

Josep Torrell

## Pasolini y Citti

Sergio Citti difiere de los demás cineastas que forman parte de este ciclo [1]. La mayoría de estos cineastas (quizás con la excepción de Robert Guédiguian) sólo tiene en común con Pasolini el haber dialogado ocasionalmente con algún tema que Pasolini trató en su obra. Citti, sin embargo, fue un contemporáneo de Pasolini, y estuvo unido a él por una larga y fructífera amistad a lo largo de 24 años. Es de esta relación que hablaré hoy aquí.

### I

En la Roma de 1951, Pasolini consiguió su primer trabajo estable en la escuela del Campino, muy alejada de donde vivía. Pasolini tenía entonces 28 años. Entre sus alumnos estaba Sergio Citti (que tenía 18 años).

Pasolini había empezado a interesarse por el dialecto romano, el romanesco, que era la lengua que hablaba la gente de las *borgate*, las barriadas de barracas de Roma. Quienes habitaban en estas barracas eran claramente la clase obrera y las capas del subproletariado. En este sentido, Roma era exactamente como Barcelona. En ambos casos, quienes vivían en las barracas eran los inmigrantes que no tenían posibilidad de tener una vivienda en condiciones, y no la tuvieron hasta la década de los ochenta en Roma (tras una lucha encarnizada durante la década anterior) o hacia 1992 en el caso de Barcelona [2].

Armado con una libreta, Pasolini iba anotando las voces dialectales que, según dice, le dejaban fulgurado. Muy pronto empezó a percibir que había infinidad de vocablos para un único significado. Por ejemplo, la palabra *etcétera* no se utilizaba nunca, sino paráfrasis como *i santi Benedetti*, *i tanti Benedetti* o el giro bellísimo *e tante belle cose* [3]. En 1958, en un artículo titulado «Neo-capitalismo televisivo», Pasolini explica además que el choque producido por la televisión sobre el dialecto está preñado de efectos. Como reacción al lenguaje televisivo, se produce un enriquecimiento de su manera de hablar, antes que nada en la jerga; también en el uso de palabras y expresiones áulicas o pertenecientes a un lenguaje conformista, pero usadas, la mayor parte de las veces, de forma manifiestamente irónica [4].

Esto hace que Pasolini precise de un asesor que conozca la realidad del romanesco y le sirva de guía en el uso de esta lengua viva y en constante innovación. Quien va a guiarle en este uso va a ser Sergio Citti. La relación maestro y alumno cambia radicalmente. Pasolini reconoció siempre el papel que jugó Citti. En «Mi periferia», dice:

tengo, en la Maranella, un amigo, Sergio Citti, que es pintor de brocha gorda y que hasta ahora no me ha defraudado nunca en mis peticiones, incluso las más sutiles.

El papel desempeñado por Citti como guía en el romanesco tendrá efectos en la poesía de Pasolini. Pasolini siempre fue fundamentalmente un poeta. Un poeta que escribe poesías. En el entierro de Pasolini, Alberto Moravia, con la voz propia de quién no suele hablar ante miles de personas, dijo «hemos perdido sobre todo a un poeta, y no nacen tantos poetas en un siglo».

Si Citti fue influyente fue porque sus enseñanzas dialectales ofrecían a Pasolini un modelo de *contaminación estilística* o de *mezcla de estilos* (según la definición de Erich Auerbach). Pasolini cogerá una palabra áulica y la colocará en un contexto que era lingüísticamente normal y corriente; y, al revés, colocará una palabra baja (o directamente malsonante) en medio de lenguaje áulico o poético. Esto crea en el lector un sobresalto, una sensación de sorpresa, que es precisamente lo que perseguía Pasolini [5]. Y esto lo hará desde *Las cenizas de Gramsci* (1957) hasta los poemas italo-friulanos de *La nuova gioventú* (1975).

## II

Citti empezó ayudando a Pasolini con las novelas y los guiones por encargo. Después, fue el coguionista de *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962). A partir de *Pajarracos y pajaritos* (1965) la condición laboral de Citti mejoró, y será el ayudante de dirección en casi todas las películas de Pasolini.

En 1970, con Pasolini firmando conjuntamente el guión, Sergio Citti hace su primera película, *Ostia*. La película recibió críticas despectivas e insultantes. Pasolini publicó un artículo en *Paese sera* el 5 de mayo de 1970, titulado «Ostia e il regista di borgata», donde dice:

Ya había previsto que Sergio Citti, como director, iba a conocer la misma persecución racista que conoció su hermano Franco Citti como actor.

Esta actitud racista tiene que ver con la ideología con que se ha formado Citti:

Sergio Citti trabajó de pintor; es decir, fue un obrero. Pero su consciencia de clase no fue nunca una consciencia de clase propiamente obrera (aunque haya votado siempre por el Partido Comunista Italiano, lo hizo como anarquista). Como todos esos comunistas tan simpáticos que son los albañiles de Roma, asumió la ideología subproletaria típica de las clases pobres romanas. Esta ideología consiste en una *disociación*: aquí estoy yo, pobre, que conozco el mundo real, el mundo de los malhechores, de los deshonestos, de la *mala vita* y de las leyes del honor; y allí estás tú, rico, pobrecito, que no tienes ni idea del mundo, que eres un falso, que sólo sirves para ser robado. Yo acepto que tú seas mi amo; pero, como amo, te ignoro. Vivimos en dos esferas diferentes. Si quieres que te considere Rey y que te sirva, te serviré. Pero en realidad tú no existes, eres sólo un personaje del destino.

Esta ideología no era aceptada ni por la sociedad ni siquiera por la religión, a pesar de que Pasolini la define como «una anarquía viviente, una ascesis viviente». Citti se mantendrá fiel a sí mismo y a este modo de «subversión». En consecuencia, la negativa a aceptar esta ideología se convierte en un clasismo claramente racista.

Un subproletario de las *borgate* –presuntuoso, sacrílego, loco— no tiene derecho a hacer una película. Este derecho está reservado tan sólo a los pequeños burgueses [6].

Pasolini ataca el problema en su conjunto: la sociedad burguesa no acepta que un subproletario pueda hacer cine. El cine de Citti sigue siendo una cuestión de clase sin resolver.

## III

En 1966 y 1967, Pasolini estuvo trabajando en un guión que venía a ser una continuación de *Pajarracos y pajaritos*, y que llevaba por título *Re magio randagio* (que podría traducirse como el rey mago vagabundo). Sin embargo, Pasolini vio las semejanzas con su película anterior y lo dejó de lado. En 1975 lo retomó, lo cambió substancialmente y se convirtió en el guión que debía rodar en el momento en que fue asesinado y que se llamaba *Porno-teo-kolossal* [7]. Las diferencias entre *Re magio randagio* y *Porno-teo-kolossal* eran notables y Sergio Citti (que era coguionista de ambas) decidió hacer una película atendiendo sólo a lo que no se había incluido en el otro guión.

*I magi randagi* adopta la forma de una fábula sobre los reyes magos, aunque una fábula en la que los tres reyes son en realidad tres payasos. Es evidente que la tradición de los reyes de oriente, si uno lo piensa bien, es una de los momentos más aberrantes de nuestro sustrato cultural y mítico. Pensemos solamente por qué el niño Jesús ha de ser niño, y no niña.

Además de lo que Pasolini señalaba acerca de la inquina racista, hay otro elemento que juega contra la aceptación del cine de Citti. Los personajes de sus películas vienen de las *borgate*, son pobres de solemnidad y encuentran siempre a otros que comparten su desgracia, como demuestra *Il minestrone*. A cierto espectador medio le desagrade profundamente ver a los pobres como protagonistas, porque ve en ello el peligroso declive social que le amenaza. Sólo estigmatizando este peligro —con una consciencia política, por ejemplo— puede gozar de lo que de otro modo frustra su satisfacción y su entretenimiento.

Pero hay otro fenómeno que dificulta la aceptación del cine de Citti, que es su *forma*, la forma cinematográfica que adopta. Por un lado, está el *cierre* de las películas. Para que las películas de Citti puedan terminar es preciso que se acepte algo ilógico y surrealista, algo que sólo exista en la mentalidad del director. En su lógica de clase subalterna esto puede tener sentido, pero para el espectador medio pone en tela de juicio toda creencia en la verosimilitud, toda creencia en la apariencia de lo real. Ver las películas de Citti deja intranquilo al espectador que ha ido al cine buscando la comodidad, la seguridad y, sobre todo, la tranquilidad. Aceptar el relato de Citti exige todo lo contrario: exige pensar.

Por el otro lado, Citti se desentiende por completo de la sintaxis del cine. A Citti, por ejemplo, le es extraña la escala de planos. Su planificación está libre de cualquier restricción en este sentido, como estaba libre de ello el cine de Pasolini (pero, en Citti, sin el primer plano). Los planos fijos dominan todas sus películas (como en el primer Guédiguian, como nos indicó Esteve Rimbau). Si con un plano general incluye todas las figuras que quiere mostrar, lo rueda todo en plano general. Estamos tan acostumbrados al cine según las reglas que cuando nos encontramos a alguien sin ningún respeto por las normas establecidas nos causa extrañeza y tendemos a rechazarle. La libertad de estilo es lo que pone de manifiesto Citti al despreciar ásperamente las reglas.

Pasolini —en el artículo sobre *Ostia*— explica que Citti «concibe sólo las relaciones concretas, las relaciones singulares» y que su desentenderse de la sintaxis no es un problema, puesto que en sus películas no hay un solo encuadre falso. Para poder gozar de sus películas, hay que ver *lo que nos muestra* y no hacer demasiado caso a *cómo se nos muestra*. (Sería un caso diferente el de Eisenstein o Resnais, donde el cómo se nos muestra es fundamental.) En la medida en que seamos capaces de mirar *el qué* (y dejar en suspenso *el cómo*) estaremos en condiciones de

disfrutar de sus películas.

**Películas de Sergio Citti (1933-2005):** [Ostia / Ostia \(1970\)](#); [Storie scellerate / Cuentos de Pasolini \(1973\)](#); [Casotto / La caseta de la risa \(1977\)](#); [Due pezzi di pane \(1979\)](#); [Il minestrone \(1981\)](#); [Sogni e bisogni \(1985\)](#) mini serie televisiva de 11 episodios; [Mortacci \(1989\)](#); [I magi randagi \(1996\)](#); [Esercizi di stile \(1996\)](#) película por episodios; [Cartoni animati \(1997\)](#) co-dirigida con Franco Citti; [Vipera \(2001\)](#); y [Fratella e sorello \(2004\)](#).

## Notas

[1] Del 1 al 8 de noviembre la Filmoteca de Catalunya programó el ciclo *Pasoliniana* del Proyecto Pasolini Barcelona. Este texto corresponde, ligeramente modificado, a la presentación de la película *I Magi randagi* (1996) de Sergio Citti.

[2] Es interesante el resumen de la situación en Barcelona que hace Mercè Tatjer en la película *Pasolini en Barcelona* (2015) de Hillari M. Pellicer (y de Juan Manuel García Ferrer en las entrevistas).

[3] El ejemplo es del propio Pasolini, véase «Mi periferia» en *Todos estamos en peligro. Entrevistas con Pasolini* (en prensa).

[4] En *Todos estamos en peligro. Entrevistas con Pasolini*, cit.

[5] Por supuesto, el choque que causa *Las cenizas de Gramsci* no se explica sólo por eso, sino por un dispositivo poético muy complejo. Véase «Pasolini: la cancelación de la poesía y el cine no consumible», en *Viento Sur*, n.º 127, diciembre de 2014; reproducido en *mientrastanto.e* n.º 132, febrero de 2015.

[6] «Ostia e il regista de borgata», ahora en *Scritti sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milán, 1999. Podría parecer que esto pertenece ya al pasado, sin embargo el volumen *Demasiada libertad os convertirá en terroristas*, publicado en España en 2014, es curioso que haya omitido precisamente este artículo.

[7] *Porno-teo-kolossal* está traducido al castellano: véase Mariano Maresca y Juan Ignacio Mendigucia (eds): *Saló: el infierno según Pasolini*, Filmoteca de Andalucía, 1993; y *mientras tanto* n.º 53, Barcelona, 1993.