

Las luciérnagas y la noche

Reflexiones en torno
a Pier Paolo Pasolini

HÉCTOR KOHEN Y
SEBASTIÁN RUSSO (EDITORES)

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones

Russo, Sebastián y Héctor Kohen. Las luciérnagas y la noche : reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini / Sebastián Russo y Héctor Kohen. - 1a ed. - Buenos Aires : Ediciones Godot Argentina, 2013. 148 p. ; 20x13 cm. ISBN 978-987-1489-69-5 1. Filosofía. 2. Cine. 3. Ensayos. I. Kohen, Héctor II. Título CDD 701

Las luciérnagas y la noche.
Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini
Héctor Kohen y Sebastián Russo (compiladores)

Corrección
Gimena Riveros

Diseño de tapa e interiores
Víctor Malumíán

Ediciones Godot
www.edicionesgodot.com.ar
info@edicionesgodot.com.ar
[Facebook.com/EdicionesGodot](https://www.facebook.com/EdicionesGodot)
[Twitter.com/EdicionesGodot](https://twitter.com/EdicionesGodot)
Buenos Aires, Argentina, 2013

Agradecimientos

Los compiladores quieren agradecer a los autores de los textos, que gentilmente los han cedido para su publicación, y especialmente a Nadia Ducato, Constanza Volpin, Maia Vargas, Juan Ciucci, Jorge Russo, Ricardo Watson, Hayrabet Alacahan y Luis Cruz, quienes han colaborado de forma desinteresada y apasionada, sea para la realización de las Jornadas Pier Paolo Pasolini, del Ciclo de proyecciones, o para el presente libro.

Este libro es parte de la producción del grupo de investigación “La transposición literatura / cine y su importancia como ‘matriz modélica’ para una teoría crítica de la cultura. El corpus de la obra literaria, teórico-crítica y cinematográfica de Pier Paolo Pasolini” (UBACyT 2011/14 - Instituto de las Artes del Espectáculo - Facultad de Filosofía y Letras, UBA), dirigido por Eduardo Grüner, y compuesto por Armando Capalbo, Samantha Dell’Acqua, Raúl Illescas, Héctor Kohen, Claudio Lobeto y Sebastián Russo.

Índice

El cronotopo y la luciérnaga

HÉCTOR KOHEN Y SEBASTIÁN RUSSO / 07

Pasolini, o la celebración poética de la realidad

EDUARDO GRÜNER / 13

La noología de Pasolini según Deleuze

RAFAEL MC NAMARA / 39

Para una ideología herética. Una política de las formas en *El Decamerón* de Pier Paolo Pasolini

MÓNICA ACOSTA / 53

Pasolini: el fuego inextinguible

DANUSA DEPEs PORTAS / 81

Sobre *Saló*, y la *Abjuración de la Trilogía de la vida*

ALEJANDRO RICAGNO / 91

Claves y encrucijadas en la concepción fílmica de Pier Paolo Pasolini

ARMANDO CAPALBO / 105

Palabras heréticas. Una conversación entre Diego Bentivegna y Raúl Illescas / 121

Obra de Pier Paolo Pasolini / 141

Héctor Kohen

Es profesor de las cátedras Literatura en las Artes Combinadas II, en la Facultad de Filosofía y Letras, así como en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA; Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, FFyL, UBA; Historia del Cine en la Unidad Académica de las Artes, UNSAM; Investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl Castagnino”, FFyL, UBA. Ha participado en Congresos Internacionales en México e Italia, publicando en ambos países. Entre sus textos se destacan los producidos para los volúmenes de Historia del Cine Argentino editados por el Fondo Nacional de las Artes: *Cine Argentino en democracia*; *Cine Argentino: Industria y clacisismo*; *Cine Argentino: Modernidad y Vanguardias*.

Sebastián Russo

Es licenciado en Sociología, especializado en Sociología de la Cultura, UBA; doctorando en Ciencias Sociales, UBA; profesor de Antropología y Sociología del Arte, FFyL, UBA; profesor de Sociología del Arte y de Teoría de los Medios Audiovisuales, UMSA; a cargo de los cursos de cine en el Museo Nacional Bellas Artes. Es co-compiler de la colección de cine *Tierra en Trance*. Ha publicado artículos en distintos libros y revistas especializadas. Es co-fundador de las revistas *DesOrdenes*, *Arte y Sociedad*, *Tierra en Trance*, *Reflexiones sobre cine latinoamericano* y *En Ciernes*. Epistolarias. Es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

El cronotopo y la luciérnaga

Por Héctor Kohen y Sebastián Russo

Este libro tiene su origen más inmediato en las Jornadas Pier Paolo Pasolini¹, en su buena recepción a la convocatoria a la escritura de textos críticos, y en el fervoroso acompañamiento de los asistentes tanto a las mismas Jornadas, como al Ciclo de cine “Mitos, Apuntes y Poesía” que se realizó en paralelo. Pero aun más, en el intento de responder a una pregunta que nos fue (y es) recurrente, ¿por qué Pier Paolo Pasolini hoy y aquí? ¿Por qué, incluso, una vez más Pasolini? ¿Y por qué, en tal caso, de su retorno, y en este presente argentino-latinoamericano? Preguntas que entendimos (y entendemos) necesarias, cardinales. Y que fueron las que no solo se abordaron directa o tangencialmente en aquellos días de Jornadas, sino las que intentamos recuperar en este libro, a través del aporte crítico de distintos intelectuales.

Por qué Pasolini. Hoy y aquí. Y decimos aquí, y decimos la facultad de Filosofía y Letras, pero más aun la Universidad de Buenos Aires, marco que nos permite

1. Las Jornadas Pier Paolo Pasolini se realizaron durante el mes de octubre del año 2012, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, organizadas por el grupo de investigación “La transposición literatura / cine y su importancia como ‘matriz modélica’ para una teoría crítica de la cultura. El corpus de la obra literaria, teórico-crítica y cinematográfica de Pier Paolo Pasolini” (UBACyT) dirigido por Eduardo Grüner, y compuesto por Armando Capalbo, Samantha Dell’Acqua, Raúl Illescas, Héctor Kohen, Claudio Lobeto y Sebastián Russo. Las Jornadas estuvieron acompañadas por el apoyo de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual; el Departamento de Artes y el Consejo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; la Fundación Cineteca Vida; y la Sociedad Friulana de Buenos Aires. Mayor información en jornadaspasolini.blogspot.com.ar.

(y solo en principio) reflexionar en torno a la relación de la universidad con la sociedad. Claro está, un problema añejo, complejo, y que deriva, no necesariamente pero sí de modo sugestivo, también en la reflexión sobre el rol del académico contemporáneo, atravesado por una malla enclaustradora de intereses particulares e institucionales, que redundan en modos de expresión burocratizados.

Pier Paolo Pasolini no solo fue un narrador, un poeta, un realizador cinematográfico, sino un teórico, un sujeto de la escena pública. Pasolini condensó así de manera provocadora, incisiva, un uso de los dispositivos expresivos de modo creativo, político, en tanto fundamentos de discurso, en tanto amplificadores de una voz necesaria. Es decir, Pasolini, al tiempo que interrogaba los cimientos del ideario judeo-cristiano, las mitologías occidentales fundacionales, y sus trágicas reverberancias contemporáneas, promovió un importante trabajo reflexivo-productivo en torno a los lenguajes, y al modo en que estos lenguajes se inmiscuyen en la arena social.

He allí un síntoma para una necesaria interpelación sobre las condiciones de producción intelectual contemporáneas. Y no solamente a través de una deconstrucción socio-semiológica, sino de una profunda interrogación que incluya evidenciar el modo en el que se está entramado en una sociedad compleja, de renovaciones constantes, e invariencias incommovibles, como la que nos toca vivir. Digámoslo de una vez, estamos aludiendo al rol político del intelectual, y que en Pasolini abarcaba todas sus intervenciones. No hay posibilidad, de hecho, de escindir su producción artística de su incidencia o indagación política. Inescindibilidad que va de la mano de una propuesta incómoda, perturbadora. “Escandalizar es un derecho y ser escandalizado un placer”, dirá el propio Pasolini en una de sus últimas entrevistas, publicada en el libro *Pasiones*

*heréticas*². Entrevista de la que querríamos transcribir un fragmento, que agrupa varias de las cuestiones que hemos hasta aquí insinuado:

Pretendo que mires alrededor y que percibas la tragedia. ¿Cuál es la tragedia? La tragedia consiste en que ya no hay más seres humanos, hay extrañas máquinas que se chocan entre sí, y nosotros los intelectuales consultamos el horario de los trenes del año pasado o de hace diez años, y después decimos pero qué extraño esos dos trenes no deberían haber pasado en ese mismo lugar, ¿cómo es que se chocaron así? El maquinista enloqueció o es un criminal aislado, o se trata de un complot, el complot, sobre todo el complot nos hace delirar, nos libera totalmente de la obligación de enfrentarnos con la realidad. Bien, yo veo de ese modo la bella tropa de intelectuales, sociólogos, expertos y periodistas con las más nobles intenciones, las cosas suceden de este lado, pero sus rostros miran hacia el otro, no digo que no haya fascismo, digo, dejen de hablarme del mar mientras estamos en la montaña, este es un paisaje diferente, acá hay ganas de matar y esas ganas que nos unen como hermanos siniestros de un fracaso siniestro de todo un sistema social. A mí también me gustaría que todo se redujera a aislar a la oveja negra, a las ovejas negras también yo las veo, las veo a todas, ese es el problema, con la vida que llevo estoy pagando el precio, es como alguien que desciende al infierno, pero cuando vuelvo, si es que vuelvo, tengo otras cosas vistas, más cosas vistas, no digo que ustedes estén obligados a creerme, digo que tienen que cambiar siempre de discurso para no enfrentarse con la verdad.

Desde estas formas trágicas de abordar su propia

2. *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*, Editorial Cuenco del Plata. Compilado por Diego Bentivegna (quien fue invitado a las Jornadas y conversó con Raúl Illecas; conversación pública que se reproduce en este libro).

producción, la propia realidad en la cual vive, es que elegimos recuperarlo. Ya que si algo no pretendemos hacer es una conmemoración o algo parecido a un monumento. Hemos llegado hasta aquí para apropiarnos productivamente de Pasolini, para que nos ayude a pensar hoy, para pensar con él, para pensar contra él, para pensar en acuerdo o en desacuerdo, pero encontrando específicamente en Pasolini ese intelectual que lejos de aislarse sale a pelear por aquello que quiere. Incluso en la más absoluta desesperanza de la demolición de una cultura, la demolición de una tradición, Pasolini se aferra a una lengua que está a punto de desaparecer, para hacerla emerger. He allí, una de las vertientes de una tragicidad que creemos lamentablemente se ha perdido, se ha diluido. De este modo poder realizar las Jornadas, y ahora este libro, tienen sentido también para pensar de qué forma Pasolini no solo nos ayuda a pensar nuestra Universidad, sino nuestro rol en el (des)marco de ella. No solo así Pasolini desde la Universidad pública, sino Pasolini como un motor de cambio para una segunda (necesaria, urgente) refundación de la Universidad pública. Este sería otro marco más que necesitamos incorporar. El de una Universidad que decide desprenderse de sus intelectuales más valiosos. Y creemos que este malestar de la cultura, este sometimiento a estructuras que poco tienen que ver con el pensamiento, y sí con lógicas del mercado, es lo que también se nos presenta aquí. De lo contrario la metáfora de la muerte de las luciérnagas será verdadera. En todo caso Pasolini tuvo la ocasión de verlas en sus montañas. Pensemos en un mundo que tenga luciérnagas para cada quien. Eso es lo que pretenderíamos que Pasolini nos ayude a (re)construir.

Esta Universidad sigue siendo la más importante de América Latina, entre otras cosas por su capacidad de producir conocimiento, y por nuestra capacidad de generar espacios de pensamiento, de discusión, de crítica. Las Jornadas y este libro surgen de ese espíritu, entendiendo

que Pier Paolo Pasolini es parte de nuestra tradición, de nuestro acervo político-intelectual, y por filiaciones múltiples, tercermundistas -para no dejar caer en el olvido un término acuñado en la resistencia a la homogeneización- más allá de que sean tradiciones anglófilas, francófilas, germánicas, las que tengan prioridad en nuestras hablas académicas.

¿Por qué aquí y ahora Pasolini? No como pretexto para desarrollar nuestra real o impostada erudición sobre alguno de los múltiples campos que la inagotable curiosidad de Pasolini exploró, sino para rescatar la tradición de una resistencia a las formas hegemónicas de la cultura, para rescatar las banderas que nos permitan, como intelectuales, entender y actuar en consecuencia, donde nuestro papel sea muy otro que la mecánica acumulación de méritos ante la burocracia universitaria. Nuestra política es, por el contrario, preguntarnos, con Pasolini, qué hemos hecho o qué debemos hacer para que estas aulas estén llenas, para que el debate sea posible, para que podamos heredarles la tierra, los libros, el cine y las luciérnagas a los que nos sigan en la vida.

Y un preguntarnos (y es una aspiración), de modo constante, el porqué y para qué de nuestras palabras y nuestras imágenes, y de qué forma convocan a un poder reflexionar sobre la tragedia ineluctable de nuestro presente. En definitiva, estuvimos (y proponemos estar) atravesados por la idea de poder rescatar una tradición, pero a la vez pensar cómo esa tradición reaparece, pasolineana benjaminianamente, en términos, no de una cadena que nos ata, sino como una iluminación en un momento de peligro. Y proclamar, como en esa bella metáfora de Pasolini: mantengamos vivas las luciérnagas.

Eduardo Grüner

Es sociólogo, ensayista y crítico cultural. Doctor en Ciencias Sociales de la UBA, fue Vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Actualmente es Profesor titular de Sociología y Antropología del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, Literatura de las Artes Cominadas II, y de Teoría Política en la Facultad de Ciencias Sociales, ambas de dicha Universidad. Es autor, entre otros, de los libros: *Un género culpable* (1995), *Las formas de la espada* (1997), *El sitio de la mirada* (2000), *El fin de las pequeñas historias* (2002), *La cosa política* (2005) y *La oscuridad y las luces* (2010). Escribió un centenar de ensayos en publicaciones locales e internacionales. Es coautor de catorce libros en colaboración y prologó libros de Foucault, Jameson, Zizek, Balandier y Scavino, entre otros. Dirige la colección de Antropología Política de Ediciones del Sol de la editorial Colihue de Buenos Aires. Obtuvo el Premio Konex 2004, por Ensayo Filosófico. Fue miembro de la Dirección de las revistas *Sitio*, *Cinégrafo* y *SyC*. Obtuvo el Premio Nacional en la categoría Ensayo Político (2011).

Pasolini, o la celebración poética de la realidad

Eduardo Grüner

En estas Jornadas³ hemos escuchado una enorme cantidad y calidad de reflexiones a propósito del cine, la literatura, la poética y la política de Pasolini, o sus teorizaciones en el campo de la lingüística, la teoría literaria y cinematográfica, el arte y la semiótica de la imagen. En todos estos terrenos se habló de la anticipación pasoliniana respecto de una serie de campos disciplinarios que solo iban a aparecer más tarde, como los estudios culturales críticos, o la teoría postcolonial o incluso los estudios de género. No sé si hubo oportunidad de hablar de la importancia de Pasolini como dramaturgo, ya que tiene algunas obras de teatro realmente extraordinarias: Pasolini estudió cuidadosamente el castellano, por ejemplo, para poder escribir su obra *Calderón*, que es una transposición realmente notable de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y tiene muchas otras obras de teatro, después si tengo tiempo me voy a referir a alguna de ellas. Pintor, dibujante, escenógrafo, diseñador bastante apreciable, es decir, una proliferación prácticamente inaudita de intervenciones decisivas en la cultura del siglo XX y todas ellas hechas, también se ha hablado acá mucho de eso, desde una originalidad y una radicalidad casi sin parangón en dicho siglo.

3. Aprovecho para expresar mi más sentido agradecimiento a todos los miembros del equipo de investigación -en particular Héctor Kohen, Sebastián Russo, Raúl Illescas, Samantha Dell'Acqua-, que son los que pusieron el cuerpo verdaderamente para que estas Jornadas fueran posibles.

Alguna vez, hace muchísimos años, tuve el atrevimiento de escribir un texto, un ensayo breve, que si lo recuerdo bien se llamaba *El año en que murió Pasolini y Sartre perdió la vista*: ese fue el año 1975, en que Pasolini fue asesinado, como es sabido, y Sartre se quedó ciego. El título era una referencia, no del todo irónica, a un texto de un crítico cinematográfico inglés, John Orr, que afirmaba con absoluta certidumbre y con gran argumentación, que en 1975 se había terminado el cine: era el año de *defunción* del cine; no de las películas, evidentemente: lo que él quería decir no era por supuesto que se hubiera dejado de hacer films, sino que en ese año, que estaba elegido de manera nada azarosa porque se había producido la gran crisis petrolera que dio lugar a una reconversión importante del capitalismo y a una nueva etapa cultural que muchos dieron en denominar después en posmodernismo o posmodernidad, que en ese año, decía este crítico -en el que a modo de “canto del cisne” se habían estrenado algunas obras maestras como *El Pasajero* de Antonioni o *Providence* de Resnais-, se había terminado el cine como una manifestación crítica o contestataria que formaba parte con derecho propio y con sus propios medios de una profunda y a veces extrema impugnación de la modernidad desde adentro de la propia modernidad burguesa. Y que en ese sentido el cine tenía el título, o *cierto* cine por supuesto, tenía derecho al título de formar parte sustantiva de esa modernidad crítica -o de esa *autocrítica de la modernidad*, si puedo decirlo así- al igual que los escritos de un Sartre, o de la Escuela de Frankfurt, o de Foucault, o del propio Pasolini. Pensemos: el período que va entre la década del ‘50, la del ‘60 y principios de los ‘70, es la época de lo que dio en llamarse la *cinefilia*. Pero más importante que esa manifestación superficial, es la época del “cine pensante”, del llamado *cine de autor*; no porque antes no haya habido “autores”, va de suyo: sino porque es en ese período que se acuña esa idea de *autoría* -es, en su momento, una muy

militante idea pergeñada por los muchachos de *Cahiers du Cinema*, y tuvo una importancia decisiva para una especie de “refundación” de la teoría y la crítica cinematográfica para aplicarla al cine, como diferencia antagónica con el cine “impersonal” de los grandes estudios y de la industria cultural, en especial hollywoodense, y fue así que se descubrieron *retroactivamente* a los grandes autores que habían dejado (y en algunos casos continuaban dejando) su marca personal *incluso* en Hollywood: Griffith, Chaplin, John Ford, Howard Hawks, Lubitsch, Fritz Lang, Hitchcock, William Wyler, etcétera, y por supuesto fuera de Hollywood, con el “redescubrimiento” de Eisenstein y Dziga Vertov, de Bergman y Dreiser, de Rossellini, Fellini o Visconti, de Ozu, Mizoguchi o Kurosawa, y así. Y esa marca no era solamente la del cine, sino la de todo lo que estaba conectado con el cine como reflexión crítica sobre el mismo cine y sobre el mundo que *ese* cine contribuía a hacernos ver: era la época del Neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica, De Santis, Bolognini), pero también de la revista *Cinema Nuovo*; es la época de la Nouvelle Vague francesa (Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais, Röhmer, Duras), pero también de sus expresiones teóricas críticas en revistas como la ya citada *Cahiers du Cinema* o *Positif*; es la época del llamado cine iracundo inglés (Osborne, Richardson, Reisz, Anderson) y de las revistas *Film* o *Screen*; es la época del New American Cinema con realizadores como John Cassavetes o los hermanos Mekas, y así sucesivamente.

En fin, es la época en que incluso -y yo diría en cierto sentido, quizás *sobre todo* en una ciudad como Buenos Aires- los últimos films de Godard, de Bergman, de Truffaut, de Fellini, de Resnais, de Antonioni, de Wajda, de Kurosawa, o del propio Pasolini -y estoy nombrando solamente a algunos- se esperaban tan ansiosamente como los últimos ensayos de Sartre, de Marcuse o de Foucault, o las últimas ficciones de Cortázar y García Márquez. Es

decir, esos films se inscribían, o al menos teníamos la percepción de que esos films se inscribían, efectivamente, en el mismo movimiento de pensamiento crítico, movilizador, intranquilizador, inquietante, difícil, complejo, sin concesiones, aunque en muchos casos estuvieran hechos desde y distribuidos por la Industria cultural. Y esto tenía que ver (esto es muy pasoliniano, me parece también) no tanto con los temas, que podían ser los más diversos y a veces los más alejados de un contenido explícitamente político, social, filosófico o ideológico, sino que el secreto de ese *pensamiento crítico en imágenes en movimiento parlante* (es una manera un poco arrevesadamente “deleuziana” pero pertinente de definir el cine que importa) estaba en el propio tratamiento del lenguaje: del *lenguaje*, digo, que por supuesto no es exactamente lo mismo que la *técnica* en sentido estrecho. Si se introducían innovaciones técnicas, que desde luego también se introducían -digamos: ángulos de cámara o encuadres insólitos, usos particulares del *zoom*, el montaje entrecortado, “tartamudo” o directamente la eliminación del montaje, el uso programático del fuera de campo, desincronías deliberadas entre imagen y sonido, y demás-, si se introducía todo esto, repito, no era para hacer de la técnica una suerte de atracción fetichizada en sí misma, un *show* para el asombro o el alarde efímero y gratuito; tampoco como un subrayado funcional a la trama argumental o a la escena, sino para inscribirla en una radical *alteración* de los códigos establecidos. Era, en efecto, una forma de esa *alteridad* de la que se habló en una mesa de las jornadas, una “subversión” del lenguaje codificado y naturalizado por la Industria. Y en ese sentido significaba entonces una igualmente radical crítica de aquella fetichización de la técnica; entendiendo por técnica un concepto por cierto económico, sociológico, tecnológico, político, pero también en un sentido muy amplio, casi “metafísico” u “ontológico” diríamos, como el que podía tener contemporáneamente en dos pensadores tan

distintos e incluso radicalmente opuestos entre sí como Heidegger y Adorno. Vale decir, algo así como el andamiaje -o el armazón, o el dispositivo, hubiera dicho Heidegger- de una *racionalidad instrumental* -hubiera dicho Adorno-, cuya lógica está objetivamente al servicio del conformismo con los parámetros de una modernidad en crisis, de un capitalismo tardío, decía también Adorno, de un neo-capitalismo como lo llamaba Pasolini, que arrasa con todo lo que aún pueda quedar de humano sobre la Tierra.

La propia introducción por Pasolini -en sus prácticas de transposición de la literatura al cine- de ese aparente “truco” técnico que él teoriza como pasaje del *discurso indirecto libre* de la literatura narrativa o poética al *plano subjetivo indirecto* en el cine, y este tipo de cosas, se inscribía justamente en este movimiento de generación de una alteridad que permitiera hablar a algo que estaba por fuera del cuadro, que invadía la pantalla (así como puede invadir la página literaria, sea narrativa o poética, el discurso indirecto libre) permitiendo asomarse a aquello que es estrictamente disfuncional para los códigos narrativos normalizados y convencionalizados de la Industria. El recurso teorizado y practicado por el propio Pasolini de poner la cámara sobre la nuca pero un poquito al costado del personaje, por ejemplo en una escena de *Edipo Rey*, donde Edipo mira hacia la lejanía de tal manera que el espectador pueda ver simultáneamente y en su contraposición aquello que está viendo el personaje -Edipo en este caso- y al mismo tiempo aquello que está viendo la cámara, y entonces produciendo una suerte de disrupción, un llamado de atención sobre el hecho de que lo que hay ahí es una *construcción* de la imagen, una *construcción* de la “realidad” que tenemos que empezar por aceptar para desmontarla (puesto que lo que permite el recurso es mostrar que, aunque en una simple toma subjetiva pareciera haber una sola mirada, la del personaje en cuestión, de hecho hay *dos* ; o, con más precisión, hay una pero como si dijéramos

desdoblada entre la mirada “ficcional” del personaje y la “real” de la cámara, de tal modo que, haciendo evidente la “mirada” de la cámara, se hace también evidente que hay un *dispositivo* mecánico, que lo que estamos viendo *no es* la “realidad” pura y natural, sino, digamos, un *artificio* (palabra que reúne al arte con lo “hecho” o “fabricado”) una cierta *interpretación construida* de la “realidad”. Ese gesto “técnico”, entonces, es una denuncia *de facto* de la ideología del cine como expresión “naturalista” de la realidad, y por esa vía -puesto que Pasolini no es un hombre de “puro cine” ni es un mero esteta-, una impugnación a toda “naturalización” ideológica.

Pero al mismo tiempo -es crucial tener en cuenta esto para no malentender la posición pasoliniana- *no es* una recusación ni una anulación de lo real como tal. Pasolini, como es archisabido, definía al cine como una *semiótica de la realidad*. Es decir: una suerte de “lengua” audiovisual que permite dar cuenta de que la realidad es *ya siempre*, para los sujetos de lenguaje que somos los humanos, un sistema de signos y símbolos al cual no tenemos acceso en estado puro. Y sin embargo, ese “estado puro” *está allí*, como si dijéramos *al acecho* por detrás, o por debajo, de su “semioidad” significante. El “realismo” clásico o convencional (incluyendo, a su manera, al “neorealismo”), con su pretensión de expresar la *realidad-real* directamente y sin mediaciones, practica, lo quiera o no, una *operación ideológica* que oculta el constitutivo aspecto semiótico, la producción selectiva de signos de lo real que la “lengua” cinematográfica inevitablemente *pone en escena* (valga la expresión). Por su parte, las autoconscientes “vanguardias”, que asumen plenamente ese aspecto semiótico, operan una completa *sustitución* de lo real por los signos, eliminando de cuajo la *realidad-real* “al acecho”. Pasolini tiene clara la necesidad *estético-política* de combatir implacablemente a la primera de esas opciones: su *cine de poesía* (que no es lo mismo, y quizá sea inclu-

so lo opuesto, a un sedicente “cine poético”) es un arma aguerrida contra el *cine de prosa* y sus ocultamientos de la “rareza semiótica” de la lengua cinematográfica. Pero tiene igualmente claro que *suprimir* el “acecho de lo real” en nombre de esa “rareza semiótica” no es una solución (y esto vale también para el campo poético-crítico en literatura, como queda manifiesto en sus fuertes debates con Edoardo Sanguinetti y el Grupo 63). Su intenso amor por la *realidad-real* lo conduce a buscar los modos en que lo real pueda expresarse, invadir la pantalla más allá (o más acá) del “encuadre”, pero teniendo en cuenta, y haciendo evidente, que *hay* un “encuadre”, un dispositivo semiótico que *no debe* (se trata de un presupuesto ético, de un “imperativo categórico”) ocultársele al espectador. El *Plano Subjetivo Indirecto*, para volver a él, no es entonces una mera “artimaña” técnica -aunque sin ella la operación misma sería por supuesto imposible-: es todo un concepto filosófico, ideológico-político, estético-cultural.

Todo el recorrido anterior nos podría, pues, llevar a esta pregunta: ¿cómo se inscribe Pasolini en esta corriente que describíamos, y que por mera comodidad terminológica podemos llamar *contestataria* (un término, ciertamente, que Pasolini discutió de manera virulenta, ya que la “contestación”, por sí misma, le parecía un gesto vacío, puramente reactivo y en el fondo despolitizado)? Bueno, justamente se inscribe de una manera absolutamente idiosincrásica, como lo hacían todos en realidad, porque en verdad aunque Pasolini -no se puede negar esto- pertenece a esa corriente, no es exacto decir que se *inscriba* en ella plenamente; también algo se dijo en el día de hoy a propósito de esta posición singular, herética, inclasificable, aun dentro de las corrientes de “vanguardia”, que tiene Pasolini. Una posición, podríamos decir, heterodoxa dentro de la heterodoxia misma. Pasolini ya desde *Accattone*, por ejemplo, rompe con el Neorrealismo italiano tradicional, al cual por cierto acusa en algún momento de querer ins-

taurarse como una nueva ortodoxia del lenguaje cinematográfico; por otra parte, nunca está del todo conforme con el vanguardismo extremo de la Nouvelle Vague: sus debates -que representan por supuesto instancias muy diferentes- con Godard por un lado, o con Röhmer por el otro, a propósito de la oposición entre los ya nombrados *cine de prosa* y *cine de poesía*, es decir su trabajo crítico dentro de esta corriente general es, diría yo, bastante solitario y de otra índole, y por supuesto no se limita al cine. Hay que recordar que Pasolini llega tardíamente, podríamos decir, al cine; antes de abordar, de arriesgarse con, el lenguaje cinematográfico (al menos como realizador, luego de hacer su experiencia como guionista y ocasional asistente de dirección) lleva más de 20 años de práctica de la poesía y la narrativa, así como de algunas teorizaciones -en los campos de la teoría literaria, la poética o la historia del arte- con logros verdaderamente extraordinarios, que se profundizarán aún más *después* de iniciarse como realizador, con sus aportes fundamentales a la teoría y la semiótica del cine. Y él mismo dice, creo que es en su *opera magna* titulada *Empirismo herético*, que en determinado momento necesitó pasar al cine “por amor a la realidad”. Porque ya la poesía y la literatura le parecían insuficientes para dar cuenta de ese su propio exceso de *amor a la realidad* (y sobre esta cuestión del exceso amoroso me quiero detener un poquito dentro de un momento).

Por supuesto que esa *realidad* de la que habla Pasolini no es la realidad de los realistas convencionales, incluido como vimos el Neorrealismo italiano, por lo menos tal como Pasolini termina considerándolo -pese al enorme respeto que guardó siempre por la obra de Rossellini-: en todas estas operaciones de Pasolini se trata de lo que podríamos llamar (vuelvo a hacer referencia a algo que se discutió en el curso de estas jornadas) una suerte de crítica anacrónica, o *discrónica* en todo caso, consistente, repitámoslo, en buscar todas las maneras posibles

de dejar hablar lo sepultado, de dejar hablar una realidad vencida, de sacar *a luz*, como se dice, esa realidad sepultada o vencida. Me voy a permitir citar a Walter Benjamin (alguna vez alguien, no sé si yo voy a poder hacerlo, tendrá que escribir un buen texto sobre la relación entre Benjamin y Pasolini), digo, citando a Benjamín, esa realidad vencida y sepultada “tal como relampaguea hoy en este instante de peligro”. Así decía Benjamín, en efecto, en una de sus célebres *Tesis sobre Filosofía de la Historia*. Y el testimonio -en estas jornadas se ha revisado todo eso abundantemente-, el testimonio de este impulso pasoliniano, es por ejemplo el trabajo con el dialecto friulano -pero me corrijo: no me gusta la palabra “dialecto”, con la *lengua* friulana de su poesía temprana- o con el habla del subproletariado de los *borgate*, los barrios bajos romanos, en sus novelas *Accatone* o *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta*; ese habla que va a pasar por cierto a sus primeros films, como la propia *Accatone* o *Mamma Roma*. O el trabajo con las épocas *prehistóricas*, como lo dirá el propio Pasolini, la “prehistoria bárbara” de las culturas tragadas o desechadas o directamente destruidas.

Este concepto de lo *prehistórico*, o lo *arcaico*, o lo *bárbaro*, tiene en Pasolini varios niveles de sentido posibles: ante todo, es una reacción provocativa, “marxista-tercermundista” si puedo decirlo así, contra la perversa “civilización” neocapitalista, que en nombre de la “modernidad” y el “progreso”, como veíamos, ha arrasado en los últimos siglos con culturas, lenguas, religiones, mitologías, rituales, formas de arte y poesía, experiencias vitales enteras. De allí que tanto en la narrativa y la poesía como en el cine de Pasolini podamos leer y ver una reivindicación -que no es lo mismo que una “romantización” o una idealización- de lo que esas formas civilizatorias perversas calificaron justamente como “bárbaro”, “atrasado”, “anacrónico”, y por lo tanto descartable, desechable por la historia. Pero hay también, y paralelamente, otra idea de

lo “prehistórico”, muy influenciada por el psicoanálisis de Freud, que es la de unos contenidos del Inconsciente (los sueños, las pulsiones reprimidas aunque expresadas “sintomáticamente”, los fragmentos de memorias “arcaicas”, etcétera), que para Pasolini constituyen algo así como una *materia prima* “icónica” del cine. Recordemos que para él, el cine se diferencia radicalmente de la literatura en el hecho de que no tiene -como aquella- un *código* previo (la *lengua*, en el sentido estricto) sobre el cual “montarse”, aunque fuera para transgredirlo; el cine (en el límite *cada* film individual), sostiene Pasolini, debe realizar sus operaciones estéticas sobre la base de una operación *semiótica* previa, que es la de la *creación* de semejante “código” previamente inexistente. Ahora bien, ¿de dónde obtener los signos, las imágenes, que van a conformar semejante código? De la realidad misma, por supuesto (a condición, como ya dijimos, de ser conscientes de que, una vez producida la operación, la “realidad” que veremos en el film es una *construcción semiótica*), pero también de ese repertorio infinito de imágenes “arcaicas” o “prehistóricas” de nuestro Inconsciente, que en verdad *forman parte* de lo que denominamos “la realidad”, ya que los sujetos *imaginarios y simbólicos* que somos los humanos no podríamos acceder a ninguna “realidad” que no estuviera atravesada, e incluso *condicionada* en su propia percepción, por todo eso. Y dicho sea de paso -aunque no es poca cosa- esta es otro registro en el que puede verificarse la significación del pasaje del Discurso Indirecto Libre al Plano Subjetivo Indirecto. Cada cual con su propia lógica y estrategia, lo que se busca en ambos casos es *dejar hablar* o *dejar mostrar(se)* al “acento cultural” que ha sido reprimido o desplazado por la cultura hegemónica, sin por ello “preservarlo” la palabra o la visibilidad -lo cual seguiría siendo una perspectiva *de* la cultura hegemónica, y no *a* ella-, sino por así decir *desgarrando* desde adentro la aparente unidad / totalidad ideológica del discurso dominante. En el Discur-

so Indirecto Libre, la “voz” diferente que irrumpe dentro de la linealidad homogénea del discurso del narrador, muestra que hay *otro* discurso posible (de otra clase social, otra cultura, otra subjetividad, otro modo de expresión, lo que fuere). En el Plano Subjetivo Indirecto, la mirada que irrumpe dentro del plano -como en el ejemplo que citábamos más arriba- hace ver *otro* espacio u otra perspectiva posible dentro del mismo encuadre. En ambos casos, allí donde parecía haber un mero monólogo (el del narrador o el de la cámara) se abre una dimensión *dialógica*, como diría Mijail Bakhtin (otro gran tema de investigación sería la relación Pasolini / Bakhtin) que literalmente *subvierte* -vuelca o da vuelta desde abajo o desde adentro- las pretensiones naturalizadas de un discurso “único”. Esa *sub-versión* (esa otra versión “por abajo”) emerge entonces *en competencia* con la versión “oficial”, impidiendo la naturalización del código. Y lo que allí emerge es con frecuencia lo “prehistórico”, lo “arcaico” o lo “bárbaro”, vale decir, lo que ha sido pretendidamente expulsado o al menos sometido por el discurso “civilizatorio” dominante (la narración normalizada y académica, el Sistema de Representación Institucional, etcétera).

Pero volvamos un momento, pues, a la primera cuestión que hemos mencionado a propósito de lo “prehistórico”. Aquí se habló -porque lo hace Pasolini, efectivamente- del genocidio cultural por acción de la modernidad neocapitalista, de lo que en esa época se llamaba el tercer mundo. Se habló también de la sexualidad juvenil, vital, “pura”, alegre y gozosa de, por ejemplo, la así llamada *Trilogía de la Vida* (los films *Decamerón*, *Los Cuentos de Canterbury* y *Las Mil y Una Noches*), pero también de ese asomarse implacable al abismo de lo siniestro que hay en esa insoportable oscuridad, no sé cómo calificarla, de *Saló*: la “poesía” de los desechos, de los restos, de los excrementos, de las ruinas de una historia tanto cultural como social, individual y hasta natural, excrementos con

los que la modernidad capitalista, que los ha producido, nada quiere saber. Ese choque de temporalidades diferentes, adversarias, enemigas, esa emergencia de lo que permanecía oculto, eso que un psicoanalista seguramente llamaría el *retorno de lo reprimido* de toda esa *realidad-real*, eso es la poesía para Pasolini, tanto en términos poéticos estrictamente dichos como en términos de ese *cine de poesía* que él pretendía construir y que entendía y en muchas ocasiones logró poner en acto en su poesía y en su cine de poesía. O, dicho con mayor precisión, *poesía*, en el estricto y personal sentido que le da Pasolini, es el *contraste*, o el conflicto irresoluble, entre el desarrollo homogeneizador de la dominación neocapitalista y toda esa rica y compleja diversidad cultural (lingüística, artística, social, psicológica, y también “natural”) de los antiguos sectores populares ahora transformados en desechos descartables. Esa poesía, digamos, que es por ejemplo la de las grandes obras del Renacimiento -que Pasolini conocía y amaba, y que citaba frecuentemente en las imágenes de sus films-, pero también la del maloliente *chiquero* (para citar uno de sus films menos transitados por la crítica y de los más interesantes, *Porcile*), donde muy alegóricamente los cerdos devoran a los miembros de la clase dominante mientras los revuelcan en la mierda. Y que sean cerdos no es, desde ya, un azar. La naturaleza -incluidos, claro, los animales- también ha sido bastardeada, degradada y abyectamente subyugada por el avance de la “civilización” técnica neocapitalista. De los animales que conviven con los hombres, los cerdos son quizá los más degradados: feos, sucios, desagradables mientras viven, carne de matadero predestinada. La simbología de su “rebelión” no podría ser más directa. Y no se trata solamente de los animales, los bosques o los desiertos. Para Pasolini, aun los objetos inanimados, las *cosas* materiales, merecen su propia reivindicación, su derecho a la imagen “autónoma”, digamos (en alguna parte, Pasolini cita una toma de *El Desierto Rojo* de Antonioni, en la cual

la pareja protagónica discute amargamente su separación; ambos personajes están enfrentados de perfil, cada uno de ellos apenas asomando por los extremos opuestos de la ancha pantalla en Cinemascope, y durante toda la duración de la escena se los mantendrá así, en lugar de recurrir, para mostrar el diálogo, al plano / contraplano del montaje más convencional. En el amplísimo centro del encuadre pueden verse objetos -un florero, un cenicero, un cuadro en la pared, lo que sea- que adquieren entonces una presencia *propia* e independiente, en lugar de quedar subordinados a simple decorado o ambientación de la acción y el diálogo. Es un bellissimo ejemplo de esa *insubordinación de lo concreto contra la tiranía de lo abstracto* de la que habla Lukács). También las cosas, los objetos, forman parte de esa *realidad-real* prehistórica reprimida, al igual que la naturaleza, las pulsiones inconscientes, los marginados de los *borgate*, los pueblos oprimidos del Tercer Mundo, las lenguas perdidas.

Con todo este telón de fondo -que puede sintetizarse como el del conflicto sin salida ni “síntesis” entre los discursos, los diferentes planos de la imagen, lo “prehistórico” y la modernidad tecno-capitalista, etcétera- no parece entonces en absoluto casual la elección de la *tragedia* en Pasolini. Me refiero por supuesto, en primer lugar, a la tragedia en sentido literal, a esas muy singulares transposiciones de tragedias clásicas que hay en *Edipo Rey*, en *Medea*, en *La Orestíada Africana* (como puede verse, Pasolini se atreve con los tres grandes trágicos de la antigua Grecia: Sófocles, Eurípides, Esquilo), pero más allá de eso hablo de la tragedia, de *lo trágico* pasoliniano, en términos de, justamente, lo *indecible*, lo inconfesable por la cultura normalizada: lo reprimido, lo subterráneo, lo oculto, lo siniestro, decíamos recién, de una suerte de materialidad inconsciente que de pronto se le aparece en una especie de *revelación* -esta palabra religiosa no la pronuncio inocentemente, por supuesto-, una suerte de revelación o de epi-

fanía a veces asimismo siniestra, produciendo un conflicto a todas luces irresoluble con la actualidad de la cultura. También se dijo mucho acá, no lo voy a repetir: Pasolini no está haciendo arqueología, Pasolini una vez más está recurriendo al mundo arcaico, mítico, incluso “mágico” (en la acepción antropológica y no vulgar del término), para hablar de su propio presente y por lo tanto del nuestro, que si ha cambiado mucho desde Pasolini es en todo caso para peor, y lo usa aun para burlarse de las pretensiones de la racionalidad moderna de haber superado esa oscuridad mítica con el progreso de la técnica aplicada al desarrollo neocapitalista.

No sé si se ha hablado tanto del tema más incómodo -pero que se inscribe en esta cuestión de la relación de Pasolini con el mito y la tragedia- que es ese tema al que aludí al pasar, como quien no quiere la cosa, de su cristianismo, de su *catolicismo*, que constituye una presencia permanente en toda la obra pasoliniana: por supuesto, otra vez, como sucede con su transposición de los textos trágicos, ese cristianismo es explicitado en el *Evangelio según San Mateo* (que paradójicamente tal vez sea su film más “realista”, y aquel cuyo guión sigue con la más obsesiva escrupulosidad el texto evangélico originario) o en el episodio *La Ricotta* del film *RoGoPaG*, pero ¿quién podría negar la fuerza de la iconografía cristiana en la secuencia de la muerte de *Accattone*, o en el enigmático “ángel” no siempre del todo exterminador de *Teorema*? Ni hablar en novelas como *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta*, o en muchos -por no decir en todos- de sus poemas, incluyendo aquel que lleva un título tan connotadamente “marxista” como *Las cenizas de Gramsci*. Uno podría preguntarse (no voy a dar ninguna respuesta definitiva, desde ya, me estoy preguntando en voz alta junto con ustedes) si esta inflexión inocultablemente cristiana de Pasolini, no es contradictoria, no es *incompatible*, con la tragedia, con el recurso a la tragedia. Por supuesto, hay momentos de

intensidad trágica aun en los poemas y en los textos más “cristianos”, pero Pasolini no puede ignorar que el cristianismo, con sus promesas mesiánicas de redención y demás, es en cierto modo lo contrario a la tragedia.

Pasolini no ignora los trabajos de muchos grandes antropólogos e historiadores de las religiones que incluyen reflexiones sobre el tema apocalíptico; acá se mencionó a Mircea Eliade por ejemplo, y yo podría agregar al gran antropólogo italiano Ernesto de Martino, al cual Pasolini había leído muy bien y con el cual tenía una alguna relación personal incluso, o las teorías sobre la cuestión de la crisis sacrificial en René Girard, para no mencionar al Freud de *Totem y Tabú*; nada de todo eso ignoraba Pasolini y por lo tanto no podía de ninguna manera ignorar, que si tomamos por ejemplo a Girard, Cristo aparece como la figura del sacrificio que viene a terminar con la lógica sacrificial típicamente trágica. ¿Por qué? En primer lugar porque Cristo es el absoluto *inocente*: en la tragedia, como ustedes saben, hay sacrificio pero no, nunca, absoluta inocencia y eso es lo propiamente trágico. Entonces, ¿es esto una contradicción pasoliniana? Por supuesto que sí, por supuesto que es una contradicción pasoliniana, pero no se trata de ninguna manera, me parece, de un descuido de Pasolini, sino de algo que me gustaría llamar una especie de *sensibilidad estratégica* que conduce toda la obra pasoliniana. El cristianismo de Pasolini -que no es mayor ni menor que su marxismo, sino que son como polos aparentemente opuestos pero que se interpelan mutuamente en la obra-, ese cristianismo de Pasolini, es en verdad una suerte de *meta-tragedia*, o de tragedia al cuadrado si puedo llamarlo así, puesto que tal como lo concibe Pasolini, se inscribe en ese cristianismo su “*doble*” *imposible* que es lo trágico, precisamente. El cristianismo de Pasolini -me gustaría formular esta tímida hipótesis- es el *conflicto irresoluble entre cristianismo y tragedia*: entre la desesperanza “realista” que hay en la tragedia y el impulso utópico

hacia la redención, que no puede ser abandonado aunque sea precisamente desesperado. El término *redención* aquí, al igual que sucede una vez más por ejemplo en Benjamin, o en esa otra gran obra “utópico-revolucionaria” que es *El Principio Esperanza* de Ernst Bloch -y que asimismo atraviesa subterráneamente toda la obra pasoliniana-, ese término *redención* debe ser entendido, me parece también, en toda su dimensión estrictamente política de trascendencia incluso sobrehumana: esto es, me atrevería a decir para usar un término más o menos de moda, algo así como la *teología política* de Pasolini. El fundamento revolucionario de esa teología política, es, diría -es una nueva hipótesis, creo-, y ya mencioné el concepto, el de una especie de *amor excesivo* : ese mismo amor excesivo de Pasolini por la realidad, de exceso de amor que puede tener incluso los efectos más extremadamente dañinos, *fatales*, pero cuya pulsión amorosa, diría Pasolini, debe ser resguardada y rescatada aun en sus excesos porque precisamente ella es la única esperanza más allá de que no se realice; o incluso de que su realización sea *siniestra* en el sentido de ese Freud que Pasolini había también leído bien, y que decía en efecto que la satisfacción del deseo es siniestra, pero que al deseo no se puede renunciar. Esto hace creo yo, a la enorme *inactualidad*, -“inactualidad” en el sentido nietzscheano de lo *extemporáneo* y al mismo tiempo, o por eso mismo, urgentemente *pertinente* - del pensamiento de Pasolini.

¿Por qué? Si sirve como síntoma, yo no puedo sino retomar la referencia al hecho de que las mesas temáticas de estas jornadas más “saturadas” fueron aquellas que trataban sobre el mito y la política en Pasolini. No voy a tener tiempo de hacerlo acá, pero es un tema que merece una enorme reflexión: el por qué la obra de Pasolini es tan intensamente percibida como una obra que pone en relación dos cosas aparentemente tan diferentes como el mito y la política. Esa reflexión que se podría hacer y que no vamos a hacer hoy por lo menos acá -no tenemos el tiempo-, esa



El descendimiento de Cristo, de Pontormo

reflexión, digo, debería contemplar la discusión de cuántos elementos míticos hay en la política y de cuántos elementos políticos hay ya en el mito, incluso en el más cercano; tomarse el atrevimiento, digamos, incluso de preguntarse si es posible un mito que no contemple de manera más o menos esbozada una dimensión política. Y, sobre todo en nuestra época actual, de si es posible una política que no contenga también elementos míticos. Sea como sea, esa relación mítico-política es el sustrato, me parece, el componente más íntimo de esto que yo me atreví a llamar la teología política de Pasolini tal como se expresa en toda su obra, incluso en el plano de cierto tipo de transposiciones que van más allá de la transposición de la literatura al cine: hay en Pasolini, lo mencionamos recién al pasar, ciertas transposiciones pintura-cine de una enorme importancia. *El descendimiento de Cristo* de Pontormo, por ejemplo, una imagen ultra-clásica del manierismo tardo-renacentista, que es a esta altura absolutamente obvio comparar con el encuadre correspondiente de *La Ricotta* de Pasolini, donde bajan de su propia cruz el cadáver de Stracchi, el partiquino que hace del buen ladrón en la filmación de la crucifixión de Cristo que relata ese episodio.

Y esto no es ninguna compleja deducción o deriva hermenéutica que estoy haciendo yo ahora, esta explicitado por el propio Pasolini que fue una visión de ese cuadro de Pontormo lo que le dio la idea para el film. La diferencia, por supuesto, es que un fotograma de un film no es un cuadro; un fotograma de un film se inserta en una secuencia de fotogramas que supone necesariamente un desplazamiento de la mirada que el cuadro, sobre todo el construido por la a veces rígida perspectiva renacentista, no permite. Y ese desplazamiento de la mirada se transforma por ejemplo en ese film de Pasolini en una suerte de, podríamos decir, metáfora del desplazamiento, del *descen-tramiento* que Pasolini quiere hacer sobre el propio tema del descendimiento de Cristo de la cruz, cuando efecti-