

**Josep Torrell**

## **Sobre Ucellacci e ucellini**

*Pajarracos y pajaritos* (Ucellacci e ucellini, 1966) fue un punto de ruptura en el interior de la carrera cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. En realidad, *El evangelio según san Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) había supuesto ya el corte con su filmografía anterior: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1963) o *La ricotta* (1963). Pero *El evangelio* era irrepetible (salvo por la experiencia de rodar en el pasado remoto, que Pasolini utilizaría muchas veces).

### I

Era un punto de ruptura en el sentido que reflejaba un estado de confusión que se observa también en su poética y en su narrativa. En 1964 aparece *Poesía en forma de rosa*, que es una inmersión en el «magma» (es decir, en la investigación fuera de las normas auto-elegidas), después de lo cual no volverá a publicar poesía hasta 1971. En narrativa, publicará *Alí dagli occhi azzurri* (1965), donde da por cerrada su primera etapa literaria, publicando los fragmentos de novelas que tenía en el cajón.

El origen de esta confusión tiene que ver con la llamada *crisis del marxismo*. Pasolini es comunista, aunque excluido del partido como todos los homosexuales (y en absolutamente todos los partidos, cosa que no se suele decir). Seguidor de Gramsci, como modelo de un comunismo con raíces autoctonas, y enemigo de todo lo que tenga de ver con el estalinismo, Pasolini ve cómo el incipiente consumismo está empezando a cambiar el sentido de las luchas obreras y populares.

En los años cincuenta, la clase obrera industrial había protagonizado luchas tenaces por sus derechos. Aunque a lo largo de la década siguiente parecía haber cambiado sus objetivos, acomodándose a una incipiente lucha sólo por los objetivos económicos —que eran importantes, dada las condiciones de vida del proletariado y del subproletariado italiano— pero a la vez, se desentendían de la política y la cultura comunistas.

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. ¿Qué se sigue de esto? Se perfila un nuevo problema en el horizonte de los trabajadores, a saber, el problema de dar pleno sentido a su vida».

Pero Pasolini veía que el Partido Comunista Italiano estaba paralizado respecto de esta cuestión. Por una parte, el actuar como líder de las luchas por objetivos económicos le proporcionaba una base social creciente y que podía llegar a ser mayoritaria. Por el otro, notaba una resaca y un abstencionismo respecto a los problemas propiamente políticos y, absolutamente claro, con respecto de los temas culturales. Y Pasolini observaba también que la sociedad en su conjunto aceptaba el consumismo como algo bueno (o cuando menos no era motivo de críticas, salvo muy genéricas) y el neo-capitalismo parecía algo inevitable.

## II

Fue este tipo de confusión, este ver que las fuerzas políticas y sindicales de izquierdas están en un sumidero de dudas, lo que movió a Pasolini a romper con las ataduras ideológicas y tratar de mirar individualmente el mundo que tenía a su alrededor.

Pero hacer una película sobre este tema era muy arriesgado comercialmente. Para ello, por primera y última vez en su vida, decidió no cobrar nada por realizar *Pajarracos y pajaritos*, para que pudiera ser hecho con un presupuesto mínimo. La película fue mal en Italia, pero cuando se estrenó en París obtuvo un notable éxito de crítica y público, que permitió salvar económicamente a la película.

Con *Pajarracos y pajaritos* empieza la etapa de cine difícil de Pasolini, del «cine de élite», del «cine impopular»: [\*Edipo rey de la fortuna\*](#) (Edipo re, 1967), [\*Teorema\*](#) (Teorema, 1968), [\*Porcile\*](#) (Porcile, 1969) y [\*Medea\*](#) (Medea, 1969). En una entrevista que concedió en Nueva York —y que no vio la luz en su momento— dijo de su cine que funcionaba como parábolas, que requerían del espectador una participación activa.

«Estas películas representan parábolas que expresan una ideología, un pensamiento, un problema, plantean un problema. [...] Simplemente es un ensayo, mi parábola no es didascálica, 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 dicho problema, 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».

La película tenía una ventaja añadida sobre las películas que vendrían después. La ventaja implícita de *Pajarracos y pajaritos* no era tanto su crítica social, sino un planteamiento en cierta manera escéptico, dubitativo que reflejaba perfectamente la situación confusa en que se encontraba Pasolini, que empezaba a dar los primeros pasos como comunista por libre, sin la sombra del partido a sus espaldas. Lo que luego dará lugar a la función del autor como un opositor permanente a la sociedad capitalista, concebida como el demonio: es decir, el mal social sin paliativos.

## III

Según Pasolini, *Pajarracos y pajaritos* era una película ideo-cómica y marca el principio de su segunda etapa como autor. El rasgo más llamativo es que toma la situación de la política en general ligeramente a broma. Esto hace que esta película guste aún cuando su sentido último, el sentido político, se escape al espectador.

Los rasgos cómicos son antológicos: desde la fina ironía de la canción de los títulos de crédito hasta el sacrificio del cuervo, pasando por la frase de Mao, el aspirador para el pelo, los carteles y las señalizaciones en carretera, las expresiones del cuervo, los comentarios de los halcones

sobre dios, la secuencia de sora Gramigna, sora Migragna y sora Grifagna, la imitación del Cristo ante los mercaderes o el congreso de los dentistas dantescos. La comicidad no había estado presente —salvo en *La ricotta*— y fue uno de los rasgos que hicieron aceptable una película que, en principio, no lo era tanto.

Además fue el inicio de la colaboración de Pasolini con Totó y con alguien muy cercano a él, como Ninetto Davoli, que dio lugar también a los cotometrages *La terra vista de la luna* (1966) y *Che cosa sono le nuvole* (1967).

Pasolini insistió mucho en que su película era eminentemente narrativa y que era cine de prosa (y no cine de poesía), aunque hay algunos elementos que parecen disentir. El carácter narrativo de la película es evidente, pero la propia definición de *cine de poesía* hecha por Pasolini hacía referencia a *que se viese la cámara*. Y en *Pajarracos y pajaritos* la cámara se ve. Por ejemplo, en los des-encuadres iniciales de Toto (captado a la derecha del encuadre) mientras se dirige hacia este mismo lado donde está Ninetto (fuera de campo), y viceversa. También en la secuencia del suicidio los planos de edificios no coinciden con los que serían normales. Tampoco la mezcla de tiempos del relato (ahora y el siglo XIII) es muy clásica, que digamos. Otro rasgo del cine moderno que se puede ver en *Pajarracos y pajaritos* es precisamente la mezcla de ficción y realidad, la mezcla de imágenes reales —el entierro masivo del secretario general del PCI, Palmiro Togliatti— mezcladas con la historia narrada, y funcionando a modo de una metáfora soterrada de las cosas que cuenta el cuervo.

#### IV

La crisis del marxismo —tema de la película— está presente a través del insólito personaje del cuervo. Dice Pasolini:

«Escribí el guión teniendo presente un cuervo marxista, pero aún no totalmente liberado del cuervo anárquico, independiente, dulce y veraz. En este punto, el cuervo se convirtió en autobiográfico, una especie de metáfora irregular del autor»

El comerse al cuervo estaba en la estructura básica del guión.

«El cuervo “debía ser comido”, al final: ésta era la intuición y el plano inderogable de mi fábula. Debía ser comido porque, por su parte, había acabado su mandato, concluido su mandato; era, como se suele decir, superado; y, porque, por parte de sus “asesinos” debía ser “asimilado” lo que de bueno —y aquel mínimo de útil—, durante su mandato, podía haber dado a la humanidad»

[1]

Así, las últimas palabras del cuervo son un resumen de su personaje pero también de su asimilación por quienes le devoran, citando a un filólogo clásico italiano.

«Los profesores se comen con salsa picante, decía Giorgio Pasquali, pero quienes los comen y los digieren se convierten también ellos mismos en profesores».

El problema es que, normalmente, el sentido que adquiere esta cita del final no ha sido —ni es— comprendido. En la medida en que Ninetto y Totó se comen al cuervo (es decir: *comulgan con él*) algo del ideario político del cuervo (el marxismo revolucionario) pasará a ellos como comulgantes.

Pasolini emplea para ello el sacramento cristiano de la eucaristía —conocido por todos los espectadores— aunque trasladándolo a un discurso marxista. Pero el problema consiste en que esta analogía entre cristianismo y marxismo no llegó a funcionar, sobre todo por parte de un público tardío cada vez más acostumbrado a un cine claro y liso, concebido como mero entretenimiento.

Esta ceguera empaña el discurso de *Pajarracos y pajaritos*. Porque, a pesar de ser una película difícil es también una película confiada y optimista. Que fía en lo que podrá ser asimilado por los pobres del mundo de este comunismo —anterior a la muerte de Togliatti, como reza un rótulo en la película— que necesita morir, para seguir siendo realmente útil para la lucha de clases.

Pasolini renunció completamente a su salario para poder hacer *Pajarracos y pajaritos*. Una película es demasiado costosa para permitirse el lujo de ser derrotista. Aunque Pasolini fue haciéndose cada vez más pesimista, al observar la tendencia a considerar el desarrollo como único futuro posible.

### **Notas:**

[1] Pier Paolo Pasolini: *Ucellacci e ucellini*, Garzanti, Milán, 1966, pág. 57-58. Ahora en *Per el cinema*, Mondadori, Milán, 2001, pág. 825.??