Pier Paolo Pasolini: Tutte le poesía*. Milán (Mondadori).

Maninno, V. (1982) *Invito a la lettura di Pasolini*. Milán: Mursia.

Moravia, A. (1983) *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini.

Pasolini, P.P. (1975) *La nuova gioventù*. Turín: Einaudi.

- (1957) *La cenere di Gramsci*. Milan: Garzanti. Hay dos versiones en Visor libros, una de ellas de Antonio Colinas.

- (1992) *I dialogui*. Roma: Riuniti. Hay dos selecciones en castellano: *Las bellas banderas* (1982. Barcelona: Planeta) y *El caos* (1981. Barcelona: Crítica).

- (1995) *Interviste corsare, sulla politica e sulla vida 1955-1975*. Roma (Atlantide).

- (1996, 2ª) *Bestemmia. Tutte le poesie*. Milan: Garzanti.

- (1997) *Cartas Luteranas*. Madrid: Trotta.

- (2001) «Confessione Tecniche» en *Per el cinema*: Milan (Mondadori); antes en *Uccellacci e Uccellini*. Milan (Garzanti, 1996).

- (2009) *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones de Oriente y el Mediterráneo.

- (2011) *Nueva York*. Madrid: Errata naturae.

Santato G. (2012) *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrales e saggistica*. Roma: Carrocci.

[Fuente: revista *Viento Sur* nº 137, diciembre de 2014]

24/12/2014