

Josep Torrell

Pasolini, sin herederos

Durante la primavera pasada, el Grupo de Cine del Proyecto Pasolini Barcelona se propuso hallar los herederos de Pasolini en el cine actual. Los buscaron, pero no los encontraron. El director de *Morte di un matematico napoletano* (1992), Mario Martone, había advertido ya hace algún tiempo de que «Pasolini non ha eredi», «Pasolini no tiene herederos» [1]. En todo caso, hay gente que se entrecruza con él («lo incrociano»), gente que trabajó con él, o temas que él trabajó en su obra. Así, por ejemplo, la película *Cronache del terzo millennio* (1996), de Citto Maselli, es un apólogo en un momento de crisis de la izquierda, parecido (aunque no igual) al que dio origen a *Pajarracos y pajaritos* (1966). *Así se reían* (1998), de Gianni Amelio, tiene un extraño parecido con el guión de *El Rio della Grana* (1955-1959), aunque muy alterado.

Hay dos razones fundamentales de que el cine de Pasolini no tenga continuidad (salvo en alguna película de Sergio Citti, que rescata viejos argumentos de Pasolini, como *I magi randagi* [1996], que se basa en un proyecto de los años 1966-1967, del que derivaría también *Porno-Teo-Kolossal*). La primera es sencilla: cuando empieza a escribir guiones para otros, Pasolini es ya un novelista afamado y un poeta (el primer poeta civil de la poesía italiana). Es difícil encontrar otros cineastas que sean, a la vez, directores y novelistas, o directores y poetas. Tampoco hay cineastas que hayan pasado su obra a través de la senda de la polémica (no solo estética sino cultural), como hizo Pasolini.

La segunda razón, más de fondo, la contó él mismo en uno de los poemas que cierran el guión de *Medea* [2]. He aquí el texto íntegro:

La ricerca del relativo

Chi ha paura di Balzac? Io.

Dreyer cala, cresce Murnau, cala Mizoguchi, cresce Renoir;

alte le azioni di Keaton, alte quelle de Flaherty.

La diegesi (1) perde terreno rispetto alla mimesi, (2)

ma se Platone né Aristotile avevano contemplato

la possibilita del discorso visuto;

ebbene, anche quest'ultimo è un ribasso.

Toccano punte altissime le funzione diesegetiche

della descrizione, evviva Boileau:

soyez riches et pompeux dans vos descriptions;
catalisi, catalisi da dare in pasto ai porci radunati a Venezia
sempre nuove catalisi, con funzioni narrative oscure, oscurissime
la Grazia è negli Indizi
la Storia è nelle Funzioni
nelle catalisi c'è la grazia impura e l'indecifralità della Storia
la pagano cara i poeti del ridondante!
D'altra parte, i guai che passano se li cercano loro.
Non c'è dubbio che nel ridondante c'è il Demonio,
poiché in esso non si dice sì se sì né no se è no.

2 settembre 1969

(1) Racconto; (2) Descrizione

[«La búsqueda del relativo»: «¿Quién tiene miedo de Balzac? Yo. / Dreyer cae, crece Murnau, cae Mizoguchi, crece Renoir, / altas las acciones de Keaton, altas las de Flaherty. / La diéresis (1) pierde terreno respeto a la mímesis, (2) / pero ni Platón ni Aristóteles habían considerado / la posibilidad del discurso vivido; / pues bien, también este último está a la baja. / Tocan puntas altísimas las funciones explicativas / de la descripción, viva Boileau: / *soyez riches et pompeux dans vos descriptions*; catálisis, catálisis para dar pasto a los puercos reunidos en Venecia / siempre nuevas catálisis, con funciones oscuras, oscurísimas, / la Gracia está en los Indicios / la Historia está en las Funciones / en la catálisis está la gracia impura y la indescifrabilidad de la Historia / ¡La pagan cara los poetas de la redundancia! / Por otra parte los apuros que pasan se los buscan ellos. / No cabe duda de que en lo redundante está el Demonio, / puesto que aquí no se dice sí cuando es sí, ni no cuando es no» (2 de septiembre de 1969). (1) Relato; (2) Descripción. *Diesegetiche* no existe. Lo hemos traducido por *explicativas*.]

El motivo que causa el tono y el matiz despectivo es presumiblemente claro si uno se fija en la fecha. El 30 de agosto se estrenó *Porcile* en el Festival de Venecia. Al día siguiente, en la rueda de prensa la crítica acogió muy mal la película, juzgándola desagradable e incomprensible. Según Pasolini, lo único que esperaban tales críticos eran catálisis y más catálisis: pausas que no cuentan nada para la acción, es decir, *descripciones*. Algo que ni *Porcile* ni el resto de la obra cinematográfica de Pasolini contienen en absoluto.

Todo el poema destila una ironía rayana en el sarcasmo, desde la broma a costa de Balzac (famoso por sus *descriptions du milieu*) hasta la cita de Nicolas Boileau. En 9 de marzo de 1964,

Pasolini asistió a un debate con los alumnos del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma; a la pregunta de qué cineastas consideraba sus maestros, Pasolini contestó taxativamente: «Son tres: Dreyer, Chaplin, Mizoguchi» [3]. Pero caen Dreyer y Mizoguchi. Crecen Renoir (contra Clair) y Keaton (contra Chaplin). Donde el sarcasmo se hace más evidente es al calificar a la crítica de *puercos reunidos* en Venecia.

La frase clave es la que va en el cuarto verso: *la diéresis pierde terreno respeto a la mimesis*. Que va en consonancia con los últimos: *no cabe duda de que en lo redundante está el Demonio*. Esta parece ser la clave del poema.

Esta deriva de la narración hacia la descripción era particularmente hiriente para Pasolini, porque toda su obra era esencialmente narrativa. Como eran narrativas las películas de los Nuevos Cines de los años sesenta (de los que Pasolini formaba parte). En todo el mundo, los Nuevos Cines se encontraron un cine conformista y muy a tenor de los modelos norteamericanos. A contracorriente, los Nuevos Cines dijeron, de una u otra forma, que el valor de una obra no radica tanto en el qué sino en el cómo. No buscaban la erradicación del relato, sino, en todo caso, otra forma de ser narrativos y más libres.

En cambio, el cine que se impuso a partir de 1968 —por decir una fecha— era un cine tendencialmente descriptivo. En este cine no pasaba casi nada, y los planos secuencia, el travelín o las panorámicas cumplían funciones eminentemente miméticas. No en todos los casos, por supuesto, aunque sí la mayor parte [4].

Pero el cine que vino —el cine que hemos conocido en los últimos cuarenta años— no solo era descriptivo, sino que además era indeterminado en su sentido último. La indeterminación del punto de vista es a lo que hacía referencia el último verso: *puesto que aquí no se dice sí cuando es sí, ni no cuando es no*. Esto no se refiere a procedimientos narrativos como la obra abierta o el canon suspendido (que fueron usados mayoritariamente por los Nuevos Cines), sino a que la obra era juzgada con independencia de lo que pudiera decir. O más claramente: con independencia de que no dijera nada.

Así, los Nuevos Cines quedaron atrapados en el momento en que la crítica pasó a valorar el *cómo describir* (sin importarle el *qué narrar*). La crítica oficial pasó a apreciar películas que no tenían nada que ver con la revolución de los Nuevos Cines (ni con su internacionalismo): los cines periféricos volvieron a quedar relegados a un rincón; los directores de los Nuevos Cines de los países del Este fueron liquidados, y los de Occidente fueron apartados como minoritarios (o bien se sumaron al carro del cine convencional).

Leído en 1970, este poema quizá no llamaba mucho la atención. Pero, leído quince o veinte años más tarde, un escalofrío recorría la espalda de quien lo leía, porque en él estaba el desarrollo posterior —es decir, ya pasado— del cine mundial. El poema proponía como universo horrendo la profecía de lo que iba a suceder (y sucedió) en realidad con el cine de autor. En los años 1970-1990, la descripción (y la indeterminación del punto de vista) parecía haberse impuesto en las películas que llaman la atención de los críticos.

La descripción pierde terreno respeto a la mimesis. ¿Cómo pudo ser tan certera su profecía? El cabreo por la mala acogida de *Porcile* —el primer año que Venecia no otorga premios, por el revuelo que armaron en 1968 Zavattini, Masselli y el propio Pasolini— da cuenta del tono, pero no

explica la certeza del análisis.

Aunque a veces se tiende a olvidar que Pasolini era crítico literario. En diciembre de 1972 empezó una colaboración de crítica literaria en *Tempo Illustrato* (que dará lugar luego a *Descrizioni di descrizioni*). No ejercía ya como crítico cinematográfico, pero sí como crítico literario; y son literarios los ejemplos que aporta para fundamentar su crítica de que la descripción (la mimesis, la catálisis, la redundancia, los indicios, etcétera) es el mismísimo diablo, es decir: el mal. Una rara fulguración le hizo recordar el binomio restauración y descripción, y parangonar la historia del cine con la historia literaria.

Por lo tanto, y volviendo al principio, era muy dudoso que en un cine en que se valora lo descriptivo pueda hallarse un heredero de Pasolini. O sólo en los márgenes, y sólo en algunos cruces.

Y, sin embargo, se mueve. A pesar de no tener *herederos*, su obra sigue viva, y arraiga en sus lectores y espectadores manteniendo viva su memoria como cineasta, como poeta y como crítico del consumismo.

Notas

[1] Mario Martone, «No padre, ma umile fratello», en Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Mondadori, Milán, 2001, p. xxi.

[2] Pier Paolo Pasolini, *Medea*, Garzanti, Milán, 1970. Ahora en *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milán, 1996, p. 751.

[3] Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Mondadori, Milán, 2001, tomo II, p. 2.871. En el otoño de 1965, hablando del evangelio citó a Dreyer, Eisenstein y Mizoguchi (véase *Per il cinema, ibid.*, p. 2.772). Para René Clair, durante su estancia como estudiante en Bolonia, siguió un ciclo de todo el cine que había hecho hasta la fecha, según Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turín, 1989, p. 22 (hay versión castellana).

[4] No, por ejemplo, Theo Angelopoulos o Jia Zhag-he. Robert Guédiguian es más un heredero del Pasolini corsario que del Pasolini cineasta.