

Document Citation

Title	Pier Paolo Pasolini
Author(s)	Pier Paolo Pasolini Alberto Moravia Marc Gervais Diego Galán Jean A. Gill
Source	<i>Filmoteca Nacional de España</i>
Date	1976
Type	booklet
Language	Spanish
Pagination	
No. of Pages	35
Subjects	Pasolini, Pier Paolo (1922-1975), Bologna, Emilia-Romagna, Italy
Film Subjects	Capriccio all'Italiana (Italian caprice), Monicelli, Mario, 1967 Il fiore delle mille e una notte (Arabian nights), Pasolini, Pier Paolo, 1974 Teorema (Theorem), Pasolini, Pier Paolo, 1968 Porcile (Pigpen), Pasolini, Pier Paolo, 1969 Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò, or the 120 days of Sodom), Pasolini, Pier Paolo, 1975 Il vangelo secondo Matteo (The gospel according to St. Matthew), Pasolini, Pier Paolo, 1964

Amore e rabbia (Love and anger), Lizzani, Carlo, 1969
racconti di Canterbury (The Canterbury tales), Pasolini, Pier Paolo, 1971
Uccellacci e uccellini (Hawks and sparrows), Pasolini, Pier Paolo, 1966
RoGoPaG, Rossellini, Roberto, 1963
Mamma Roma, Pasolini, Pier Paolo, 1962
Il Decameron (The Decameron), Pasolini, Pier Paolo, 1970
Le streghe (The witches), Bolognini, Mauro, 1966
Medea, Pasolini, Pier Paolo, 1970
Edipo Re (Oedipus Rex), Pasolini, Pier Paolo, 1967
Comizi d'amore (Assembly of love), Pasolini, Pier Paolo, 1994
Accattone, Pasolini, Pier Paolo, 1961
La rabbia (Anger), Pasolini, Pier Paolo, 1963



pier paolo pasolini

filmoteca nacional

1

Pier Paolo Pasolini nació en Bolonia en 1922. Su padre, muerto en 1959, descendía de una vieja familia de la nobleza romana. Era oficial de carrera. Su madre pertenecía a la pequeña burguesía, con raíces en el campesinado friulano. La juventud de Pasolini transcurrió con su familia, que se trasladaba continuamente debido a la carrera del padre: Parma, Conigliano, Beluno,... y otras ciudades del norte de Italia.

Pasolini fue bautizado católico pero -cosa excepcional en su contexto cultural- no recibió una educación confesional. Su padre, quizá fascista, asistía a misa todos los domingos por razones puramente sociales. Pero su madre que no frecuentaba las iglesias, poseía un profundo sentimiento religioso. Este puede ser el principio de la paradoja.

Poco a poco, a través de sus contactos con los campesinos del Friuli (hacia 1940) y de sus lecturas del comunista Antonio Gramsci, Pasolini desarrolló una conciencia social. Se convirtió en un marxista convencido. A los veinte años publica un libro de poemas en dialecto friulano. En esta época escribe su tesis universitaria sobre Giovanni Pascoli (1855-1912), literato de la época precedente.

En 1950, Pasolini se instala en Roma, viviendo en un barrio pobre, enseñando durante un cierto tiempo. Traumatizado por estas experiencias, se sirve de ellas como materia de inspiración para sus dos primeras novelas. Incidentalmente se acerca al cine, escribiendo guiones para algunos cineastas de prestigio, como Fellini. Finalmente, en 1961 realiza su primer film, ACCATTONE.

...

El hombre Pasolini está en el centro de un ambiente contestatario perpetuo, tan paradójico como sus films. De apariencia frágil, pero mucho más joven de lo que por su edad debía aparentar, asombra por su energía creadora y su capacidad de trabajo. Agitado, obsesionado por los males de este siglo, denunciador de la injusticia, terriblemente consciente de su ambivalencia personal, orchestra a menudo los acontecimientos en el sentido de una deseada contradicción.

Vivía en un apartamento moderno pero modesto del Eur, barrio de estilo años 30 (desarrollado por Mussolini) en Roma, con su madre y una prima. Nunca ha escondido sus sentimientos o sus opiniones, ha hablado libremente de sus neurosis, y sus entrevistadores no han vacilado nunca en preguntarle sobre sus costumbres sexuales, sobre sus ideas sobre la heterosexualidad, la homosexualidad, etc.

(Marc Gervais. Pier Paolo Pasolini. Seghers.)

2

Paradójicamente, su cine vital, consciente y racionalizado, parece desmentirse con su criterio de "cine de poesía", donde, en síntesis, define la esencia cinematográfica como algo onírico que conecta con el espectador por una vía inconsciente antes que racional. Este criterio, analizado hasta sus últimas consecuencias le ha llevado a través de su filmografía, inexorablemente, a la encrucijada del desencanto ideológico, aparentemente nihilista, que ha desembocado en la actualidad en su "trilogía de la vida": IL DECAMERONE (1971), I RACCONTI DI CANTERBURY (1972) y IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (1974). Realmente, el rigor intelectual de Pasolini no coincidiría con ese supuesto abandono de sus preocupaciones estéticas y políticas. Por el contrario, su labor cinematográfica (felizmente no interrumpida), viva e inteligente, sigue respondiendo a una seriedad inalienable, que transforma sus obras tanto en una crónica documental de nuestro tiempo como en un material inapreciable de estudio para quienes se plantean la cinematografía (o el arte en general) con un mínimo de responsabilidad.

Partiendo de la idea de una necesidad perentoria de dirigirse a amplias masas de espectadores a los que comunicar en términos épico-míticos algunos de los valores más esenciales de la cultura occidental (desde una perspectiva marxista), realizó sus primeras películas - entroncadas ambientalmente con el neorrealismo, aunque superado de lejos estética e ideológicamente- confiando en la posibilidad de comunicación del personaje, factor dramático habitual en la narrativa tradicional. Cine, el suyo, en cierta manera didáctico, que respondía ortodoxamente a las líneas maestras del partido comunista italiano. Puesto éste en cuarentena, Pasolini anduvo su propio camino, plasmando en sus películas los problemas intrínsecos al intelectual, a la búsqueda de un diálogo fructífero. Un cine, el de esta segunda etapa pasoliniana, que supera el populismo para adentrarse en los caminos de la especialización. Y surgen así dos títulos claves de su filmografía -quizá los más polémicos de toda ella- que reflejan acertadamente el momento de transición del autor, debatiéndose entre el rechazo una ortodoxia rígida y un único camino abierto a la experimentación y la proyección personal: IL VANGELO SECONDO MATTEO (1964) y UCCELLACCI E UCCELLINI (1965), obras juzgadas inamistosamente por amplios sectores de la izquierda, incapaces de entender su esfuerzo por buscar un lenguaje nuevo y, por tanto, de un nuevo diálogo. En ambas, al margen de su mayor o menor acierto, se plantean una serie de problemas objetivos, aislados de cualquier criterio moral, en los que, justamente, los componentes de esta crítica adversa se veían mezclados. La agonía de un cierto tipo de marxismo, sentimentalmente planteada en IL VANGELO , que aceptaba la invitación de Juan XXIII a un diálogo abierto entre marxistas y católicos, e históricamente analizada en UCCELLACCI E UCCELLINI. Por encima de un programa ideológico, articulado en imágenes, la obra artística de Pasolini -fundamentalmente a partir de los dos títulos citados- es una exclamación personal y libre, "poética" en su personalísima definición, que alcanza la realidad a través del raciocinio y la expresa desde un planteamiento estético cercano al surrealismo o al expresionismo.

Su obra última va desencadenando un afán de libertad y conjugándolo, al mismo tiempo, con cuantas tensiones ha sufrido en su evolución. Del neorrealismo al desenfreno expresionista, Pasolini sigue siendo en su trayectoria personal, valerosa e impertérrita, un hombre de nuestro tiempo. Y en su "trilogía de la vida", componiendo un espectáculo popular (dentro de su clásica plasticidad, inspirada en la escuela florentina o en el manierismo del siglo XVII , que hace de sus películas productos "esencialmente" bellos), continúa en forma clara y definitiva su intención de alcanzar el significado último del arte, su utilidad ante la posible conversión de un espectador marginado al significado coloquial de toda obra de arte, a su necesidad vitalizadora de la liberación personal y, por lo tanto, de enfrentamiento a los condicionamientos que impidan al artista manifestarse en su plenitud creadora ...

(Diego Galán. El Cine. Buru Lan.)

3

Mi primer libro salió en 1942. Es un libro de poesías en dialecto friulano, que es el dialecto de mi madre. Lo escribí a los dieciocho años, en 1940. ¿ Por qué lo escribí en friulano? Al principio, no me dí muy bien cuenta de ello, lo ví cuando el libro estaba ya publicado. Algunos críticos, que hubieran querido dar cuenta de ello, no pudieron hacerlo porque las revistas de entonces -eran los últimos años del fascismo- no querían que se hablase dialectos, que existiese una literatura dialectal, porque la Italia oficial de entonces era una Italia completamente estereotipada, falsa y prácticamente fuera de toda forma de realismo, incluso el totalmente poético como era el mio. No se quería pues que en Italia se hablasen dialectos, es decir, no querían en Italia ni campesinos ni obreros. En este primer libro no hay nada de lo que se llamó después "engagement". Es un libro únicamente poético sobre mi amor novelesco y fantástico por la tierra de mi madre y por los campesinos de Friuli. Poco después, en 1945, durante la guerra, fundé en la región de mi madre (Casarsa) una especie de academia; la nombré Pequeña Academia de lengua friulana. Yo y mis amigos habíamos publicado algunas obras; eran aún poesías, yo diría que de antes de la guerra, de atmósfera cultural aún simbolista o surrealista o, en un cierto sentido, neoclásico con algo de hermetismo. Hay ya los elementos de mi poesía futura: allí ya hablo, por ejemplo, de la muerte de mi hermano el partisano, que es el tema nuevo de mi poesía.

Después continué escribiendo tanto en friulano como en italiano. Las poesías en dialecto sólo las agrupé diez años más tarde en un volumen titulado "La meglio

gioventu", y las poesías italianas en el volumen "L'usignolo della Chiesa cattolica", publicado poco después. Hasta aquí creía que yo era lo que literariamente se define como un poeta, pero a partir de un momento dado empecé a ver películas. Entonces vivía, aunque había estudiado en la Universidad de Bolonia, en el país de mi madre donde estaba fuera de todo contacto cultural. La cultura italiana de entonces me llegó a través del cine; ví los films neorrealistas. Y estas películas hicieron que me viniera la idea de poder escribir narraciones, novelas. Hice algunas tentativas que se han quedado en el cajón; sólo una fue editada hace tres años: "Il sogno di una cosa".

Llegué a Roma en 1950. Inmediatamente al cambiar de ambiente, de costumbres, de hábitos, de amigos, me enriquecí de todo este conjunto narrativo que no había tenido antes. Apenas llegué, empecé a escribir narraciones de atmósfera romana, que después agrupé, dándoles una cierta unidad, en el volumen "Ragazzi di vita", aparecido en 1955. Con este libro comenzó lo que puedo definir como mi éxito literario, pero también empezaron la serie de molestias, pues precisamente con este libro tuve mi primer proceso. Un proceso ganado, porque el mismo ministerio público solicitó la absolución en tanto que se trataba de una obra poética, de una obra de arte, al menos en las intenciones, y de la que yo no era culpable de la vulgaridad y de la obscenidad de que se me acusaba. Antes de escribir la segunda novela, continué escribiendo unos versos publicados en el volumen "Le ceneri di Gramsci", en 1959, "La religione del mio tempo" y, finalmente hace dos años "Poesie in forma di rosa". En estos libros se encuentra lo que yo considero la parte más válida de lo que he hecho hasta ahora. Los romanos han sido un poco la aventura para mí. No me considero aún un novelista. Llegué a la novela hacia la treintena; hice dos, tres experiencias, en parte logradas, en parte no, que tuvieron un cierto peso en la cultura de los años cincuenta. Creo y continuo considerándome ante todo un escritor de poesía.

Mi otra novela, que continua los temas, los personajes, la atmósfera de "Ragazzi di vita", se llama "Una vita violenta"; es la historia de un joven que pasa por una fase de pura inconsciencia cívica y política y a través de diversas experien-



PASOLINI DIRIGIENDO IL VANGELO SECONDO MATTEO

cias llega a adquirir una conciencia de clase, aunque en principio él no pertenezca a ninguna clase en tanto que forma parte del subproletariado urbano. Durante estos años fue también muy intensa mi actividad como ensayista y crítico. El resultado lo reuní en un volumen que se llama "Passione e ideologia". En particular fui director, con Roversi y Leonetti, de una revista literaria y política titulada "Officina". Esta actividad conoció varias interrupciones. La reemprendí recientemente, cuando con Moravia y Carocci me decidí a publicar una nueva serie de la revista "Nuovi Argomenti".

¿Qué caracterizó mi producción enumerada de manera esquemática y simplista? Ha estado caracterizada por un instintivo y profundo odio contra el estado en que vivo. Y digo bien, estado. Estado de cosas, Estado en el sentido político de la palabra: el estado capitalista pequeño-burgués, que empecé a odiar desde la infancia. Naturalmente con el odio no se hace nada y, en efecto, nunca logré escribir una sola palabra que describiese, analizase o denunciase el tipo humano del pequeño-burgués italiano. Me siento incapaz de escribir sobre ello; por esto en mis novelas sólo describo personajes que pertenecen al pueblo. Vivo sin tener relaciones con la pequeña-burguesía. Mantengo relaciones con el pueblo o con los intelectuales. Sin embargo, la pequeña-burguesía ha conseguido tener relaciones conmigo a través de los medios que tiene entre las manos, es decir, la magistratura y la policía. También ha intentado una serie de procesos a mi obra, que, naturalmente, está caracterizada por el odio a la pequeña-burguesía, pero con una visión marxista de la sociedad. Estos procesos empezaron con "Ragazzi di vita" y han llegado estos últimos tiempos al proceso contra mi película LA RICOTTA, por ataque a la religión.

Mientras tanto he abandonado en parte la literatura, al menos la novela la poesía, no), para dedicarme casi exclusivamente al cine.

Y llegamos a los años sesenta, años de profunda crisis de la cultura italiana. Italia pasaba por una fase de paleo-capitalismo hacia una forma de neo-capitalismo. Esto implicó una crisis en todas las ideologías existentes en Italia, sobre todo la marxista. En cuanto a la novela, aparecieron los grupos vanguardistas que rompían con las tradiciones fijadas y clásicas de la narración y la poesía, se habló de anti-novela, etc. No pude insertarme en este movimiento porque mi formación ya estaba acabada y mi carácter definido. No podía traicionarlos y volver atrás. Pasé pues instintivamente al cine: sustituí de alguna manera la narración novelesca por la narración cinematográfica. Al principio, creí que había escogido una verdadera y auténtica lengua (porque yo creo que el cine es una verdadera y auténtica lengua), realizando así mi deseo aventurero y un poco vicioso de abandonar la nacionalidad italiana. Escribiendo con la lengua del cine me expreso con otra lengua que ya no es la italiana, sino una lengua internacional.

Y así hice mi primera película ACCATTONE; poco después MAMMA ROMA, después el episodio LA RICOTTA de ROGOPAG, e inmediatamente, ante el gran asombro y estupor de los que me habían condenado por desprecio a la religión, IL VANGELO SECONDO MATTEO, que coincidió con los años del pontificado de Juan XXIII y fue una especie de acto concreto de diálogo y de relación entre un comunista (aunque no inscrito en el Partido) y las fuerzas más avanzadas del catolicismo italiano. Mi último film es UCCELLACCI E UCCELLINI, donde, a la manera de una fábula anecdótica y simbólica, cuento la crisis de la que hablaba hace poco: la crisis de la ideología del "engagement" de los años 50 y el advenimiento de un horizonte ideológico nuevo alrededor nuestro en la nueva sociedad italiana.

(Pier Paolo Pasolini. Roma 1967. Texto recogido en Ecran 75, n°42.)

4

Pasolini, es un hombre pequeño, pero fuerte, con músculos de hierro. Silencioso apenas habla, en particular de sus films, generalmente se limita a algunas exclamaciones.

Hace quince años que le conozco, y durante todo este tiempo le he visto regularmente, en general por las tardes. Nos telefoneamos todos los días para hablar de la revista que dirigimos conjuntamente, "Nuovi Argomenti", un poco el equivalente de "Temps Modernes". Es mi mejor amigo, en todo caso una de las personas que mejor conozco. Hemos realizado juntos grandes viajes, a Tanzania, a la India ..., a partir de este último viaje escribimos un libro cada uno; él "Idea de la India", yo "olor de la India", este hecho puede dar idea de nuestra complementariedad.

No recuerdo exactamente ni dónde ni cómo le conocí. Había lanzado en 1953 "Nuovi

Argumenti" y Elsa Morante, que entonces era mi esposa, me habló de un muchacho extraordinario. Era Pier Paolo. De lo que estoy seguro es de que en 1955 publiqué uno de sus poemas, "Le ceneri di Gramsci". Pasolini es sobre todas las cosas un poeta. Ante todo un poeta, por su trabajo -como alguien que introduce la poesía en todos sus actos- y también por la influencia que ha ejercido en la generación de la posguerra italiana.

Al principio no era mas que esto y publicó una gran cantidad de libros de poesía. Su carrera literaria es brillante, hecho este que se ignora generalmente fuera de Italia. En la poesía italiana, sería un poco, con la misma profusión verbal, como un D'Annunzio de izquierdas. D'Annunzio, en efecto, inició en el siglo XIX una corriente que calificamos como "poesía civil", hecha de problemas históricos y sociales, pero marcada por un nacionalismo de derechas. Pasolini también ha hecho poesía civil, pero de izquierdas, y esto si que es una completa novedad en Italia. Mientras que D'Annunzio hacía actuar su sensibilidad sobre el nacionalismo, Pier Paolo la ligó al marxismo. Todavía es más singular la relación que ha conseguido entre decadencia y marxismo.

Nació en Friul, una provincia fronteriza con Yugoslavia y Austria. Allí se habla un grupo específico de dialectos : el ladino. De esta particularidad le vino un interés por el lenguaje en general, que le condujo a estudiar filología. Como necesitaba dinero, aceptó rápidamente el puesto de profesor de italiano en una escuela de los suburbios de Roma. Se familiarizó con los jóvenes romanos, los verdaderos romanos. Esta experiencia se concretizó en dos novelas: "Ragazzi di vita" y "Una vita violenta" que le dieron a conocer. En estas dos novelas, cuyo universo está situado en el ámbito del subproletariado, de los pequeños clanes, de la pequeña prostitución, el lenguaje es interesante : es el lenguaje de los emigrados. Pasolini, es un hombre muy calculador en su trabajo literario, su prosa es rebuscada, es todo lo contrario de un escritor espontáneo, es lo que se entiende por un hombre de letras, diría casi un manierista.

Cuando comenzó a escribir guiones, escogió los personajes de sus novelas: personajes del subproletariado que había conocido en los barrios bajos de Roma. Durante largo tiempo, es sobre ellos sobre los que exclusivamente ejerció su sensibilidad, ya que para él su descubrimiento fue fundamental. Se puede decir que su sensibilidad se basa en el triple esquema de la sexualidad, el sentimiento y la política, hecho este que conviene no perder de vista si se quiere comprender bien la obra de Pasolini. Es en esta zona, la del subproletariado, donde sitúa su primer film ACCATTONE, y luego MAMMA ROMA , pero con LA RICOTTA aparece ya una relación, que luego sería constante, entre el comunismo y un cierto nivel de sensibilidad cristiana. En LA RICOTTA, los cristianos bajo Jesucristo, los primeros cristianos pues, son los proletarios del Imperio Romano, los únicos que pueden permitirle aplicar ciertas ideas. Rápidamente, naturalmente, aparece el cine simbólico, alegórico, cristiano, freudiano. En IL VANGELO, los cristianos pertenecen todavía al subproletariado: Pasolini muestra las gentes que ama. Con ellos, por ellos, muestra el rostro de este marxismo populista cristiano al que se siente ligado. Ya que, aunque comunista -pese a que abandonó el Partido hace tiempo-, se sitúa lejos del marxismo científico. Es comunista, marxista, en la tradición opuesta a los izquierdistas , a pesar de que quizá les ame, pero esto es todavía una de sus contradicciones... Siempre ha estado dispuesto para un diálogo entre marxistas y cristianos, a un nivel casi estético. Se ha comprometido en una simbiosis del marxismo y del cristianismo que hace que se encuentre siempre perseguido por la idea de Dios.

La idea de Dios, que retomará más tarde, en otro sentido en TEOREMA. Es Dios (el visitante) con apariencia de hombre que muestra a una familia su alienación. ¿Por qué para esta revelación, ha tenido la necesidad de hacer el amor con cada una de las personas de la casa? Pasolini no cree en el verbo. Cree en el sexo, el hecho sexual representa para él un valor imperecedero.

Después realizó MEDEA. Encontramos aquí la fascinación de la mitología griega, quizá provocada por la lectura de Freud, que interpreta extensamente los mitos griegos en tanto que expresión del inconsciente. Pero MEDEA es también para Pasolini el fenómeno de la madre, una relación con la madre que para él es importantísima. Pasolini vive con su madre, que tiene una considerable participación en lo que él hace, actúa incluso en pequeños papeles, en algunos de sus films : la madre de IL VANGELO es ella, la anciana señora que amortaja a Laura Betti, la criada, en TEOREMA, es también ella. La idea inicial de EDIPO RE nació en el transcurso de un viaje que realizamos juntos a Marruecos. Fue después de UCCELLACCI E UCCELLINI, esta obra tan poética donde se apreciaban las relaciones del partido comunista y la muerte de Togliatti. Pasolini planeaba entonces un film sobre Orestes. Recorimos 3000 kilome-

tros en coche, bordeando el valle del Draa hasta el Sahara. Las ciudades eran rojas, los montes violetas. Pasolini se sintió sobrecogido y decidió situar el mito de Edipo en aquel escenario. El film se pudo rodar en el lugar gracias a un marroquí, un mercader de cactus que consiguió de Pasolini 50 millones. Todos sus films están llenos de inexplicables complicaciones financieras.

EDIPÒ RE, mezcla de realismo, de autobiografía y de ideología, entra en la categoría de films de cultura, es decir donde podemos situar toda su producción, después de LA RICOTTA, film donde Pasolini inicia su atención a la cultura, atención que tendrá una importancia creciente.

La originalidad del cine de Pasolini viene de que no es únicamente un hombre de cine: es también pintor (pinta, bastante bien, telas impresionistas) actor, escritor, poeta, hombre de cultura. Aunque especialista de la cultura italiana, conoce admirablemente a los clásicos griegos y latinos, ha llegado a traducir a Plauto.

Con Robbe-Grillet y Marguerite Duras, es uno de los pocos escritores que conozco que se han pasado al cine. Pero sobretodo yo lo compararía a Genet: como él es muy culto, como él subordina todo el amor por el proletariado. Tanto para uno como para el otro, la rebelión no es específicamente política, llega de un malestar homosexual e ideológico. Contrariamente a la de Genet, la rebelión de Pasolini se expresa en la dulzura y la pasividad.

Otra particularidad de Pasolini es su apetito de ideas. Sobre las personas que tienen este sentido de las ideas, decimos en italiano que tienen "mucho oído". Esta aptitud se convierte en otra: la capacidad de ser europeo, cosa extraña entre los artistas e intelectuales italianos, que se sienten escasamente atraídos por la ideología, verdaderamente agotada entre nosotros por el catolicismo.

¿Por qué, después de la poesía y la novela, Pasolini se fijó en el cine? Por muchas razones; existe la relación que ha ganado con el público, una relación mucho más fuerte que la que permite la literatura. Y como su homosexualidad le ha producido muchos disgustos, tiene necesidad por reacción de sentirse apoyado. Así se puede notar en él una curiosa admiración por las grandes instituciones, como el Partido Comunista, o la Iglesia Católica. En Italia sus films son bien recibidos, pero no siempre bien comprendidos. Por ejemplo, la crítica italiana no ha concedido ninguna importancia a PORCILE, y yo creo, siendo Pasolini de la misma opinión, que éste es su mejor film después de LA RICOTTA por su rigor y pureza de lenguaje. La ideología llega a su paroxismo, la rebelión a su expresión extrema: la sociedad es antropófaga, uno se revuelve comiéndosela. Es cierto que el film no da ninguna satisfacción al espectador en general y al público italiano en particular, poco sensible a ciertos problemas y más abierto a Marx que a Freud, en un país donde el hecho social prevalece sobre el psicológico-individual.

Pasolini, pues, es mejor comprendido fuera de Italia que en ella. No quiere decir nada que Pasolini sea aquí una "public figure" como dicen en Estados Unidos, o que sus films consigan buenas recaudaciones, respecto a la consideración que se tiene de su trabajo como cine de autor.

(Alberto Moravia. "L'Actualité". Febrero 1970.)

5

En la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975, Pier Paolo Pasolini era asesinado en la playa de Ostia (Lido de Roma se llamaba en la época fascista). La muerte del cineasta ha provocado en Italia múltiples reacciones y, sobre todo, -en una sociedad que transforma todo acontecimiento en ocasión para el consumo- una gran abundancia de "literatura". Titulares que ocupan las primeras páginas de los diarios, fotos en las portadas de los semanarios y reportajes detallados, artículos y testimonios de los "hombres de cultura". Las cribas políticas han funcionado de maravilla en el contexto del drama, percibiendo tanto como la expresión de una justicia inmanente, como la expresión de una violencia con connotaciones fascistas. La muerte siempre transforma al difunto en soporte posible para los juicios de todo tipo; y si la izquierda ha visto con justeza un drama político en el asesinato, la derecha ha llevado el acontecimiento hasta la crónica escandalosa, hacia el suceso digno de "Detective" (periódico parecido a "El caso"). Además, la actitud de la policía sólo puede, confirmando la voluntad del poder establecido, clasificar el asunto lo más rápido posible para evitar el ir a buscar demasiado lejos los auténticos móviles del asesinato. Como escribió Alberto Moravia dos semanas después de la muerte del autor de ACCATTONE en una carta a un diario:

"Me pides que diga lo que sé. Te respondo que no sé nada fuera de lo que, a partir de ahora, todos saben. Pero las reflexiones que he hecho sobre el asesinato de Pasolini no tengo ninguna dificultad en comunicarlas. ¿Qué se puede decir, ante todo, de la emisión de televisión que aceptaba plenamente la versión de la Ansa, quien, por su parte, aceptaba la de la policía que aceptaba completamente la del asesino? ¿Qué se puede decir sino que nuestra grosera e inculta sociedad, que no se contenta con ser masculina y quiere además ser "viril" y demostrarse a sí misma que lo es de verdad, ha tratado en esta terrible ocasión a Pasolini como son tratados los negros en ciertos estados del Sur de Estados Unidos? Es decir, una vez más, el prejuicio contra la homosexualidad, lleno de ignorancia, de odio por lo que es diferente y de sentimiento de culpabilidad, ha funcionado con un automatismo deplorable."

Detrás de esta última censura implícita del poder -censura involuntariamente confirmada diez días más tarde por la prohibición del último film de Pasolini, SALO O LE 120 GIORNATE DI SODOMA, por una comisión "de orden", que juzgó al público italiano insuficientemente maduro para contemplar estas imágenes, pero sin duda suficientemente idiota para creerse la versión hecha de un asesinato impulsivo cometido por un "ragazzo di vita"- se lee la voluntad de encerrar el crimen en sus únicos componentes de costumbres, denegar su contenido necesariamente político. Cuando un hombre que rechazó siempre el "sistema" acaba de desaparecer por muerte violenta, el crimen es forzosamente la expresión de un paso reaccionario que tiende a eliminar la oveja negra. Toda la persona de Pasolini estaba bañada de un perfume de escándalo, escándalo asumido y hasta reivindicado como forma de rechazo de una sociedad que tradicionalmente encierra sus perversiones detrás de la cortina tranquilizante del conformismo intelectual. Pasolini había escogido ser otro, diferente y afirmar esta diferencia hasta la provocación. Muy a menudo maltratado, agredido verbalmente y hasta físicamente, Pasolini encontró en la muerte bajo los golpes de su agresor (o de sus agresores, pues la duda subsiste, y la hipótesis de una agresión, cuyos autores sólo serían los mandatarios, mientras los responsables permanecerían en la sombra, no se puede rechazar a priori) el final lógico de "una vida violenta", para tomar el título de una obra suya. En el desarrollo de ciertas existencias, la muerte interviene como el medio de llevar hasta la saturación las características históricas de un individuo; la coherencia interna da a esta muerte de vagabundo todo su peso de denuncia muda. El rostro tumefacto, el tórax hundido son la trágica imagen ofrecida a nuestro "voyeurismo" y la interrogación pendiente a nuestro análisis político.

En el fondo, uno de los mejores medios de evocar al cineasta es dárle la palabra. Estas son algunas frases de Pasolini, las últimas confiadas a un periodista:

"Es la historia la que nos da el ejemplo. El rechazo ha sido siempre un gesto esencial. Los santos, los heremitas, pero también los intelectuales, los pocos hombres que han hecho la historia son los que han dicho no, y no los cortesanos o los asistentes de los cardenales. Para que el rechazo funcione ha de ser grande y no pequeño, total y no de tal o tal punto, absurdo y no con buena lógica.

El poder es un sistema de educación que nos divide en esclavos y esclavistas. Pero, cuidado, es un mismo sistema educativo el que nos forma a todos, desde las clases dirigentes hasta los pobres. Por esto todos quieren lo mismo y todos se comportan de la misma manera. Si tengo entre las manos un consejo de administración o una operación de bolsa, me sirvo de ello, lo mismo ocurre con un palo. Y cuando me sirvo de un palo ejerzo la misma violencia para obtener lo que quiero. ¿Por qué lo quiero? Porque se me ha dicho que es una virtud el quererlo. Yo ejerzo mi derecho-virtud. Soy asesino y soy bueno. Pago un precio por la vida que llevo. Soy como alguien que baja al infierno, pero cuando vuelvo -si vuelvo- he visto otras cosas, más cosas. No digo que debais creerme, digo que debeis cambiar sin cesar de discurso para no afrontar la evidencia.

Primera tragedia: una educación común, obligatoria y errónea que nos lleva a la arena de querer poseerlo todo y a cualquier precio. En esta arena somos arrastrados como un extraño y sombrío ejército, en el que algunos tienen cañones y otros tienen palos. Entonces es la primera división clásica, la de "estar entre los débiles". Pero considero que, en un cierto sentido, todos son débiles, porque todos son víctimas. Y todos son culpables porque todos están listos para el juego de la masacre. Para poder poseer lo que se pueda. La educación recibida ha sido: tener, poseer, destruir.

Vosotros estais con la escuela, con la televisión, con la tranquilidad de vuestros periódicos, sois los grandes conservadores de este orden horrible, basado en la idea de poseer y en la idea de destruir. Sed felices vosotros que estais contentos cuando podeís poner sobre un delito una hermosa etiqueta. Me parece que ésta es una

de las numerosas operaciones de la cultura de masas. Como no se puede impedir que ciertas cosas se produzcan, se encuentra la paz fabricando estanterías. En mi lenguaje, "cerrar las escuelas", "cerrar la televisión", quiere decir cambiar; sin embargo, cambiar de una manera tan drástica y desesperada como drástica y desesperada es la situación actual.

Escucho a los hombres políticos con sus pequeñas fórmulas y me vuelvo loco. No saben de qué país hablan; están tan alejados como la luna. Y los escritores. Y los sociólogos. Y los expertos de todo tipo.

No quisiera hablar más de mí; quizás he dicho ya demasiado. Todo el mundo sabe que pago mis experiencias con mi persona. Pero hay también mis libros y mis films. Quizás me equivoco yo. Pero continúo diciendo que estamos todos en peligro."

En resumen, para retomar ciertos términos de Pasolini, desconfiemos del peligro que nos amenaza por todas partes, desconfiemos de hacer, una vez más, de la muerte de un cineasta un acontecimiento para colocar en el estante de testimonios inútiles. (Jean A. Gili. "Mort d'un cinéaste". Ecran 75, n°42.)

Películas

ACCATTONE

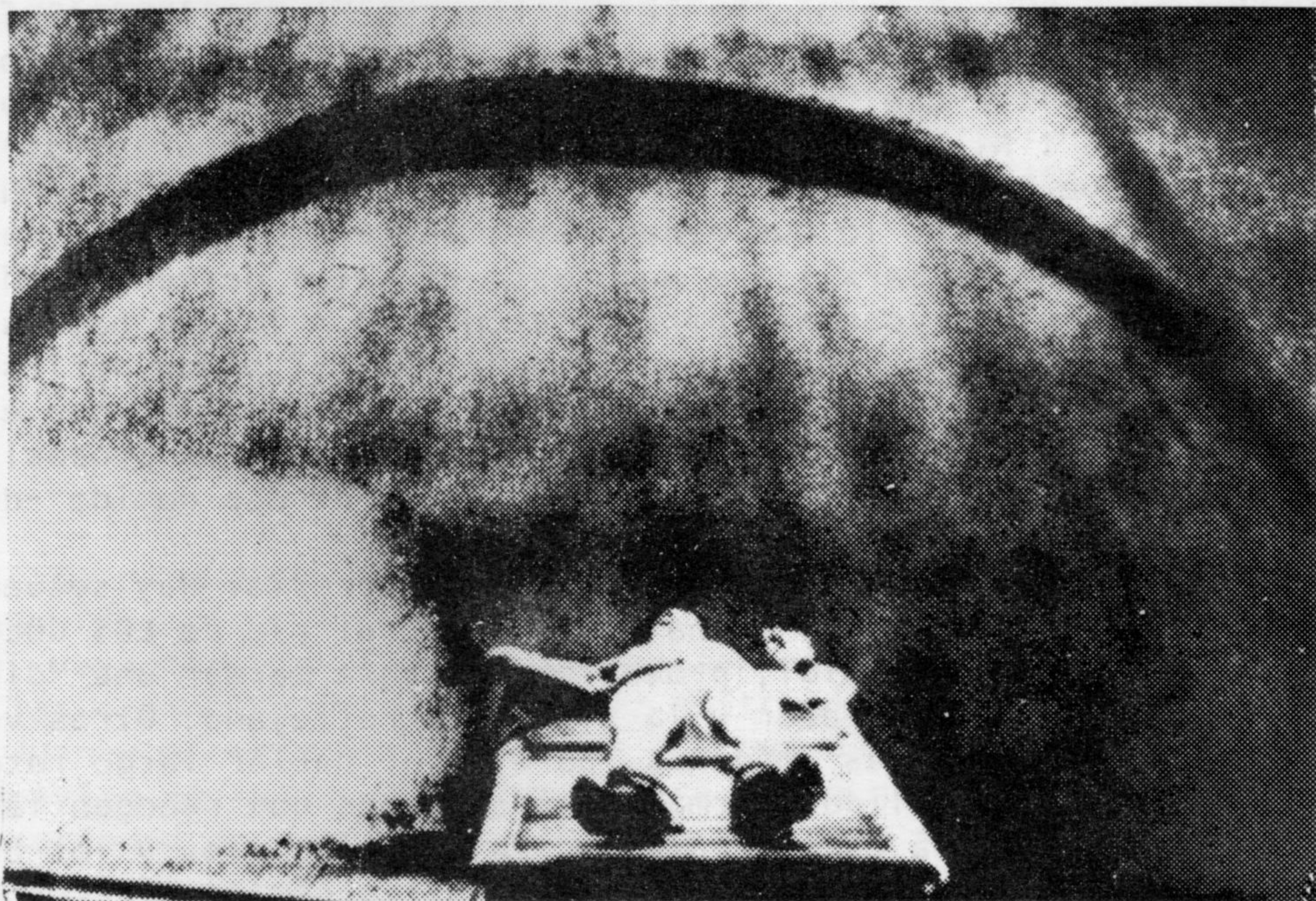
"No somos mas que un grupo de desgraciados, somos hombres acabados, todo el mundo nos margina. No tenemos valor mas que con mil liras en el bolsillo, sin ellas no somos nada", dice, de una manera más colorista, nuestro personaje: y para poder sacarle de su error sería necesario demostrarle que sentimos por él algo más que la compasión o el desprecio. Parece que la experiencia cinematográfica haya tenido sobre Pasolini una saludable influencia, forzándole incluso, a eliminar ciertas escorias de su literatura. El film puede ser "naif", insuficientemente "hábil", pero no es en ningún momento ni amanerado ni insincero. Desfilan ante nosotros las caras desesperadas que la elocuencia pintoresca de la página había suavizado; las fétidas barracas nos son lanzadas a la cara. No podemos contentarnos con imaginarnos que no existen; aún lamentándolo, entramos en ellas y sentimos que se nos pone la piel de gallina. (L'Unità, 1 de noviembre de 1961.)

ACCATTONE aparece como mi primera obra cinematográfica para quien no conoce completamente mi biografía desde dentro como yo la conozco" declaró Pasolini. "Puede parecer sorprendente que haya hecho de buenas a primera una película como ACCATTONE, pero, en realidad, cuando estuve en Bolonia, me gustaba muchísimo el cine y tenía la idea de venir al Centro Experimental. Pero llegó la guerra y tuve que renunciar. Mi pasión por el cine es uno de los elementos de mi formación cultural-biográfica más importantes. Llevo toda mi vida pensando en el cine, hasta tal punto que algunos cuentos de 1950, publicados en una revista, contenían elementos propios casi de un guión cinematográfico: hablaba de travellings, de panorámicas, etc. Más tarde en "Ragazzi di vita", escrito en 1951 y publicado en 1955; había escenas que, como me hicieron observar mis amigos, eran escenas visuales, figurativamente cinematográficas... Esto para darles unos elementos exteriores a mi historia de director; en cuanto a los elementos interiores, la explicación es más difícil. Llegué al cine sin nociones profesionales, hasta tal punto que incluso ahora, cuando oigo al operador hablarme de "foto-flou", no sé muy bien qué puede ser eso del "foto-flou", e igualmente se me escapan muchísimos elementos técnicos que, por mi especial manera de ser, soy incapaz de aprender... Así pues, llegué a ACCATTONE con una gran preparación íntima, con gran carga de pasión cinematográfica y de manera de sentir idealmente la imagen cinematográfica, pero con una falta absoluta de preparación técnica que, no obstante, era compensada por mi manera de ver las cosas. Es decir, tenía tan claramente en la cabeza las escenas de la película que no necesitaba elementos técnicos para realizarlas, no me hacía falta saber que la "panorámica" se llama "panorámica" para hacer un movimiento de máquina que mostrase las paredes desconchadas del Pigneto". (Bianco e Nero, n°6, junio 1964.)

PASOLINI DIRIGIENDO
ACCATTONNE



MAMMA ROMA



UCCELLACCI E
UCCELLINI



MAMMA ROMA

MAMMA ROMA es la historia de una mujer de mala nota, que decide abandonar la profesión para poder recoger y cuidar a su hijo. Vende en un mercado y procura rehuir la compañía de sus viejas amigas. Después de diversos incidentes en su relación con el hijo, a éste le detienen por robar en un hospital y lo meten en la cárcel. Apaleado, acaba muriendo en la celda donde está incomunicado.

Plantea Pasolini en el film el problema de la responsabilidad. Cuestión y tema que asoma y abunda en mucho teatro, mucha novela y mucho cine contemporáneos. ¿De quién es la culpa? ¿Por qué muere este muchacho en una cárcel romana?

Los más simples -parece ser que éste era uno de los motivos alegados contra Pasolini- decían que el director y guionista había atacado las instituciones policíacas italianas. Eso es una tontería. El personaje muere en la cárcel porque Pasolini quiere remarcar las responsabilidades de la autoridad, es decir, hacerla intervenir en el hecho. Ahora bien, es evidente, a través de la película, que Pasolini ha presentado previamente un cuadro de razones de las que la actuación de la policía es simple complemento o corolario. Las causas de la prostitución, el abandono de los muchachos, el amoralismo profundo de las instituciones..., todo eso es lo que le importa denunciar a Pasolini, siempre en unas imágenes carentes de crudeza en razón de su ordenación crítica. Quiero decir que nada es gratuito. Las relaciones entre el muchacho y las chicas, las relaciones entre su madre y sus compañeras, la posición de unos y otros ante el medio..., todo eso, y sólo eso, es lo que está en el film. Todo lo que define el grupo social presentado.

En la prensa española uno ha leído, hace poco, que la policía debe "pegar fuerte" a los gamberros. Que las palizas son saludables. Antes, en otro periódico, leyó que había que evitar que "nuestras mujeres, al dar una vuelta por la Gran Vía, encontrasen ramera". Ni en un lugar ni en otro parecía importarles lo esencial: que hay gamberros y que hay ramera. Y que hay que trabajar por disminuir las razones de su existencia. Esto es lo que denunciaba, entre otras cosas, Pasolini en MAMMA ROMA.

Argumentar que es marxista o pederasta es sacar desvergonzadamente las cosas de quicio. Buscarse una coartada para no escuchar. A lo que hay que contestar es a lo que Pasolini plantea en su película. Y nada más. Sí puede decirse que Pasolini extrema las cosas. Yo creo que en perjuicio de su película. Porque esta extremosidad da a la historia un carácter melodramático que perjudica los propósitos críticos del film. No hacía falta la muerte final del muchacho ni ese gemido -desde un bloque de casas flamantes- de Ana Magnani.

Señalemos una voluntaria "armonización" literaria. Hay secuencias -una de ellas me recordó vagamente la muy buena y mutilada del río de LOS GOLFOS- naturalistas, montadas con música de Vivaldi, probablemente para marcar una "distanciación" entre el realizador o el espectador y la situación reflejada. Otras veces, la cámara rompe la fluencia normal de las imágenes, para dejar hablar largo rato a Ana Magnani. A destacar también la calidad formal de los planos que recogen la muerte del muchacho. Tendido éste sobre una cama de piedra, sujetos los pies y los brazos, tres travellings repetidos y lentísimos recogen su agonía. La cámara alta, sobre el actor, va ampliando su campo para recoger la muerte del personaje dentro de la atmósfera de la celda. (J.M. Nuestro Cine, nº13, octubre, 1962)

LA RICOTTA

-Cuando hizo LA RICOTTA ¿había ya pensado en IL VANGELO SECONDO MATTEO?

- Sí. Escribí el guión de LA RICOTTA cuando terminé MAMMA ROMA, pero ya pensaba hacer IL VANGELO SECONDO MATTEO antes de empezar el rodaje y cuando terminé la película me puse enseguida a escribir el guión para IL VANGELO SECONDO MATTEO.

- ¿Estaba ROGOPAG concebido como una unidad? ¿Había alguna relación entre lo que usted hacía y lo que hacían Rossellini o Godard, o bien cada uno actuaba por su cuenta?

- Desgraciadamente Bini organizó el film en caminos individuales. Yo tenía idea de hacer LA RICOTTA antes, con otro productor, pero les asustó el tema, pensaron que era demasiado violento. De cualquier modo, no tenía oportunidad de realizar el proyecto y me había decidido a olvidarlo, cuando Bini me llamo y me preguntó si me gustaría hacer una película con él. Quería hacer un film de sketches. Fue así. No tuve ningún contacto con Rossellini o con los otros, casi ni sabía quiénes eran los otros realizadores.

- Tuvo muchos problemas con el film, ¿no es así? ¿Como es que fue procesado?

- Estuve cuatro meses con la sentencia pendiente bajo la ley fascista. Hay algunos magistrados que me habrían condenado en cortes anti-fascistas cuando aún estaba en el banquillo. En el código fascista hay numerosos crímenes de difamación pública, a la nación, a la bandera y a la religión. El juicio fue una verdadera farsa, y, en cuanto a la sentencia, fue recurrida. No puedo ser muy exacto en lo que se refiere a esto, pues fue un período terrible para mí. Tuve que ir semana tras semana, y, durante dos o tres años, viví en un estado de increíble sensación de persecución. No puedo estar de acuerdo con lo que pasó, con la actitud de la opinión pública, que, pienso, fue profundamente racista. Se supone que los italianos no son racistas, pero yo pienso que esto es una mentira. La burguesía italiana no es racista porque no tiene oportunidad de serlo. En Libia o Eritrea generalmente el pueblo italiano no es racista porque procede del subproletariado de Calabria o Sicilia. Pero la pequeña burguesía, aunque no tiene ocasión de demostrarlo, es muy racista. Lo he visto en su actitud ante mis films. La opinión pública me rebeló algo de ese indefinible racismo, de ese racismo irracional. Fueron estas raíces racistas en el público las que permitieron que se celebrara el juicio.

(Oswald Stack. Pasolini on Pasolini, Londres, 1969)

Una muestra sugerente de lo que hubiese podido ser IL VANGELO SECONDO MATTEO sin el atenazante temor de la Cultura, nos lo da LA RICOTTA, medimetro que parte de una idea estupenda. Un director americano (Orson Welles) decide realizar una obra sobre la vida de Cristo, film que nunca podrá terminar pues el actor principal muere durante la simulada crucifixión a causa de una pulmonía. A buen seguro, de haberse elegido el camino de la irreverencia inteligente, una oportunista tan notable como Lillian Cavani no hubiera encontrado camino abonado para su FRANCESCO D'ASSISI.

(Llorenç Puig. Dirigido por..., nº28, diciembre, 1975)

LA RABBIA

LA RABBIA es un film extraño porque está totalmente realizado sobre material documental. No rodé ni un pequeño fragmento. Se trata de trozos de noticias, de material en extremo banal y, a veces, reaccionario. Escogí algunas secuencias de noticiarios de los últimos cincuenta y las ordené según mi criterio, mostrando la guerra de Argelia, el pontificado del Papa Juan y otros episodios entre los que estaba el de los prisioneros italianos que volvían de Rusia. Mi criterio era, como usted sabe, el de la denuncia marxista de la sociedad de nuestro tiempo y lo que pasa en ella. Lo único raro que tiene el film es que el comentario es en verso. Escribí algunos poemas especiales para él y fueron leídos por Giorgio Bassani, que doblaba a Orson Welles en LA RICOTTA, y por el pintor Renato Guttuso. Lo mejor del film, según mi opinión, es la secuencia que cuenta la muerte de Marilyn.

...

Hice mi episodio pensando que sería único, pero cuando lo terminé el productor decidió que quería un film comercial y tuvo la brillante idea de añadir otro episodio con un comentario desde otro punto de vista del espectro político. Sin embargo, la persona que escogió, Guareschi, era inaceptable. Esto me produjo algunos problemas con el productor, pero a pesar de todo el film salió a la calle porque la gente tenía ganas de verlo.

(Pier Paolo Pasolini. Oswald Stack. Pasolini on Pasolini, Londres, 1969.)

COMIZI D'AMORE

-La película ha sido un absoluto fracaso en Italia. Sólo se proyectó en los pocos cines de arte y ensayo, y no creo que se distribuya en el extranjero porque ha ido muy mal. De todas formas, hubo un gran problema de traducción, pues había utilizado dialectos, acentos y giros; hubiera sido imposible doblarla o subtitularla sin reducirla friamente. Alguien que no conozca bien Italia no puede entender el film; podría ser tomado únicamente como un acontecimiento sociológico, no cinematográfico, pero entonces cambiaría todo su sentido.

-¿Por qué habla con Moravia y Mussati antes de empezar el rodaje, a media película y mientras examinan el material?

-La razón es muy banal, muy simple: para que el público se vea reflejado. El mundo ideológico y social en que viven los italianos es muy complejo para alguien que viva fuera de él; pero todo el pueblo está viviendo en él y así ve su vida reproducida en cualquiera de sus días.

-En cuanto a la sexualidad ¿ qué material empleó?

-Había mucho. Algunas personas en Sicilia hablan con mucha sinceridad y violencia, pero el material del film es bastante representativo. El pueblo bajo italiano no está muy reprimido desde el punto de vista sexual; de hecho es bastante libre. Si quieres hablar con el subproletariado acerca del sexo puedes hacerlo libremente; la pequeña-burguesía, en cambio, está naturalmente reprimida desde siempre, pero no es básicamente una verdadera represión, hay mucho de fingido y superficial. La represión no es tan patológica como lo es en otras sociedades burguesas que no han tenido catolicismo, el catolicismo es básicamente una religión rígida. No ha habido una revolución protestante en Italia, de hecho no ha habido ninguna revolución religiosa. El catolicismo se sobreimpuso al paganismo; el pueblo lo único que hizo fue cambiar unos dioses por otros

(Oswald Stack. Pasolini on Pasolini, Londres, 1969)

IL VANGELO SECONDO MATEO

Me molesta mucho tener que hablar de un libro de hace dos mil años; me produce la impresión de ser un poeta hermético, o una poetisa, o un profesor que actúa en un espacio de televisión. Hablar de un libro de hace dos mil años, como si se tratase de la última lectura que se ha hecho, es siempre algo que le convierte a uno en un personaje respetable, "grandioso", o, cuando menos, partícipe en la grandeza. Pero, por lo que a mí respecta, ha sido pura casualidad. He vuelto a leer, por quinta o sexta vez en estas últimas semanas, el "Evangelio según Mateo" por razones de trabajo. En efecto, tengo que empezar a adaptar el texto -sin servirme de un guión, sino tal como está, como si se tratase de un guión ya hecho- a otro texto sin modificaciones literales, pero en forma técnica. Es la mejor lectura que puede hacerse de un texto. Un análisis que ningún estilista pudo jamás prever, como es el estudio de la funcionalidad de los músculos, del poder de visualización de los fragmentos relacionados entre sí, de los elementos "acelerantes", que junto con los "retardantes", han sido estudiados por Spitzer (el "Evangelio según San Mateo" está lleno de estas aceleraciones estilísticas; la elipsis y la desproporción son sus características romántico-barbáricas), etc.

Las razones de porqué he abordado semejante trabajo constituirían, como puede imaginarse, un tema bastante más largo. Sólo nombraré un hecho (también técnico: y el que tenga oídos para entender que entienda): apenas terminada la primera lectura del "Evangelio según San Mateo" (un día del pasado mes de octubre, en Asís, en medio de los mortecinos, ajenos y, en el fondo, hostiles festejos por la llegada del Papa), experimenté súbitamente la necesidad de "hacer algo"; una energía terrible, casi física, casi manual. Era el "aumento de vitalidad" de que hablaba Berenson -noción tan cara a mi "círculo": Soldati, Bassani, Bertolucci, Moravia...-, el aumento de vitalidad que se concreta generalmente en un esfuerzo de comprensión crítica de la obra, en su exégesis; en definitiva, en un trabajo que la ilustre y transforme el primer ímpetu pregramatical de entusiasmo o conmoción en una aportación lógica, histórica. ¿Qué podía hacer yo por San Mateo? Porque algo tenía que hacer; no era posible permanecer inerte, inactivo, tras semejante emoción, tan estéticamente profunda como pocas veces me había asaltado en la vida. He dicho "emoción estética". Y con toda sinceridad, ya que fue bajo este aspecto como se presentó, prepotente y visionario, el aumento de vitalidad. La mezcla, en el texto sagrado, de violencia mítica (hebraica, en un sentido casi racista y provincial de la palabra) y de cultura práctica, mezcla con la que Mateo, como hombre ilustrado que era, no podía dejar de operar, proyectaba en mi imaginación una doble serie de mundos figurativos, a menudo relacionados entre sí: el fisiológico, brutalmente viviente, de la época bíblica, tal como se me presentó en mis viajes por la India o por las costas arábricas de Africa, y el reconstruido por la cultura figurativa del Renacimiento italiano, de Masaccio a los manieristas negros. Piensen en el primer encuadre, en la "F.E. de María, próxima a dar a luz":

¿Acaso puede, uno evadirse de la sugestión de la Madonna de Piero della Francesca en San Sepolcro? ¿Aquella niña de pelo rubio o quizás hasta rojizo, casi sin cejas, de párpados hinchados, de vientre abultado, cuyo perfil tiene la misma castidad que el de una colina apenínica? Y acto seguido, el huerto, el jardín al que José se retira a descansar, ¿no es acaso una de aquellas explanadas polvorientas, rosadas, con cabras rojizas, que he visto en los pueblos egipcios alrededor de Assuán o al pie de los volcanes violáceos de Aden?

Pero repito, éste era el aspecto externo, magníficamente visual, del aumento de vitalidad. En el fondo, había algo aún más violento que me estremecía. Era la figura de Cristo, tal como la ve Mateo. Y aquí, con mi vocabulario estético-periodístico, debería detenerme. No obstante, quisiera añadir que nada me parece tan opuesto al mundo moderno como aquella figura, como aquel Cristo afable en su corazón, pero "nunca" en su razón, que no desiste un momento de su propia y terrible libertad como voluntad de continua verificación de su propia religión, como continuo desprecio por la contradicción y el escándalo. Siguiendo las "aceleraciones estilísticas" de Mateo sobre el texto, la funcionalidad barbárico-práctica de su narración, la abolición de los tiempos cronológicos, los saltos elípticos del relato que llevan en su interior las desproporciones de los éxtasis didácticos (el magnífico, interminable sermón de la montaña), la figura de Cristo debería tener, al final, la misma fuerza de una resistencia: algo que contradiga radicalmente la vida tal como se está configurando en el hombre moderno, su orgía de cinismo, ironía, brutalidad práctica, compromiso, glorificación de la propia identidad en los rasgos de la masa, odio hacia toda diversidad, rencor teológico sin religión.

(Pier Paolo Pasolini. Il Giorno, 6 de marzo de 1963.)

PASOLINI Y ORSON WELLES DURANTE
EL RODAJE DE LA RICOTTA

MEDEA



UCCELLACCI E UCCELLINI

Este film ocupa una posición particular y característica en el conjunto de la obra de Pasolini : señala una fase agudamente sensible del autor, que, en el film, busca una autodefinición intelectual de sí mismo, usando el lenguaje directamente alusivo de la metáfora-parábola.

UCCELLACCI E UCCELLINI es la respuesta desilusionada y frustrante (en la medida en que el intelectual se define intelectualmente a sí mismo a través del uso consolador de tautologías estéticas) a una de las mejores poesías de Pasolini, "Le ceneri di Gramsci". Una respuesta que puede ser tomada desde un punto de vista temático, siguiendo los fáciles y posibles, además de numerosos, enfrentamientos, desde un punto de vista lingüístico, a partir de cuanto estilísticamente nuevo presenta en "el lenguaje cinematográfico" pasoliniano y cuanto de "personal" hay en él sobre sus teorizaciones más recientes. Veremos como los dos aspectos considerados no son mas que dos caras de una misma postura y concurren a aclarar la figura de Pasolini en toda su problemática, suma ejemplificada de los elementos sintomáticos del momento actual de la cultura.

El pasado de UCCELLACCI E UCCELLINI no está constituido tanto por ACCATTONE o IL VANGELO SECONDO MATTEO como por toda la obra literaria y poética de Pasolini. En los films nombrados, Pasolini había manifestado el entusiasmo por una nueva búsqueda lingüística. Pasando de la palabra a la imagen, había encontrado la misma alegría sensual que le dio en su tiempo el uso del dialecto friulano. En este contacto con una nueva (para él vírgen) experiencia, había aceptado y vitalizado el elemento temático puro y simple, el mensaje poético lírico, la imagen con su gusto decorativo.

...

En "Le ceneri di Gramsci" el poeta manifestaba una impotencia, pero daba una solución hipotética; en el film, tras un arco de experiencias formales e ideológicas, tal hipótesis está ideológicamente negada. La ideología discurre de la ideología, anulándose lo que queda en la conciencia del poeta, reducida a la sensibilidad lírica. El populismo, el humanitarismo, el comunismo de Pasolini han tomado siempre substancia de una concepción religiosa del subproletariado, en el sentido que el poeta encuentra alivio a sus angustias existenciales, a sus desilusiones ideológicas, a su estancamiento decadente, en un conocimiento de sus propios límites de clase, recurriendo al hundimiento en una arcadia subproletaria. Un mundo absolutamente poético, idealizado, retorizado, constituido por figuras pintorescas, dialectales, sinceramente ingenuas, fundamentalmente castas, cuanto más contradicen las buenas costumbres burguesas.

...

UCCELLACCI E UCCELLINI se presenta, decíamos inicialmente, como una parábola, una fábula moral. De aquí la intención de Pasolini de servirse de una "lengua de prosa", un proceder plano, consecuencial, lúcidamente ilustrativo. Pero el rodaje del film, el trabajo de montaje, han dado como resultado un "cine de poesía", liberado de cualquier ligamen con la tradición, estructurado sobre esquemas poéticos. Los "signos" se disponen siguiendo una línea buscada por una actitud lírica de varios componentes ideológicos. Esto resulta particularmente indicativo de la incapacidad orgánica a la consolación de tautologías estéticas, incluso cuando el discurso querría ser exclusivamente "intelectual"...

(Alberto Abruzzese. L'immagine filmica, Bulzoni Editore, Roma, 1974.)

LA TERRA VISTA DALLA LUNA

Si Pasolini buscaba una ocasión de dar a su aliento creador una total libertad, LA TERRA VISTA DALLA LUNA se la ha proporcionado. La fantasía, el humor, los guiños al espectador, los personajes y decorados de "otro mundo", todo está en ella. Una buena parte de la intriga se desarrolla en paisajes planos a la manera neorrealista (las estaciones balnearias de los pobres en Fiumicino y en Ostia) en los que las pequeñas barracas de colores extravagantes y las casas rosas presentan un aspecto onírico. Gaitas de circo, reliquias de guerra, cabezas de muertos, pequeños chinos vivientes que se parecen a Mao, una gran foto de Charlot, -! he aquí el interior de la barraca de Totói-. Pero los personajes vestidos con ropas de colores primarios propios de tiras de comics e impregnados del espíritu de un Dalí "naif" contribuyen también a dar una imagen onírica a la intriga y ! qué intriga! : tristeza, boda, alegría, muerte, duelo..., y, para acabar con un tono de "happy end", Assurdina resucita. Conclusión y moral de la historia: estar muerto o estar vivo es lo mismo...

LA TERRA VISTA DALLA LUNA es, se puede afirmar sin duda, un pequeño film ligero y sin pretensiones, pero quizás por eso mismo, delicioso. Pasolini no pierde jamás el

control, salvo quizás en algunos momentos, cuando la actuación del prestigioso Totó roza la farsa. Este film nos presenta un mundo extraño, de una cierta ironía y de una lucidez muy refinada. Se trata de un cine soberanamente libre y maravillosamente loco, lleno de ternura y calor humano, pero también de una cierta crueldad. Pasolini describe este tratamiento como un "surrealismo metahistórico", es decir, cercano a esa especie de surrealismo que se encuentra en las fábulas y los cuentos populares. Pasolini quedó decepcionado por la suerte de este pequeño film. Perdido en la mezcla de LE STREGHE, el film ha desconcertado al público y a la crítica. "No creo que nadie haya dicho nada que valga la pena acerca de él. Se le ha tratado como si fuera simplemente un extraño paréntesis en mi obra, mientras que yo lo considero personalmente como una de las cosas más acertadas que he hecho."

(Marc Gervais. Pier Paolo Pasolini. Seghers.)

EDIPO RE

-Después de UCCELLACCI E UCCELLINI, film moderno por excelencia, y también cuadro sintético de casi todos los problemas modernos, vuelve usted de nuevo, con la adaptación de Edipo de Sófocles, al pasado...

-EDIPO RE no es un film totalmente antiguo. Hay un prólogo y un epílogo modernos. El prólogo cuenta la infancia de un niño, que podría ser cualquiera de nosotros, que sueña todo el mito de Edipo tal como lo ha contado Sófocles, con elementos freudianos por supuesto. Al final, este niño es viejo y ciego y es un poco lo que en su tiempo fue Tiresias, es decir, una especie de profeta, de "homo sapiens", de sabio, que toca su flauta recorriendo el mundo contemporáneo. La primera escena pasa en Bolonia en 1967 y allí el viejo toca una música que recuerda la época burguesa, el mundo liberal, el mundo capitalista en suma. La segunda escena pasa en Milán cerca de una fábrica donde hay obreros y allí Edipo toca en su flauta música de la Revolución Rusa. Al final, siempre buscando un lugar para establecerse, para quedarse, vuelve hacia donde vio por primera vez a su madre. No abandono totalmente el mundo moderno con este film, y, por otra parte, en el mito de Edipo hay gran número de temas eternos, por tanto actuales.

-De hecho sus films anteriores jugaban con una doble "temporalidad": ACCATTONE y MAMMA ROMA son en profundidad parábolas cristianas. Por otro lado, IL VANGELO SECONDO MATTEO puede ser leído como una parábola marxista. En EDIPO RE presenta sucesivamente categorías de tiempo que se extienden en profundidad en los tres films citados.

-Sí, es cierto. Habrá esta mezcla de tiempo en EDIPO RE. Desde luego es algo muy difícil de prever antes de rodar y más aún durante el rodaje. Después es distinto. La diferencia profunda entre EDIPO RE y mis otros films es que es autobiográfico, mientras que los otros no lo eran o lo eran menos. O, al menos, lo eran inconscientemente, indirectamente. En EDIPO RE cuento la historia de mi propio complejo de Edipo. El niño del prólogo soy yo, su padre es mi padre, antiguo oficial de infantería, y la madre, una institutriz, es mi madre. Cuento mi vida, mistificada desde luego, hecha épica por la leyenda de Edipo. Pero siendo el más autobiográfico de mis films, EDIPO RE es el que considero con más objetividad y distanciamiento, pues si bien es verdad que cuento una historia personal, es una experiencia acabada que no me interesa nada. Sólo me interesa como elemento de conocimiento, de reflexión, de contemplación. En el fondo de mí, no está viva, no es violenta. No es ni una lucha ni un drama. Mientras que en mis films precedentes afrontaba problemas violentos, vivos en mí, aquí trato un tema que se ha alejado de mí. Esto dará quizás a mi film un mayor esteticismo, pero también espero un tratamiento humorístico que existía menos en mis otros films.

- Según lo que dice, parece que su posición hacia la Historia sea la opuesta a la de Rossellini. La belleza de sus films históricos se desprende de que parecen reportajes de alguien que se hubiera encontrado en los lugares mismos de la acción, en el momento de la acción. El toma completamente el asunto y la Historia. Usted la deja de alguna manera que venga hacia usted, y propone una lectura moderna de los acontecimientos. Rossellini rechaza a Freud; su film, al contrario, sería la historia de Edipo contada por alguien que acepta a Freud...

- Tiene razón, sin duda; si Rossellini hubiera realizado Edipo se habría basado en la historia, sin darle una interpretación posterior. Sin embargo, lo que tenemos en común, él y yo, es algo así como el patrimonio de todo un momento de la cultura ita-

liana y quizás europea. Y de la Historia también, es decir, de la Resistencia y el neorrealismo. La diferencia entre nosotros está en que Rossellini es sobre todo un artista profundamente intuitivo, mientras que yo mezclo- algunas veces de forma desgraciada o incompleta- la intuición con la cultura.

-¿Qué partido ha tomado en lo que respecta a los decorados, los vestidos, la reconstrucción...?

- Eso ha sido muy fácil. Yo quería representar el mito de Edipo, es decir, algo situado fuera de la Historia. El tema está tan lejos de Sófocles como de nosotros. Por tanto, un problema de verdadera reconstrucción histórica no se planteaba. La historia de Edipo es un hecho metahistórico. Y, en este caso, metahistórico corresponde de hecho a prehistórico. Para la ropa recurrí pues a trajes prehistóricos. Consulté libros sobre la vida de los persas y los aztecas, y también de tribus africanas de hoy, que están aún míticamente estructuradas. Los decorados los busqué en Marruecos.

-¿Y el problema de la lengua del texto de Sófocles?

- En esto hice como en IL VANGELO SECONDO MATTEO. Traduje Sófocles, y lo adapté al lenguaje moderno. En cuanto a la dicción, era simple y moderna como en IL VANGELO. (Entrevista de Jean Narboni. Cahiers du Cinéma, n°192, julio, 1967)

CHE COSA SONO LE NUVOLE?

LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA

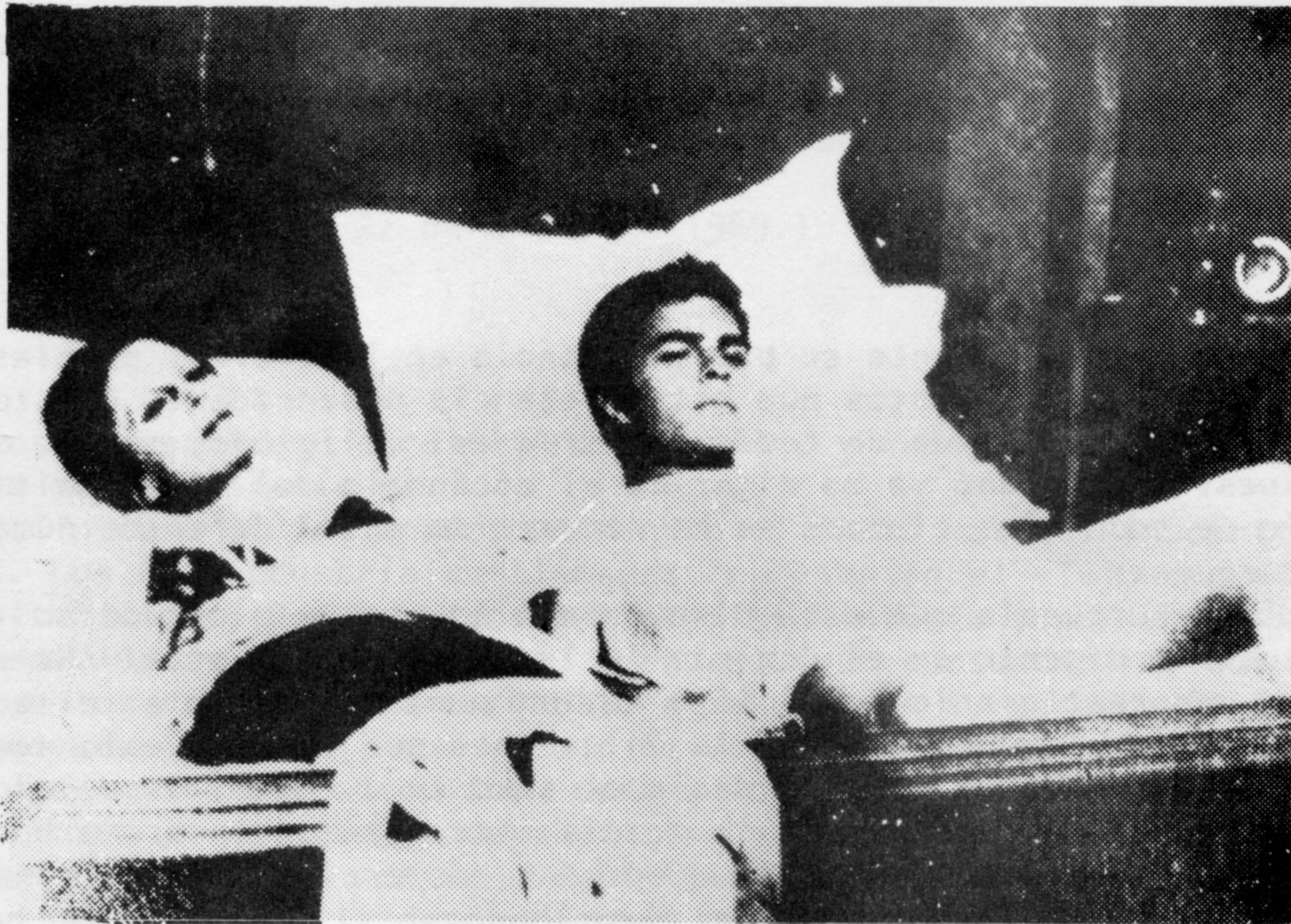
Siempre en el dominio del film de sketches, Pier Paolo Pasolini ha terminado su episodio para AMORE E RABBIA, interpretado por Ninetto Davoli, llamado LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA. Está inspirado en una parábola de la inocencia: el inocente Ninetto no quiere tomar posición delante de los acontecimientos del mundo. Dios lo exhorta para que se haga una opinión personal, pero él no comprende nada. Entonces Dios lo mata sin preocuparse de que su juventud haya podido impedirle el comprender. El sketch rodado en dos días, procediendo por planos secuencias que han sido montados con una duración total de 14 minutos. El rodaje era sin guión, basándose en la improvisación y la palabra de Ninetto, que caminaba por una gran calle de Roma, la Via Nazionale, encontrando amigos que él no se esperaba encontrar. La larga secuencia está interrumpida por algunas imágenes de violencia y de muerte, particularmente en el Tercer Mundo, y se acaba con la muerte de Ninetto, asesinado como un Vietcong o un negro del Congo.

Pasolini ha dirigido también un episodio para De Laurentis que aún es inédito y que probablemente se introducirá en una película llamada CAPRICCIO ALL'ITALIANA. El sketch es magnífico, sin ninguna duda se le puede situar entre las más bellas cosas de su autor, tan bello como el prólogo de EDIPO RE. Se llama CHE COSA SONO LE NUVOLE?, es en colores, dura 22 minutos y está interpretado por Totó (su último papel), Ninetto Davoli y Laura Betti.

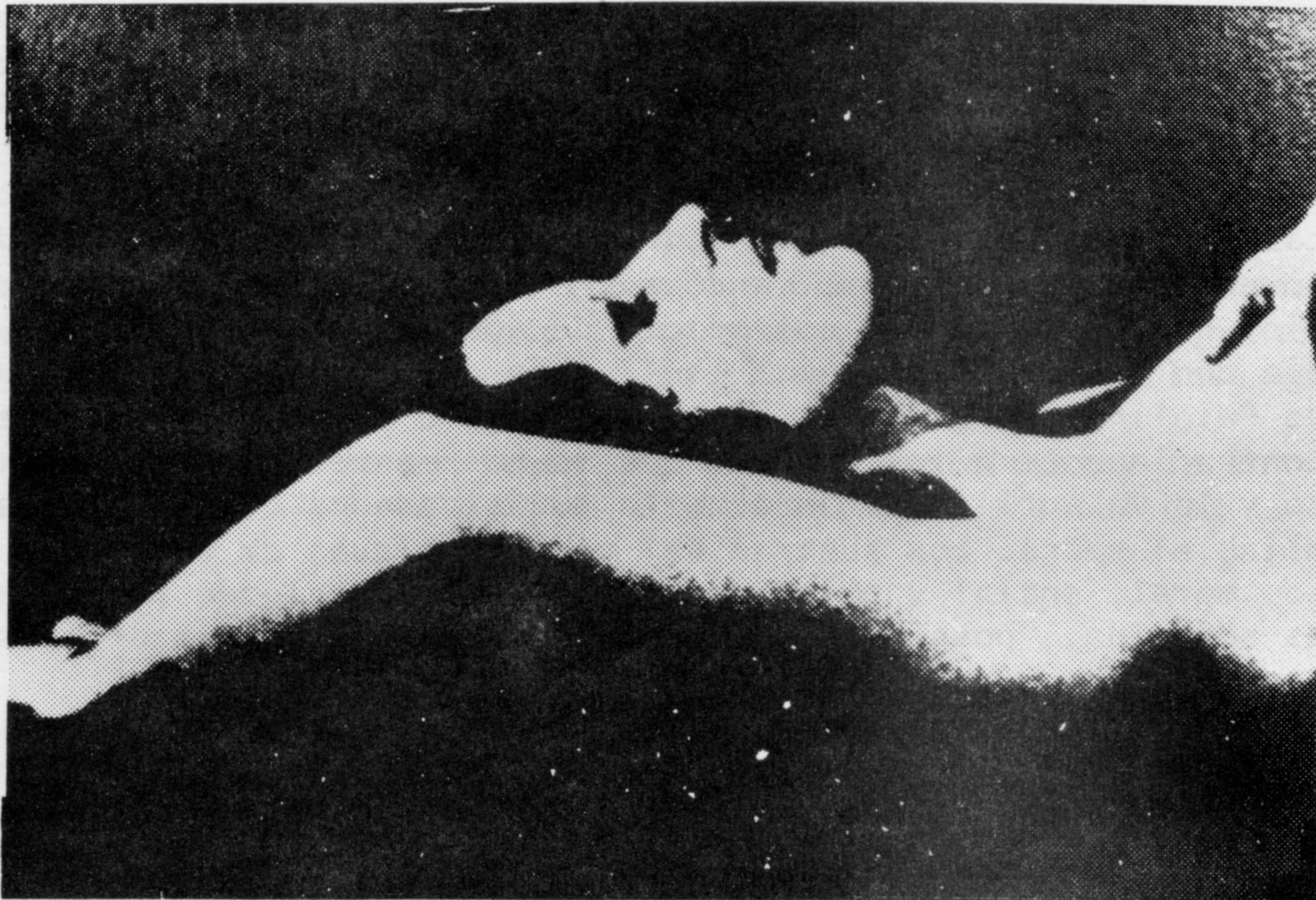
CHE COSA SONO LE NUVOLE? cuenta la historia de una vida, la vida de una marioneta (Ninetto Davoli), fabricada para ser Othello en una representación de Shakespeare. La marioneta nace, se mezcla con las otras marionetas (Totó es Yago, Laura Betti es Desdémona), sonríe feliz e inocente. Después empieza a vivir, es decir, a actuar y a no comprender nada de la vida. Ninetto-Othello ama a Desdémona y debe matarla, siente que Yago es su amigo y se ve traicionado. Pide entonces saber qué es la verdad. El creador de las marionetas (Francesco Leonetti, la voz del cuervo en UCCELLACCI E UCCELLINI) da una explicación racional, pero Othello no la comprende; Yago responde aún más misteriosamente: la verdad es algo que se tiene en uno mismo, se la siente, pero si se la nombra deja de existir. El espectáculo continúa, las marionetas representan el texto, pero el público no soporta la muerte infame de Desdémona e invade la escena rompiendo a Yago y Othello. Es la muerte, una muerte triste y larga, a la que Pasolini consagra tanto tiempo como a la vida. Totó y Ninetto son tirados a un camión y transportados a un descampado, donde se les deja entre basuras. Por primera vez ven el cielo, Ninetto pregunta: Che cosa sono le nuvole?, y el viejo y sabio Totó responde: ! Ah desgarradora, maravillosa belleza del mundo!

CHE COSA SONO LE NUVOLE? se inscribe en la línea actual de Pasolini del film con ideas, basado en el encantador acierto de las marionetas articuladas. Como en LA TERRA VISTA DALLA LUNA, el tiempo está destruido, quedan la vida y la muerte unidas, y Paso-

EDIPO RE



TEOREMA



PASOLINI
INTERPRETANDO
A CHAUCER EN
I RACCONTI DI
CANTERBURY



lini continúa componiendo tremendos poemas cinematográficos sobre el fracaso del poeta, tratando de comprender.
(Cahiers du Cinéma, nº199, marzo, 1968)

TEOREMA

Proposición: durante su breve estancia en la tierra, gracias a su sola presencia y a los acontecimientos que esta presencia desencadenó, Cristo provocó el escándalo. Y el escándalo fue de todos los órdenes: religioso, moral, social y político. Pero nuestra sociedad ya ha digerido el escándalo del cristianismo. El más grande escándalo de todos los tiempos se ha convertido en el defensor número uno de los valores burgueses.

Hábil burguesía que está dispuesta a aceptar y a recuperar todo lo que no pueda consumir o digerir en el dominio de las ideas y del arte. ¿No es ésta la mejor manera de desprestigiarlo todo? Sólo hay un punto vulnerable: el sexo. Si se me permite una idea atrevida, el sexo es la única cosa que la burguesía acepta con repugnancia, lo tiene atravesado. Quiero decir el sexo en directo, despojado de los artificios de la pornografía prudente, de la gracia atrevida, de la broma burlona. Pornografía, bromas y chistes son las máscaras aceptadas, comercializadas, "consumibles", con que la hipocresía burguesa esconde el sexo.

El sexo desnudo es lo único que tiene poder de escandalizar. El escándalo será sexual o no será escándalo. He aquí el enunciado del TEOREMA de Pasolini: siendo como es la sociedad burguesa de hoy, el sexo es lo único que puede tener una misión revolucionaria dentro del cristianismo. Otro enunciado del TEOREMA: el escándalo es siempre el amor que se dice, que se hace.

Demostración: una familia de la gran burguesía italiana; fábrica, dinero, una gran casa, coches; el padre, la madre, el hijo, la hija, la criada. Aquí se introduce un joven. ¿Su físico?, oscilando entre Botticelli y Fra Angelico (un Terence Stamp rubio). Se presenta con esa mezcla de aparición imprevisible y de evidencia indiscutible con la que se reconoce la llegada de un ángel. Para reducirnos a la mitología de Pasolini: es el Angel al que se confió Edipo en el fin de su recorrido.

Contrariamente a los rumores que se han mantenido tanto tiempo, este ángel tiene sexo y lo va a utilizar. Se acuesta sucesivamente con la criada, el hijo, la madre, la hija, el padre. Los sustrae del orden habitual de cosas, es decir, del orden religioso, moral, social y político que domina la sociedad burguesa. Una vez toda la familia es seducida, "poseída", el Angel se va para llevar a otros sitios su maravillosa presencia.

Corolario: la Gracia ha pasado, golpeando, destrozando formidablemente. Ha trastocado tanto como la resurrección de Lázaro. Vivían como muertos. Ahora viven. Todo confort intelectual, moral, material ha sido destruido. Arden en deseos de buscar un absoluto propio de cada uno y que les ofrezca un camino hacia la santidad.

O, más aún: la Gracia altera todo, en una acepción a la vez medieval y moderna -del milagro y de la revolución-. La criada vuelve a su pueblo, creyéndose una santa y levitando en el aire. La hija, más tonta aún por la santidad ingenua, se hunde en la histeria. La madre, dominada por el vértigo de la autodestrucción, y del don de sí, recoge muchachitos no siempre angelicales. El hijo, buscando también el absoluto, se dedica a la experiencia estética sistemáticamente desordenada. El padre abandona fábrica, familia, situación y parte hacia el desierto. Es el escándalo a todos los niveles, en todos los planos: religioso, intelectual, moral, estético, político y social. Por la santidad primitiva, la locura, la prostitución, el arte, la contestación social y política. Freud y Marx siempre entre bastidores al lado de Cristo.

Imperturbable, Pasolini continúa su demostración hasta el final. TEOREMA es un film extraordinario. Sale de lo ordinario, primero por su atrevimiento, después por el valor demostrativo con el que Pasolini, al final de una dialéctica sin descanso, liga el sexo con la revelación mística. Demostración escabrosa, se adivina. Por eso Pasolini ha confiado en las imágenes y en los sonidos, es decir, en el cine. Ha tenido razón. Es sublime. Jugando con nuestras sensaciones y nuestras emociones, las imágenes, en el momento mismo en que nos dejan ver las relaciones más precisas, nos obligan a ver más allá de ellas mismas, a través de sus relaciones reales. Una breve secuencia de nubes cabalgando por el desierto, el Requiem de Mozart, un tañido de campanas apagadas...; estas nubes, estas campanas, esta música suscitan la transparencia de las cosas. De forma tan visible que, en los omóplatos musculados del Angel preparándose para hacer el amor, se ven las alas. La parábola se organiza sin ninguna dificultad.

Culmina con la desnudez del padre que lo abandona todo y se desnuda en el sentido propio, es decir, se quita la ropa en plena estación de Milán: después, desnudo como Job, por tanto escandaloso y solo, se hunde en un desierto de cenizas donde clama su angustia hasta el cielo.

(Jean Louis Bory. Le Nouvel Observateur. 27 de enero de 1969.)

PORCILE

El sentido alegórico de los dos apólogos paralelos es límpido, y Pasolini mismo lo ha precisado en algunas de sus declaraciones.

La pocilga es la sociedad, incluso si los cerdos no son en el fondo más que inocentes instrumentos de sus leyes. Los dos industriales alemanes representan el viejo capitalismo nazi y el nuevo capitalismo de Bonn, unidos por el mismo interés y por una misma complicidad en el crimen. Ida es la contestación burguesa, aún persuadida de que su deber es el de incitar a los chicos de la burguesía a renegar de su estado. El joven hambriento es el contestatario global, que escoge la voz de la anarquía apocalíptica. Este "insumiso" integral será entregado como cena a los perros por la sociedad organizada al igual que el otro joven, que no desobedece nunca pero tampoco obedece, es devorado por la sociedad (la pocilga) con la que él flirteaba en secreto. Dicho de otra forma, la sociedad no admite ni la desobediencia ni la indiferencia: sólo acepta la obediencia.

La poesía de Pasolini es, a su manera, didáctica: viste sus ideas para hacer personajes. Es este, sin duda, el límite con que tropieza. Film tras film crea un mundo de símbolos que le son propios, como hacía Cocteau, pero sin esta soltura desenvuelta que deja libre la imaginación. El espectador está ligado en PORCILE por el hilo del discurso que es preciso traducir. Se puede permanecer refractario a esta concepción de la poesía, se puede también no admitir la anarquía apocalíptica que inspira en Pasolini su visión del mundo. Pero, en todos sus films se oye vibrar la voz de un desollado. ¿Cómo permanecer sordo a este grito y olvidar la obra de un autor que, de film en film se afirma más personal, incluso si se hunde en una línea más y más desértica?...

Imágenes en el sentido poético que también expresan un tormento espiritual y la conciencia de una diferencia que es la llave de todo el comportamiento personal de Pasolini.

(Lino Micciché. Telerama, 1969.)

MEDEA

Esta película aparece como un trabajo experimental, como etapa de la creación de un lenguaje, y se caracteriza, dentro de la obra de Pasolini, por una relativa ausencia de adherencias personales. Su aspecto no-obsesivo es, tal vez, el que le permite ser la más límpida, serena y equilibrada de sus películas, sin que esto signifique que nos encontramos ante una mera ilustración fascinadora y hermosísima, de la tragedia de Eurípides. Por el contrario, MEDEA está más cerca del poema épico que de la tragedia, y tiene bastante que ver, como testamento de poeta, con la última obra de Cocteau LE TESTAMENT D'ORPHEE (1960). Lo primero que ha hecho Pasolini es interesarse más por el mito que por la tragedia; buena prueba de ello es la desdramatización -que destruye todo sentido trágico- que ha llevado a cabo, de forma tan radical como rigurosa: si se exceptúan dos o tres confrontaciones dialogales y la introducción que hace el Centauro, se podría decir que MEDEA es un film mudo; todas las explicaciones han sido suprimidas y con ellas cualquier referencia histórica y la definición de los personajes, de tal forma que, para quienes no conozcan los mitos de Medea, Jasón y los Argonautas y el Vellocino de Oro, la película resulta oscura. Todo nexo narrativo se ha visto reemplazado por una continua sucesión de elipsis, a veces brutales; el montaje no cumple apenas otra misión que la de enlazar planos autónomos o amplios bloques temporales indefinidos; los actores no interpretan, ni dan vida a sus personajes respectivos, sino que actúan como meras presencias, como cuerpos; la venganza final pierde toda su posible tensión dramática al construir una repetición del plan de Medea, que ha sido visualizado justamente antes y de tal forma que sólo al repetirse comprendemos el carácter mental de la primera matanza.

El Centauro, narrador-explicador poético del mito, da también algunas claves decisivas para la comprensión tanto del film en sí como de la trayectoria de Pasolini. Ca-

si al principio, mirando hacia el espectador, dice a Jasón que "Es una historia complicada, porque está hecha de cosas, no de pensamiento" y que "sólo aquello que es mítico es realista, y sólo aquello que es realista es mítico".

Las imágenes del film deben tomarse en su sentido más literal, y, por otra parte, la naturaleza Litúrgica que está cobrando el cine de Pasolini, y también su interés por la mitología como discurso cerrado en sí mismo. De esta forma, MEDEA quiere ser una obra autosuficiente, sin más unidad que la poética, dentro de cuyos límites Pasolini puede escapar del naturalismo y del psicologismo, de las convenciones narrativas y de los armazones lógicos.

(M. Marias. Nuestro Cine, n°97, Mayo de 1970.)

IL DECAMERONE

La curiosidad con la que se podía esperar el último film de Pasolini ha sido satisfecha: el autor reencuentra una vena humorística que había perdido desde sus mejores realizaciones, pienso en LA RICOTTA. Y, al menos aparentemente, no hay "mensaje", ni pretensiones políticas o filosóficas o semántico-ontológicas particulares. No, lo que hay es una adaptación alegre de algunos cuentos de Boccaccio, trasladados de la Toscana a un pequeño pueblo napolitano. Los episodios, divertidos o trágicos, están contados con gracia, y se puede asegurar que se pasa un buen rato. Esta es, evidentemente, una lectura en primer grado del film, la que puede hacer cualquier espectador "ordinario" que vaya a verla con la confianza de algo conocido, y no se irá defraudado. Desde luego sería conocer mal a Pasolini si pensáramos que con esto se agotan las interpretaciones de una de sus obras, ya que si se quiere se puede encontrar IL DECAMERONE de qué hablar, de qué discutir -también qué rechazar, sin duda- con constantes o variantes en relación al conjunto de su obra. G.Fofi en los "Quaderni Piacentini" analiza el film dividiéndolo en dos partes; asignando a cada una un personaje principal; por un lado Ciappelletto, el "malo" que va a morir en tierra extranjera, quizás purificado por su arrepentimiento final; por otro lado, el pintor alumno de Giotto, interpretado por el propio Pasolini. Pecado y gracia, negro y blanco no-dialécticos. Es indispensable, ciertamente, analizar así el film si se desea hacer una refutación política profunda (constatando, como lo hacía Fofi, que el traspaso de la burguesía toscana al subproletariado de Campania significa en sí mismo una mutación política, que demuestra el carácter irreal y mítico de esta parte del pueblo). Se puede, sin duda, leer legítimamente el film desde su primer grado, como un divertimento agradable, concebido por lo que Fortini llama "un culto europeo tolerante con la buena tradición."

(P.L.T. Positif, n°134, Enero de 1972.)

I RACCONTI DI CANTERBURY

La vena popular que iluminaba IL DECAMERONE y daba a la serie de retratos una autenticidad rara ha desaparecido en I RACCONTI DI CANTERBURY para dejar paso a una obra insignificante. Privado de sus raíces italianas, trasplantado a un mundo cultural que no es el suyo y que él trata de aprehender por el intermedio de sus actores espejo (Franco Citti y Ninetto Davoli), Pasolini sólo está en condiciones de realizar una obra fría y aburrida donde la escatología ha sustituido el libertinaje y la pornografía el erotismo. Ciertamente con la ayuda de su operador Tonino delli Colli, el cineasta mantiene su sentido de la iconografía medieval: pero, incluso a este nivel, los paisajes ingleses están lejos de tener la luminosidad del campo napolitano. Este es uno de aquellos films de los que uno se pregunta por qué habrán sido realizados.

(J.A.G. Ecran 73 n°12)

Extraño este Pasolini, con su obra desigual, ampulosa, que va del colmo de la ambición a las cumbres de la astucia. Este film forma parte de su vena menor. Estamos lejos de sus exhortaciones cristiano-marxistas (PORCILE, IL VANGELO SECONDO MATTEO...) de sus mitologías sublimes (EDIPO RE, MEDEA, TEOREMA), pero el gran público, aquí adulado, no se aburrirá. Pasolini en su versión festiva tiene un gusto sumptuoso por los cuadros barrocos, un ritmo sereno, un talento de iluminista y de pintor de frescos (pasa de Holbein a El Bosco vía Durero o Carpaccio). El interpreta en el film al escritor Chaucer, al que nos muestra cabeceando sobre sus manuscritos o sacudido por una esposa arpía pero rendidamente enamorada. Pero nosotros nos lo imaginamos, al igual que el Giotto de IL DECAMERONE, orquestando trípticos alucinantes (su visión

del Infierno donde Satán lanza por el año un grupo de condenados), dibujando naturalezas muertas o estudios de desnudos. Pasolini tiene el ojo tan cultivado que mezcla con toda naturalidad épocas y estilos diversos: ayer vestía a locasta como una heroína de Campigli, o transforma a Medea en Gustave Moreau; aquí viste a sus soldados con armaduras japonesas, o hace aparecer en Inglaterra molinos holandeses. Un guiño a su obra precedente: Chaucer está leyendo el Decamerón. Pasolini construye una historia comparada de las artes y la civilización con anacronismos perversos, por ejemplo ese Charlie Chaplin caprichoso que envía al agua a unos policías surgidos de Mack Sennett y que tiende su plato de sopa popular, como un Oliver Twist, reivindicador de un discurso sembrado de aciertos.

(Robert Benayoun. Le Point, 27 noviembre 1972)

IL FIORE DE LA MILLE E UNA NOTTE

Con este film, Pasolini termina lo que él ha denominado su "trilogía de la vida", empezada con IL DECAMERON y I RACCONTI DI CANTERBURY. El film le ha costado un trabajo considerable; ha filmado en Yemen, Eritrea, Irán y en el Nepal, en unos paisajes fabulosos que constituyen el principal interés espectacular de la obra. El argumento encadena una docena de cuentos (las flores del título) y parece que Pasolini ha res-



petado el espíritu del original, al menos, creo, por las reacciones favorables que la película tuvo en Cannes por parte de los críticos de los países árabes. Las diferentes narraciones se mezclan más o menos unas con otras en un largo camino de aventuras pintorescas y filosóficas. El film puede ser largo, pero en realidad uno puede ausentarse durante la proyección sin perder lo esencial, que es un espíritu, una atmósfera.

El autor se explica bien cuando dice que lo que le ha atraído en la obra no ha sido "tanto su carácter exótico o mágico, sino su realismo: el sentido existencial de la vida cotidiana del mundo árabe antiguo y la representación de la sociedad observada con un rigor casi etnológico". Como siempre en las obras de Pasolini se encuentra aquí una gran simpatía y un gran respeto por las gentes, sobre todo por los humildes, los pobres que tienen tanta dignidad y nobleza como los ricos y poderosos. De ahí viene sin duda que sus films, como los folletines de televisión de Rossellini, sean obras populares en el mejor sentido del término.

Yo añado que este film me parece superior a los antecedentes, ya que está exento de toda lascivia sarcástica y de toda complacencia erótica: todo lo que toca al sexo es aquí franco, limpio, natural y liberado del sentimiento de pecado cristiano y de la maldición del fruto prohibido. Aquí, dice Pasolini, el eros está vivido de una manera profunda, violenta y feliz, mientras que la sociedad de consumo ha pervertido y mercantilizado el sexo. Naturalmente este film continuará alimentando la polémica suscitada por las declaraciones, quizás desgraciadas, pero sin duda mal interpretadas del autor afirmando que su pintura de la sexualidad y del erotismo implica una visión política. Respondiendo a violentos ataques gauchistas el año anterior en Venecia, declaró que él no quería hacer films de evasión sino abordar un problema político, el de la represión de la sexualidad: "el estalinismo censuró el sexo -dijo- mientras que Marx estaba por el amor libre. Yo quiero devolver la libertad al cuerpo". Añadió que está contra la crítica de extrema izquierda porque tiene una concepción utilitarista y abstracta del arte.

Esta vez da armas contra sí mismo afirmando que ha querido hacer "un cine-cine" pero su placer es contagioso: la ebriedad poética del narrador, el esplendor de los paisajes, el calor humano, el burbujeo del humor, todo esto da una irresistible idea de "alegría".

(Marcel Martin. Ecran n°29, octubre 1974).

SALO O LE 120 GIORNATE DI SODOMA

Mis películas no han sido nunca eróticas, desgraciadamente... Incluso ésta no creo que sea erótica, puede ser que trastorne o que choque, no lo sé muy bien, pero erótica no, jamás; quizás porque estoy inhibido y no sé representar el erotismo en tanto que erotismo... El eros en mis películas es siempre una relación dramática, metafórica.

Me enamoré del film precisamente por esta idea, aunque el conjunto pueda ser un poco enigmático, porque dentro hay una deformación. En este momento hubiera querido hacer una película contra el poder de hoy, pero como físicamente no soporto tener delante míos los objetos de los bienes de consumo de hoy, los muebles de hoy, los rostros de hoy, los cabellos largos de hoy, nunca podría hacer una película con todo esto porque no se puede vivir un año en contacto con las cosas que se detestan.

No se debe confundir ideología con mensaje, ni mensaje con sentido. El mensaje pertenece por una parte (la de la lógica) a la ideología, y por otra (la de la ilógica) al sentido. El mensaje lógico es esclerótico, mentiroso, pretextual, hipócrita, incluso cuando es muy sincero. ¿Quién podría dudar de mi sinceridad cuando digo que el mensaje de SALO es la denuncia de la anarquía del poder y de la inexistencia de la historia? Y, sin embargo, enunciado así, tal mensaje es esclerótico, mentiroso, pretextual, hipócrita, es decir, lógica de la misma lógica que encuentra que el poder no es anarquista y considera que la historia existe, y hasta pone esto como deber.

La razón práctica dice que durante la república de Salo era particularmente fácil y en la "atmósfera" organizar lo que organizaron los héroes de Sade: una gran orgía en una "villa" guardada por unos S.S. Sade dice expresamente una frase, menos célebre sin embargo que otras, que nada es tan anárquico como el poder. Según lo que yo conozco no hubo nunca en Europa un poder tan anárquico como el de la república de Salo: era la más mezquina desmesura hecha gobierno. Esto, que vale para todo poder, era particularmente claro en éste.

Además del hecho de ser anárquico, lo que caracteriza mejor el poder -no importa qué tipo de poder- es su capacidad natural de transformar los cuerpos en cosas. En esto también la represión nazi-fascista ha sido maestra.

Otra relación con la obra de Sade es la aceptación-no aceptación de la filosofía y de la cultura de la época. De la misma manera que los héroes de Sade aceptaban el método, al menos mental o lingüístico, de la filosofía de las luces, sin aceptar la realidad que la producía; los héroes de la república de Saló aceptaban la ideología fascista fuera de toda realidad. Su lenguaje era, en efecto su comportamiento (como, precisamente, en los héroes de Sade) : y el lenguaje del comportamiento tiene unas reglas que son más complejas y profundas que las de una ideología.

Acumulación obsesiva hasta el límite (creo) de lo tolerable de los "hechos" sádicos, ritualizados y organizados, es verdad, pero también confiados, alguna vez, al "raptus". Corrección irónica de todo esto a través de un humor que explota, a veces, en detalles de un cómico declarado y siniestro; gracias a los cuales de pronto vacila y se presenta como no verdadero, no creído, precisamente a causa del satanismo granguñolesco de la misma auto-conciencia. En este caso la "mise en scène" se expresa sobre todo en el montaje: es aquí donde se produce la dosificación entre lo "serio" y la "imposibilidad de lo serio", entre un siniestro y sangriento Thanatos y un Baubon barato (Baubon o Bauba era una divinidad griega de risa libertadora, o mejor obscena y liberadora).

En cada plano, se puede decir, me planteé el problema de convertir al espectador en intolerante y enseguida desmontarlo.

- A la pregunta ¿Tiene SALO precedentes en su obra?

Sí, os recuerdo PORCILE. También "Orgia", una obra teatral de la que hice la puesta en escena en Turín el año 1968. Había pensado en ello en 1965 y lo había escrito entre 1965 y 1968, como PORCILE que era también una obra teatral. Sade estaba presente a través del teatro de la "crueldad", Artaud, y, por extraño que pueda parecer, también a través de Brecht, autor al que hasta esa época admiraba poco y por el que sentí un repentino, sino irresistible interés precisamente durante estos años que preceden a la contestación. No estoy contento ni de PORCILE ni de "Orgia": el distanciamiento no me interesa, como tampoco la "crueldad". SALO será una película "cruel", tan cruel que (supongo) deberé distanciarme, simular que no creo en ella y jugar un poco de manera hablada...

Pero, dejadme acabar lo que decía sobre los "antecedentes". En el 70 estaba en el valle del Loira; estaba buscando localizaciones para IL DECAMERONE. Fui invitado a un debate con los estudiantes de la Universidad de Tours. Allí Franco Cagnetta me dio a leer un libro sobre Gilles de Rais junto con los documentos de su proceso, pensando que podría servir para una película.

Un film "cruel" sería directamente político (subversivo y anárquico, en aquel momento): insincero pues. Quizás sentí de manera un poco profética que la cosa más sincera en mí, en aquel momento, era hacer una película sobre un tipo de sexo cuya alegría fuera una compensación -como era en efecto- de la represión, fenómeno que estaba a punto de acabar definitivamente. A partir de ahí la tolerancia hubiera convertido el sexo en triste y obsesivo. En la "Trilogía" evoque los fantasmas de los personajes de mis películas realistas anteriores. Sin denuncia, evidentemente, pero con un amor tan violento por el "tiempo perdido" que esto se convertía precisamente en la denuncia, no de una condición humana particular, sino de todo lo presente (permisivo por obligación). Ahora estamos en este presente de una forma casi irreversible: estamos adaptados a él.

Nuestra memoria es siempre mala. Vivimos pues lo que sucede hoy, la represión del poder tolerante que, de todas las represiones, es la más atroz. Ya no hay nada alegre en el sexo. Los jóvenes son feos o están desesperados, malos o vencidos...

Hoy el sexo es la satisfacción de una obligación social, no un placer contra las obligaciones sociales. De esto se deriva un comportamiento sexual radicalmente diferente al que yo estaba acostumbrado. Para mí, pues, el traumatismo ha sido (es) casi intolerable.

En SALO el sexo es una representación o metáfora de esta situación, la que vivimos en estos años: el sexo como obligación y fealdad.

Además de la metáfora de la relación sexual (obligatoria y fea) que la tolerancia del poder de consumo nos hace vivir estos años, todo el sexo que hay en SALO (y lo hay en grandes cantidades) es también la metáfora de la relación del poder con los que están sometidos. En otros términos, es la representación (quizás onírica) de lo que Marx llamó "mercificazione" del hombre: la reducción del cuerpo al estado de cosa

(a través de la explotación). El sexo está pues llamado a tener en mi película un papel metafórico horrible. Todo lo contrario de la "Trilogía" (en las sociedades represivas el sexo era también una burla inocente del poder).

Sade fue precisamente el gran poeta de la anarquía del poder.

En el poder -no importa qué tipo de poder, legislativo y ejecutivo- hay algo de bestial. En su código y en su praxis sólo se limita a sancionar y a actualizar la violencia más primitiva y ciega de los fuertes contra los débiles, es decir, digámoslo una vez más : de los explotadores contra los explotados. La anarquía de los explotados es desesperada, idílica y sobre todo, día tras día, eternamente irrealizable.

Mientras que la anarquía del poder se concretiza con la facilidad más grande en artículos de código y en praxis. Lo único que hacen los poderosos de Sade es escribir reglamentos que aplican regularmente.

(Montaje realizado por Guy Braucourt, a partir de entrevistas aparecidas en la prensa italiana. Ecran 75, nº42.)

Entrevista

- ¿Cuál es su problema principal a la hora de escoger argumentos para un film?

-No lo elijo jamás. Siempre parto de una idea. En un momento determinado me surge la idea, la intuición que casi siempre es una intuición formal de un film. Siempre ha sido así: me ha venido la idea y he tenido la visión de que éste era el film que debía realizar.

-¿Cuál es su opinión sobre el neorrealismo?

- El neorrealismo es, en apariencia, un movimiento poético cinematográfico cuyo fundamento es el desenmascaramiento de la Italia fascista. Nace de la resistencia, de la post-guerra. Es decir, nace de la caída del fascismo. Mientras Italia y la realidad italiana habían estado completamente mistificadas por obra y gracia del fascismo, el neorrealismo no es mas que la humilde realidad cotidiana de los obreros, de la gente pobre. Este es el momento positivo, el momento en que se une directamente a la resistencia.

- ¿Hasta qué punto cree usted que el neorrealismo ha influido en su obra? ¿Hasta que punto ACCATTONE y MAMMA ROMA pueden ser un intento de neorrealismo?

- Se oponen completamente al neorrealismo. Conservan del neorrealismo aquellos elementos que habíamos considerado positivos políticamente, es decir, aquella parte documental y de denuncia. Pero se oponen estilísticamente al neorrealismo. De hecho, en estas dos películas han desaparecido los planos-secuencia. Son films realizados a base de montaje, según el mito de Eisenstein. Están rodados en pequeñas partes, primeros planos, breves panorámicas de paisajes; posteriormente es reconstruido en el montaje, según un ritmo que no tiene nada de naturalista. Su ritmo lo defino "sacrale", porque es frontal, solemne, hierático como ciertas obras románicas o como ciertas cosas del Massacio. Pero la falta de intimismo y de naturalismo lo apartan profundamente del neorrealismo.

-Recuerdo un programa de televisión dedicado a usted en el que hablaba de hacer cine para una cierta "élite", no en el sentido tradicional de la palabra. ¿Podría decirme algo sobre esta teoría suya?

- Sí. En aquel momento perdí la ilusión gramsciana de poder hacer grandes obras nacionales que a la vez fueran populares, y comencé a hacer films difíciles, que estuviesen en contra de la capacidad de consumo de la masa. De esto dimana automáticamente un segundo hecho: ¿para quién están hechos estos films? Están realizados para "élites", pero cuando digo "élites" no me refiero a "élites" privilegiadas en el sentido clásico-

co de la palabra. Por ejemplo, Manzoni escribía para las "élites", evidentemente. ¿Por qué? Porque en Italia, en el 1870 el 97 por cien de los italianos eran analfabetos, y como consecuencia este 97 por cien no podía leer "Los novios". Manzoni escribía para el 3 por cien de los italianos, que era objetivamente una "élite" de privilegiados. Esta "élite" de privilegiados con el transcurso del tiempo ha cambiado de carácter. Es un tipo de "élite" muy politizado, al que yo quiero dirigirme.

- Estamos en una época en la que se habla de cine político. Hay quien dice que nació con Eisenstein. ¿Qué opina?

- De intervención directa, desgraciadamente, no. Considero que es el último producto del neorrealismo. Hemos hecho un poco de historia neorrealística : neorrealismo que nació en Italia, después de la guerra; pasó a Francia a través del mito de Rossellini, Godard, el nuevo cine inglés, nuevo cine americano y reflejo en Italia. Al lado de esta línea existe otra que ha seguido de cerca la ortodoxia política, es decir, la ilusión de un cine "documental" cercano al pueblo; de equipo, etc., últimamente a través del movimiento estudiantil. Este lado del neorrealismo de acusación es el que se ha subrayado . Pero el problema no radica ahí, sino en la confusión que se produce al defender las películas de acción considerándolas como films de intervención directa en el más estricto sentido del vocablo político.

Ha existido alguna tentativa que me parece un poco curiosa, por parte de Godard, que se ha dejado llevar de algún modo por el "movimiento estudiantil", pero en realidad no existen productos de este tipo. Yo, por ejemplo, IF no lo he visto, pero me parece que está hecho con todos los ingredientes del cine clásico. No tiene nada de directo, de inmediato. Este cine político concebido como acción política directa, no existe, al menos que me dé usted algún título.

...

Todo está dentro del sistema. No sólo mis películas. Si fuesen sólo mis películas y no yo sería una contradicción, pero como estoy yo está usted. Estamos todos dentro del sistema. Nuestra posición es una "posición de imposición", se entiende. Pero esto



IL DECAMERONE

no impide el que esta posición se ejercite, se manifieste y se revele dentro del sistema, hasta que no llegue la necesaria revolución. Pensando así, si no se acepta, el diálogo se cierra. Cualquier cosa que hagas está dentro del sistema; por lo tanto calla. Una vez establecido que el artista debe hablar sea como sea, porque siente necesidad de hacerlo y porque, en último análisis, es mejor que hable que se suicide, una vez establecido esto, hace falta hacer cosas (argumentos, discursos) válidas, graduales.

- ¿Qué piensa del cinema "underground"?

- El cine "underground, al menos el americano, no me gusta. Porque me parece, con raras excepciones de talento poético individual en el conjunto, consecuencia de ejercitaciones formalísticas, inocuas : hechas casi para educar. Es un cine este "underground" realizado para educar. Por esto no me interesa mucho. Además está fuera de la moda, digamos así, de la mayoría, aunque lo esté para una minoría. Es un cine extremadamente novedoso.

-¿Qué entiende por estilo?

- Por ejemplo la falta de plano-secuencia. No he escogido la ausencia del plano-secuencia. Lo he hecho sin calcularlo, pero el hecho es que en mi estilo falta el plano-secuencia.

- ¿La televisión como medio le interesa?

- He hecho dos documentales. Pero más que documentales son apuntes para hacer films. Uno es un apunte para hacer un film en la India: APUNTI PER UN FILM INDIANO. El segundo está hecho en Africa y sería una especie de ORESTIADA AFRICANA, en el Africa moderna.

- ¿Qué piensa de la TV?

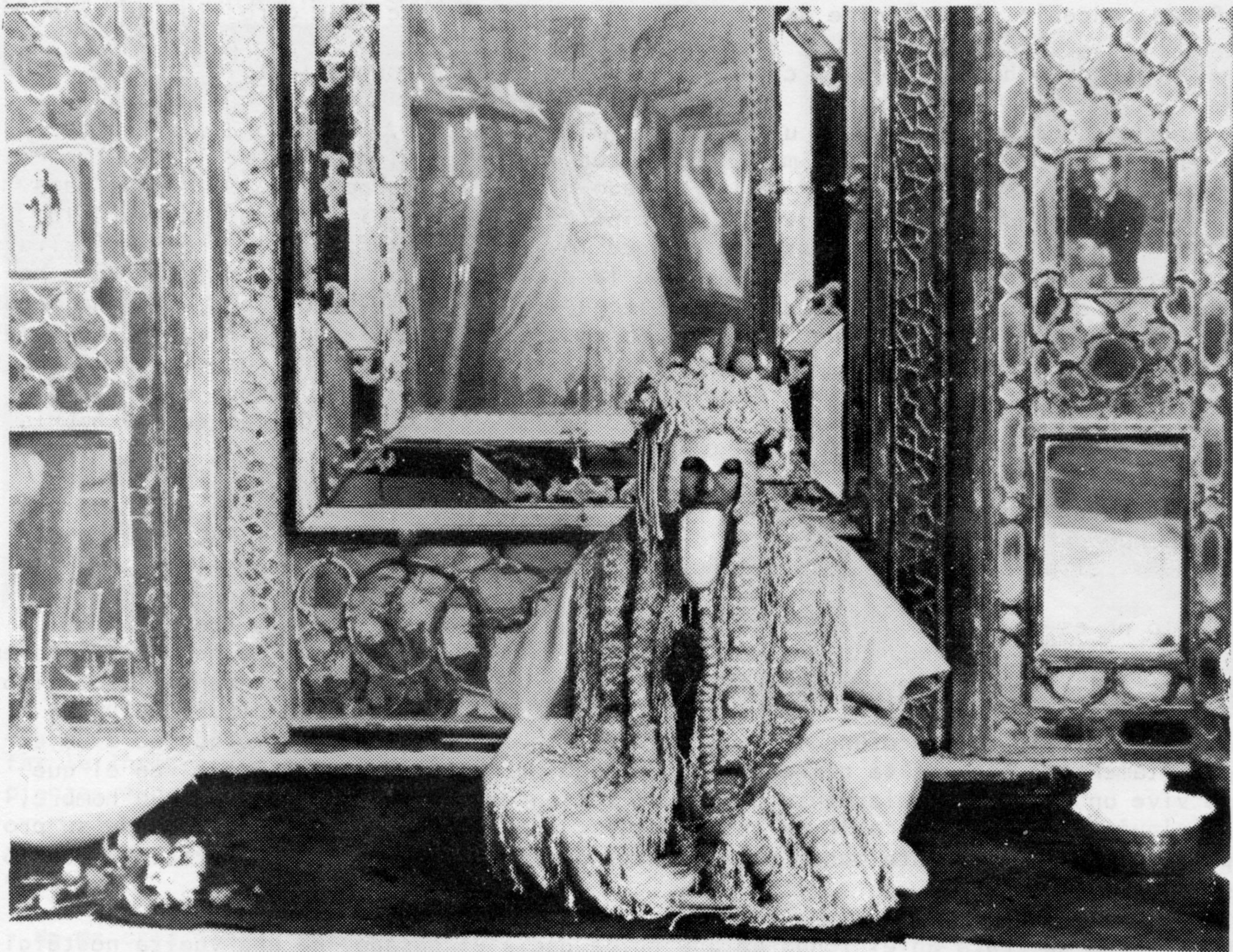
- Pensar en la TV como medio de difusión me hace reír. No haría nada para la TV. Esto, a primera vista; después, olvidando todo esto, porque uno debe de hacer un esfuerzo terrible de egoísmo, precisamente porque trabajamos dentro del sistema y no tenemos otro camino: o el suicidio o el silencio, quizá aceptaría alguna película para la TV, pero me vería obligado a hacer como el avestruz metiendo la cabeza bajo el ala y haría como que dormía (trabajar).

-¿Y el color...?

- Para mí es un gran problema y una incógnita interesante porque comencé mi carrera con Roberto Longi, que enseñaba historia del arte en Bolonia. El fue mi maestro. Comencé a escribir poesía a los siete años como trabajo propio, como tendencia, como iniciativa. El arte figurativo me gusta mucho -pintaba de joven- y siento el cine en color. Los colores de la realidad son demasiados, tantos que no los percibimos bien con los ojos. Nuestro ojo está habituado a un número inmenso de colores absurdos que componen la realidad. El cine los capta directamente, por lo que hace falta ser extremadamente selectivo en el color. Es necesario escoger pocos colores y absolutos como en la pintura, como en los cuadros. Este problema me apasiona mucho. Pero el problema es capaz de frustrar porque el revelado es siempre horrible. Se hacen bien tres o cuatro copias, las que yo vigilo, pero ni estas mismas son el cien por cien buenas; son un ochenta por ciento. Después se estropean con el uso, se hacen inservibles y las copias sucesivas son pésimas. No hablemos de las copias que se hacen en el extranjero del inter-negativo; son atroces. Vi el otro día PORCILE en Francia; era un color tan malo que no pude terminar de ver la proyección. El color es un problema angustioso.

- ¿Cuál cree que es la función específica de un realizador cinematográfico? ¿Qué relaciones mantiene con su equipo y cuáles son los colaboradores más próximos durante la realización de un film?

- Este problema se me plantea de manera bastante singular pues yo no soy un realizador en el sentido normal del término. La primera idea nace de mí, el guión nace de mí, la localización nace de mí, la elección de los personajes nace de mí. Cuando em-



piezo a realizar un film en el sentido específico y profesional del término, el film ya está realizado. Por otra parte no tengo mucha experiencia de cómo los demás directores, que son puros "metteurs en scène" como dicen los franceses y no autores, lo hacen. Yo he llegado al cine de manera no profesional. No he seguido un curriculum y tengo poca experiencia. Conozco únicamente mi cine, por lo que mi punto de vista es particular. Y teniendo en cuenta que soy un autor muy "dictatorial", puesto que yo lo hago todo, sin embargo me sirvo de la ayuda de colaboradores y mantengo con ellos relaciones que no son en absoluto dictatoriales sino más bien democráticas. Los elijo con mucho cuidado y una vez elegidos tiendo a no dejarlos más. Con Tonino delli Colli (operador) trabajo desde hace doce años, y si alguna vez he tenido que sustituirlo lo he hecho con jóvenes que han sido alumnos suyos... Tiendo a trabajar conjuntamente de una manera muy confidencial, muy informal, con verdaderos amigos.

- ¿Discute antes del rodaje la planificación, o cualquier otro problema con sus colaboradores más próximos?

- Nunca tengo una discusión teórica con mis colaboradores, pues habiendo pensado yo el film, en silencio, la discusión debe situarse en la práctica. Ahora estoy eligiendo la "villa" para mi próximo film (SALO) y esta villa la escojo junto con mi escenógrafo Ferretti, porque él, como hemos trabajado tanto tiempo juntos, a veces me empuja a ser más coherente conmigo mismo. (Risas...)

- ¿En que tanto por ciento se considera responsable del resultado final de un film suyo?

- De un alto tanto por ciento, porque la elección la he hecho completamente yo solo. Además, como puedo poner la mano en el fuego por mi operador, por mi escenógrafo, estoy seguro de que su trabajo lo hacen bien. Si el film sale mal, el único responsable soy yo.

- ¿Qué opina de la "política de los autores"?

- Puedo concebir sólo el cine de autor y no tengo experiencia de otro tipo de cine.
- ¿De qué modo ha influido el cine en la evolución de su pensamiento?
- Todo el cine ha determinado una parte de mi pensamiento. En primer lugar ha determinado una teoría lingüística mia, que he recogido en un libro que se llama "Empirismo eretico". En segundo lugar ha modificado mi "weltanhang" pues desde que hago cine veo el mundo de manera diversa. El cine ha sido para mí un poco como para los hombres la escritura; en el instante en que los hombres han visto la propia escritura, han adquirido una mayor conciencia de la propia lengua. Viendo mi escritura he adquirido conciencia de mi lengua. Y mi lengua se ha manifestado luego como una revelación pues he constatado que el código cinematográfico y el código lingüístico coinciden. Es decir que el código de la realidad y el código del cine coinciden (...) Esto quiere decir que también la realidad es una lengua. ¿Pero la lengua de quién? Y esto me ha provocado una apertura hacia ciertas soluciones teológicas que no habría imaginado antes.
- El público corre y hace cola para ver IL FIORE... Sin embargo muchos críticos le reprochan haber abandonado, después de IL DECAMERONE, pasando por I RACCONTI DI CANTERBURY, el empeño, político, ideológico y dramático de sus primeros films.
- Esto no es verdad. En absoluto. Al contrario, yo sostengo que mis tres últimos films, IL FIORE... comprendido, son los films más ideológicos que he hecho. Ciertamente IL FIORE... no es, evidentemente, un film de actualidad o directamente ideológico como UCCELLACCI E UCCELLINI, TEOREMA o ACCATTONE. La ideología en IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE está profundamente escondida, se desprende, no de lo que se dice explícitamente, sino de la representación. Hago ver un mundo, el feudal, en el que se vive un eros particularmente profundo, violento y feliz, donde no hay un hombre, ni siquiera el más miserable de los mendigos, que no tenga un gran sentido de su propia dignidad. Evoco este mundo y digo: helo aquí, comparar, yo os lo presento, os lo doy, os lo recuerdo.
- ¿Pero no se trata en el fondo de una huida hacia el pasado, de una vuelta nostálgica al mito del "buen salvaje" aunque esté situado en el medioevo?
- Para empezar hay que recordar que ha sido la burguesía cínica y corrompida la que ha rechazado desdeñosamente el mito del "buen salvaje". Pero el "buen salvaje" existe, tenía razón Rousseau, yo lo he visto con mis propios ojos en su estado más puro: en Denka, un pueblo que vivía en las fuentes del Nilo, en el fondo del Sudán... En cuanto a IL FIORE..., estoy de acuerdo que se trata de una recuperación, de una evocación, pero niego precisamente que sea una huida. Las huidas, las verdaderas, se hacen con las coartadas de conciencia, con los falsos testimonios del presente, por ejemplo en los falsos films políticos. Yo extraigo del pasado una forma de vida que contrapongo polémicamente a la presente... Si tengo nostalgia del pasado, se trata de un pasado tan reciente, que es muy dudoso que sea realmente un "pasado", de hecho añoro el mundo campesino preindustrial y el mundo del subproletariado que ha sobrevivido en Italia hasta hace muy pocos años. Pienso que en aquel mundo los sentimientos humanos se manifestaban mucho mejor y se realizaban más completamente que hoy, al menos entre el pueblo. Hoy por el contrario, los niños del pueblo son tristes, son oscuros, no son felices. ¿Por qué? Porque han tomado conciencia de su propia inferioridad social, porque sus modelos culturales se han destruido y han sido sustituidos por otros, los del consumismo impuesto por el Poder, al cual no pueden oponerse. En el fondo hay profundos ligámenes entre el campesino y el subproletariado italiano de hace cinco o seis años y los héroes de IL FIORE..., entre ellos hay un equilibrio, que significa simplemente una relación exacta y satisfactoria entre ellos mismos y el modelo que se quiere conseguir. Esto es lo que les concede una cierta ligereza, una cierta relación feliz con el mundo que los rodea y que es un mundo de injusticia social.
- ¿Usted admite estar instrumentalizado por el Poder?
- En este juego de la permisividad y la tolerancia nos encontramos metidos también los intelectuales, exactamente como los jóvenes de los barrios romanos o los inmigrantes meridionales en el norte. Pero no hay salida para ninguno. La única solución sería el suicidio. Tendría que haber sido un estoico japonés y haberme hecho el harakiri.



No había, no hay otra posibilidad...Pero no sé si puede ser una vía, un camino, intentar la integración, la asimilación, la instrumentalización intentando decir lo que se piensa, aunque sea desesperadamente.

- Pero ¿no le hace nacer algunas dudas el enorme éxito que IL FIORE... está obteniendo?

- No me crea ningún escrúpulo, porque son perfectamente comprensibles los motivos por los que la gente acude a ver mi film. Lo va a ver porque es un film en el que la ideología está en el subfondo, y en el que prevalece la representación, el sueño, los hechos, el movimiento, las cosas y también el sexo ¿por qué no? Entiendo, y no me escandalizo, el hecho de que el público vaya a ver ciertas escenas eróticas que no son nunca vulgares, que no tienen nada de la inmunda técnica de la pornografía que, entendámonos, yo no condeno, porque cada uno es libre de hacer lo que más le guste, pero con la que yo no tengo nada que ver.

- ¿Qué entiende por erotismo?

- Es una pregunta difícil de contestar. Puedo decirle, un poco tautológicamente, que para mí el erotismo es la belleza de los jóvenes del Tercer Mundo, es la relación sexual de tipo violento, exultante y feliz que prevalece aún en el Tercer Mundo y que he representado completamente en IL FIORE..., depurándolo, quitándole lo que es mecánico, disponiéndolo frontalmente, casi encerrándolo. Este es mi eros. Pero lo que es el erotismo en general no podría decirlo. En parte porque, aún existiendo grandes familias eróticas, especies, líneas de erotismo, cada uno conserva en el fondo de su corazón un pequeño detalle, un dato, un recuerdo infantil que es de su exclusiva propiedad y que constituye su particular eros. En el fondo el eros de los otros se conoce siempre poco. Quizá porque se habla poco incluso entre amigos, y siempre de modo irónico, divertido, nunca de manera normal. El erotismo es un hecho enormemente individual. Yo mismo, que creo pertenecer a una cierta familia de gustos, de actitudes, me he dado cuenta en estos años que existen abismos incluso entre los que pertenecen a una misma familia erótica.

- Podemos hablar de su condición de homosexual o es algo que le molesta.

- No, pero ya lo hemos hecho. Cuando hablábamos de IL FIORE... hemos hablado de esto, yo me refería a esto.

- Usted siente un desprecio absoluto por la burguesía. ¿Pero no sufren también los burgueses? ¿No existe también un sufrimiento burgués, igual que un sufrimiento proletario o campesino? ¿No son los burgueses también víctimas de la sustitución de los modelos culturales de los que hablábamos antes?

- No, los burgueses no han hecho más que actualizar sus modelos culturales, cosa que han conseguido de una forma poco dolorosa. No, no tengo ninguna pena por los burgueses. La burguesía, ya lo decía Marx, tiende a asimilar todo a sí misma.

- ¿Es pues invencible la burguesía?

- Si, es invencible. Se ha demostrado invencible. Porque incluso en los países donde se ha producido una revolución comunista, poco a poco, no se sabe cómo, la burguesía ha vuelto al poder. Y creo que cuando los comunistas hablan de "compromiso histórico" en la superficie es indudablemente un dato de realismo político, es la valorización de la trágica situación política italiana y la voluntad de impedir que se hunda todo, pero en el fondo es, según creo, una motivación ideológica y teórica que nadie en el PCI ha tenido el valor de declarar: la aceptación del mundo como un mundo burgués.

- Hablemos de sus relaciones con el PCI. Usted se declara marxista, pero debe parecer un marxista bien extraño a los ojos de los comunistas. A modo de ejemplo: usted está enamorado del subproletariado que, de todas las clases, es la que los comunistas desprecian más ferozmente.

- Yo soy un marxista herético, que aprovecha su situación, digamos privilegiada, de no tener nada que perder, para poder decir que Marx escribió cosas tremendas. Por ejemplo en materia religiosa. Todo lo que Marx ha dicho de la religión hay que cogerlo y tirarlo, es fruto de una colosal ignorancia. La crítica a la religión es una gran tontería del marxismo. En compensación todo lo demás, aunque es un poco aburrido y retórico (porque Marx es muy aburrido y retórico) es extraordinariamente actual. Todo el mundo de hoy estaba previsto en Marx, hasta en los menores particularismos, hasta en el consumismo, hasta en los jóvenes de hoy, estos jóvenes que lo pagarán caro y que me dan pena.

- ¿Por qué?

- Porque son odiosos. Los jóvenes de 15 a 20 años son odiosos. Pobrecillos. No saben hablar, están completamente secos, son unos presuntuosos. Son en realidad una pobre cosa.

- Toda la culpa no es de ellos visto el contexto en que se infieren.

- En realidad nada es culpa de nadie. Pero en tanto, el hecho es que son odiosos. No es culpa de nadie... la conocida justificación retórica, el determinismo social, de acuerdo, pero sigue existiendo un individuo, un uno, un tú, alguien delante de tí. Y en cambio, estos jóvenes han perdido su individualidad, son todos iguales, fascistas, antifascistas, estudiantes, obreros, burgueses, subproletarios, delincuentes. Si vas por la calle en un barrio romano o en la periferia milanese, y ves un grupo de jóvenes, nada, pero absolutamente nada, te puede indicar, mirándolos, si son delincuentes o si dentro de cinco minutos te matarán. Yo lo encuentro sencillamente horrible.

...

-No parece que tenga una buena opinión de sus colegas intelectuales y de la cultura italiana en general.

- Es una cultura deprimente, pero no sólo ahora, lo ha sido siempre., desde que estoy vivo. Nací durante el fascismo, así que imagínese que cultura horrible había a mi alrededor. Después vino la posguerra con el neorrealismo y se produjo un momento de esperanza, breve e infundado porque todo se perdió rápidamente. Después me encontré metido en la Vanguardia, en el Grupo 63, que fué de hecho una experiencia atroz que sólo podía ser vivida en Italia. La Vanguardia ha sido un movimiento de total mala fe. Pensaba que al menos en su interior habría alguien que supiera comportarse con elegancia. Pero en realidad no, eran todos de mala fe, del modo más vulgar, banal y ofensivo.

- Sus adversarios le acusan de excesivo individualismo y de narcisismo.

- Bueno y qué, soy un narciso. Como era un narciso Proust y como probablemente era narciso Jesucristo. El narcisismo es un dato clínico del que no se huye y que afecta a todos los artistas en general. Creo que son muy raros los casos en que no se puede hablar de narcisismo en un escritor. Fíjese en Petrarca, para nombrar a alguien, en Tolstoi ! en Proust! El narcisismo y el individualismo son datos de los que no se puede prescindir. Quizás todo esto ha sido exagerado en mí por haber vivido diez años en un estado de persecución completa, de aislamiento total, difamatorio. De mi primer proceso en el 55, hasta el último por I RACCONTI DI CANTERBURY (...) Si, han sido diez años tremendos. Ahora me siento un poco reforzado, aunque fundamentalmente sigo siendo un aislado. Pero el de ahora es un aislamiento que yo he escogido.

(Montaje realizado a partir de las siguientes entrevistas: José Angel Cortés en el libro "Entrevistas con directores de cine italiano"; Valentín Gómez Olivé y Ramón Herreros en "Destino" n°1950; y Massimo Fini en "L'Europeo" n°1490)

Filmografía

GUIONES (Generalmente en colaboración)

- 1955 LA DONNA DEL FIUME (LA CHICA DEL RIO), de Mario Soldati.
- 1956 IL PRIGIONERO DELLA MONTAGNA, de Louis Trenker.
- 1957 LA NOTTI DI CABIRIA (LAS NOCHES DE CABIRIA), de Federico Fellini.
MARISA LA CIVETTA, de Mauro Bolognini.
- 1958 GIOVANI MARITI (JOVENES MARIDOS), de Mauro Bolognini.
- 1959 LA NOTTE BRAVA, de Mauro Bolognini.
MORTE DI UN AMICO (MUERTE DE UN AMIGO), de Franco Rossi.
- 1960 IL BELL'ANTONIO (EL BELLO ANTONIO), de Mauro Bolognini.
LA CANTATA DELLA MARANE, (cortometraje), de Cecilia Mangini.
UNA GIORNATA BALORDA, de Mauro Bolognini.
LA LUNGA NOTTE DEL '43 (LA LARGA NOCHE DEL 43), de Florestano Vancini.
IL CARRO ARMATO DELL'8 SETTEMBRE, de Gianni Puccini.
- 1961 LA RAGAZZA IN VETRINA, de Luciano Emmer.
- 1962 UNA VITA VIOLENTA, de Paolo Heusch y Brunello Rondi.
LA COMMARE SECA (LA COMMARE SECA), de Bernardo Bertolucci.
- 1969 OSTIA, de Sergio Citti.
- 1973 STORIE SCELLERATE, de Sergio Citti.

INTERPRETACIONES

- 1960 IL GOBBO (EL JOROBADO DE ROMA), de Carlo Lizzani.
- 1966 IL CINEMA DI PASOLINI, de Maurizio Ponzi.
- 1967 REQUIESCANT, de Carlo Lizzani.

REALIZACIONES

CORTOMETRAJES

- 1964 SOPRALUOGHI IN PALESTINA.
- 1968 APPUNTI PER UN FILM INDIANO (Para la RAI).
- 1969 APPUNTI PER UN ORESTIADE AFRICANA.
- 1970 APPUNTI PER UN ROMANZO NELL'IMMONDISNI.
- 1971 I MURI DI SANA (Para la RAI).

LARGOMETRAJES

1961 ACCATTONE

Producción: Arco Film y Cino Del Duca.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Franco Citti, Franca Pasut, Silvana Corsini, Paolo Guidi.

1962 MAMMA ROMA (MAMMA ROMA)

Producción: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini y Sergio Citti.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti.

1963 LA RICOTTA (tercera parte del film ROGOPAG)

Productor: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Orson Welles, Laura Betti, Ettore Garofolo.

1963 LA RABBIA

Producción: Gastone Ferrante.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Montaje: Nino Baragli.

Narradores: Giorgio Bassani y Renato Guttoso.

1964 COMIZI D'AMORE

Producción: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Mario Bernardo y Tonino delli Colli.

Film-encuesta presentado por Pier Paolo Pasolini y Lello Bersani.

1964 IL VANGELO SECONDO MATTEO

Producción: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susana Pasolini.

1965 UCCELLACCI E UCCELLINI

Producción: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Totó, Ninetto Davoli, Femi Benussi, Rossana di Rocco.

1966 LA TERRA VISTA DALLA LUNA (tercera parte del film LE STREGHE)

Producción: Dino de Laurentis.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Giuseppe Rotunno.

Intérpretes: Silvana Mangano, Totó, Ninetto Davoli.

1967 CHE COSA SONO LE NUVOLE? (tercera parte del film CAPRICCIO ALL'ITALIANA)

Producción: Dino de Laurentis.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Tonino delli Colli.

Intérpretes: Ninetto Davoli, Laura Betti, Totó.

1967 EDIPO RE (EDIPO EL HIJO DE LA FORTUNA)

Producción: Alfredo Bini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Giuseppe Ruzzolini.

Intérpretes: Silvana Mangano, Alida Valli, Franco Citti, Carmelo Bene.

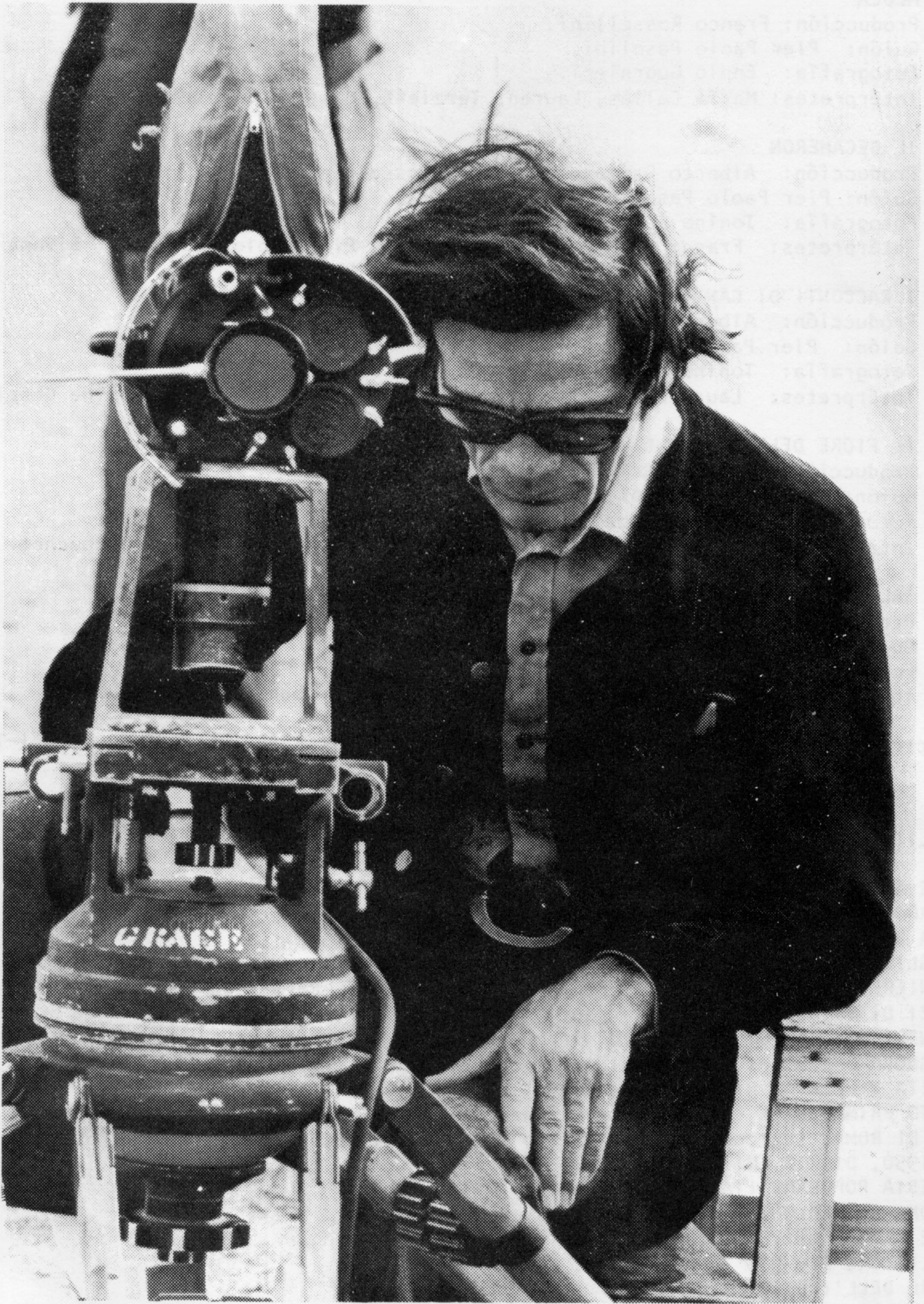
1968 TEOREMA

Producción: Franco Rossellini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Fotografía: Giuseppe Ruzzolini.

Intérpretes: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Laura Betti.



1968 LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA (tercera parte del film AMORE E RABBIA)
Producción: Carlo Lizzani.
Guión: Pier Paolo Pasolini.
Fotografía: Giuseppe Ruzzolini.
Intérpretes: Ninetto Davoli.

1969 PORCILE
Producción: Gian Vittorio Baldi.
Guión: Pier Paolo Pasolini.
Fotografía: Tonino delli Colli.
Intérpretes: Jean Pierre Leaud, Anne Wiazemsk, Pierre Clementi.

- 1969 MEDEA
 Producción: Franco Rossellini.
 Guión: Pier Paolo Pasolini.
 Fotografía: Ennio Guarnieri.
 Intérpretes: Maria Callas, Laurent Terzieff, Massimo Girotti.
- 1971 IL DECAMERON
 Producción: Alberto Grimaldi y Franco Rossellini.
 Guión: Pier Paolo Pasolini.
 Fotografía: Tonino delli Colli.
 Intérpretes: Franco Citti, Ninetto Davoli, Pier Paolo Pasolini, Sivana Mangano.
- 1972 I RACCONTI DI CANTERBURY
 Producción: Alberto Grimaldi.
 Guión: Pier Paolo Pasolini.
 Fotografía: Tonino delli Colli.
 Intérpretes: Laura Betti, Ninetto Davoli, Franco Citti, Josephine Chaplin.
- 1974 IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE
 Producción: Alberto Grimaldi.
 Guión: Pier Paolo Pasolini.
 Fotografía: Giuseppe Ruzzolini.
 Intérpretes: Ninetto Davoli, Franco Citti, Franco Merli, Teresa Bouchet.
- 1975 SALO O LE 120 GIORNATE DE SODOMA
 Producción: P.E.A.
 Guión: Pier Paolo Pasolini y Sergio Citti.
 Fotografía: Tonino delli Colli.
 Intérpretes: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Uberto P. Quintavalle.

Proyectos no realizados: DON QUICHOTTE, SAN PAOLO, IL PADRE SELVAGGIO, TA-KAI-TA

OBRA LITERARIA

POESIE A CASARSA, Bologna, 1942.
 IL FERROBEDO, 1951.
 POESIA DIALETTALE DEL NOVECENTO, Parma, Ed. Guanda, 1952.
 LA MEGLIO GIOVENTI, POESIE FRIULANE, Florencia, Ed. Sansoni, 1954.
 CANZONIERE ITALIANO, ANTOLOGIA DELLA POESIA POPOLARE, Parma, Ed Guanda, 1955.
 RAGAZZI DI VITA, Milán, Ed. Garzanti, 1955.
 LE CENERI DI GRAMSCI, Milán, Ed. Garzanti, 1957.
 L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA, Milán, Longanesi, 1958.
 UNA VITA VIOLENTA, Milán Garzanti, 1959.
 SONETTO PRIMAVERILE, Milán, Scheiwiller, 1960.
 DONNE DI ROMA, introducción de Alberto Moravia, Milán, Il Saggiatore, 1960.
 ROMA 1950, DIARIO, Milán, Garzanti, 1960.
 LA POESIA POPOLARE ITALIANA, Milán, Garzanti, 1960.
 PASSIONE E IDEOLOGIA, Milán, Garzanti, 1960.
 COME E NATO L'UNIVERSO, Roma, Citta Nuova, 1961.
 LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO, Milán, Longanesi, 1962.
 L'ODORE DELL'INDIA, Milán Longanesi, 1962.
 IL SOGNO DI UNA COSA, Milán, Garzanti, 1964.
 POESIA IN FORMA DI ROSA, Milán, Garzanti, 1964.
 ALI DAGLI OCCHI AZZURRI, Milán, Garzanti, 1965.
 PILADE, Teatro, 1967.
 ORGIA, Teatro, 1969.
 POESIE, Milán, Garzanti, 1971.
 TRASUMANAR E ORGANIZZAR, Milán, Garzanti, 1971.
 EMPIRISMO ERETICO, Milán, Garzanti, 1972.

(Dossier realizado por el Equipo de Redacción de Filmoteca Nacional. Febrero 1976)