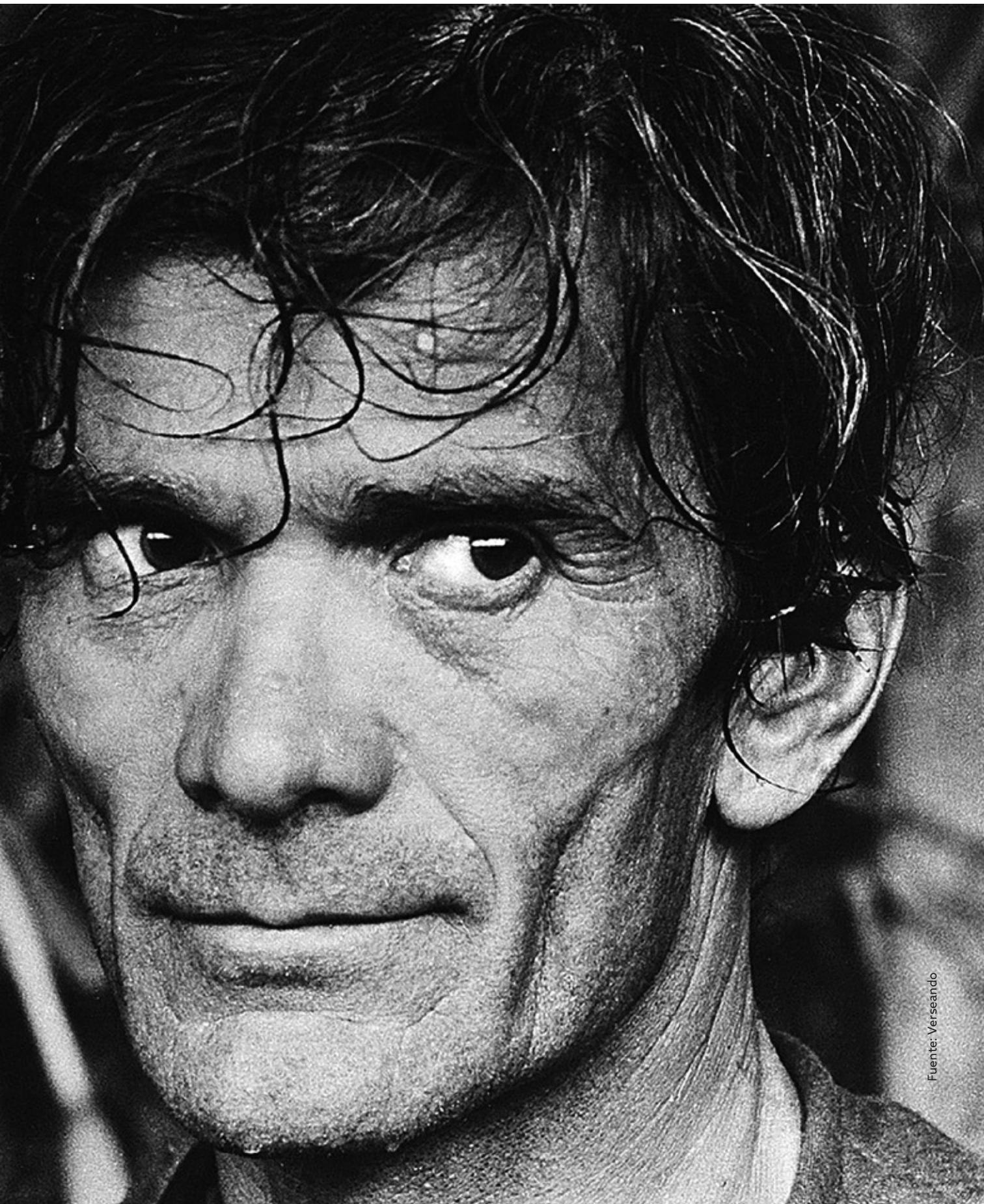


El cine de **PASOLINI: la MODERNIDAD de lo ARCAICO**

El cine de Pier Paolo Pasolini posee, por un lado, varios puntos de conexión con el llamado cine moderno; por otro, está dotado de un lenguaje arcaizante que lo asocia no solo a viejas obras literarias, sino también al cine mudo. Esa paradoja es la que explora este texto.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS



Fuente: Veriseando

ier Paolo Pasolini sigue siendo una *presencia ausente* realmente considerable 44 años después de su fallecimiento. Tanto así que los estudios y aproximaciones a su obra siguen produciéndose con profusión. Este texto es una pequeña aproximación a la obra fílmica de Pasolini, desde una perspectiva más bien panorámica. No se podría hacer otra cosa en los límites de un breve ensayo.

Si se suman sus películas, dirigió doce largometrajes y cuatro cortos de ficción, incluidos estos últimos en otros tantos largos con episodios o *sketches* a cargo de otros directores. Encontramos también en su filmografía algunas obras de no ficción, aunque atravesadas inevitablemente por la poética de Pasolini, de indiscutible interés en un balance de su obra. Sin embargo, por razones de espacio, me voy a concentrar en su obra de ficción propiamente dicha que es, por cierto, la más conocida y difundida. Sus trabajos de no ficción son relativamente marginales, aunque, en absoluto, carentes de interés.

Una consideración se impone: Pasolini era una figura relevante de la intelectualidad y de la literatura italianas antes de llegar a la realización cinematográfica. Su trabajo de poeta, narrador, ensayista y controvertido participante en el debate político lo encumbró en el espacio de una Italia gobernada casi exclusivamente por la Democracia Cristiana. El cine va a levantar, sin duda, la figura del autor de la novela *Una vita violenta*, tanto en su país de origen como (y de manera muy notoria) a escala internacional, pero los pergaminos intelectuales los tenía ganados aun si no hubiese incursionado en la creación fílmica.

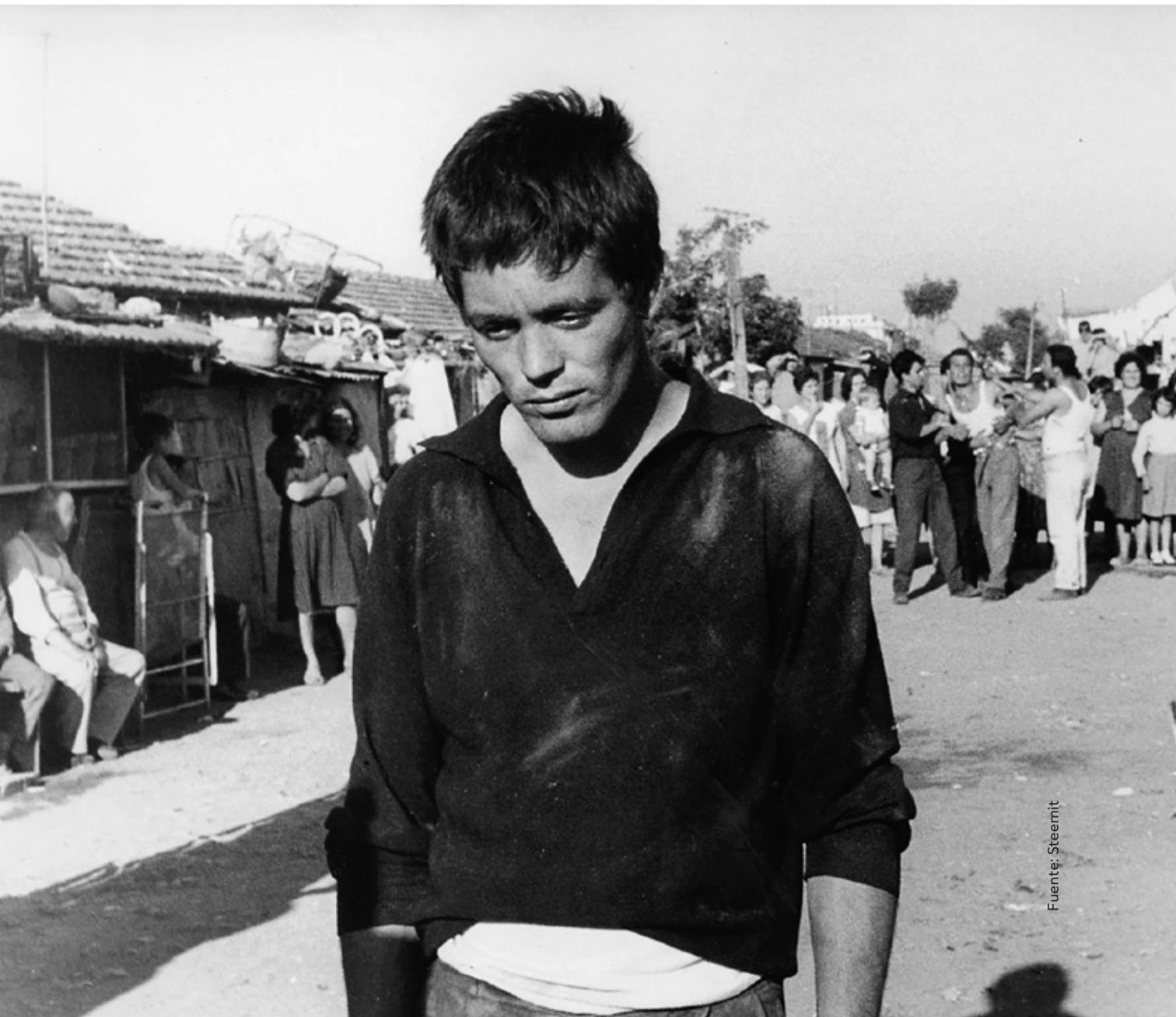
Como sabemos, su contacto con el cine empezó con la escritura de guiones, de los que, en al menos dos casos —los de *La noche brava* (*La notte brava*, 1959) y *Un día de locura* (*La giornata balorda*, 1960), ambos bajo la dirección de Mauro Bolognini— se advierten de manera muy ostensible los signos del universo literario pasoliniano: marginalidad social, sordidez en los trazos y en las relaciones de los personajes, aspereza en la descripción del ambiente y a la vez una poesía solidaria latente en la representación de esos submundos. Eso mismo lo veremos luego en el guion que escribió para el debut de Bernardo Bertolucci en *La cosecha estéril* (*La commare secca*, 1962), sin actores profesionales y con una tónica similar a la de los guiones previos.

Es en 1961 que Pasolini da el paso a la realización con *Accattone* (1961) y desde allí no se detiene hasta el momento de su muerte en 1975. Son 15 años intensos dedicados de manera preferente y muy entregada a la práctica fílmica, aunque también a la reflexión teórica y ensayística. Hay que precisar, no obstante, que a diferencia de buena parte de quienes forjaron los nuevos cines de los años 60 y 70 en Europa y el mundo,

SIN UNA FORMACIÓN DE ESCUELA
O SIN UN ENTRENAMIENTO
CINÉFILO, PASOLINI ASUMIÓ DE
MANERA MUY LIBRE Y PERSONAL
LOS MATERIALES ARGUMENTALES
DE BASE, ASÍ COMO LA
COMPOSICIÓN DE LAS IMÁGENES,
LA DIRECCIÓN DE ACTORES, LA
PROPIA SINTAXIS NARRATIVA DE
SUS PELÍCULAS.

Pasolini no era un cineasta de vocación y no solo porque llega a la dirección al filo de los 40 años y porque su práctica literaria venía siendo la que dominaba su actividad creativa, sino también porque no se sentía un director de cine en el modo en que se entiende ese oficio o esa práctica. Es evidente que el cine fue para Pasolini una forma más de expresión, sin duda muy peculiar y diferenciada, de su carrera artística. Él fue un autor con diversas facetas que hizo películas, como antes fue el caso del polifacético artista francés Jean Cocteau y en los mismos años de Pasolini, de los también franceses Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, escritores y cineastas.

Tanto así que sin una formación de escuela o sin un entrenamiento cinéfilo como el de Bernardo Bertolucci, por ejemplo, asumió de manera muy libre y personal los materiales argumentales de base, así como la composición de las imágenes, la dirección de actores, la propia sintaxis narrativa de sus películas. A este respecto, se puede mencionar una objeción que algunos le hicieron en su momento e incluso después: el aparente descuido o desaliño formal, la supuesta debilidad en la dirección de actores, los saltos abruptos en el montaje, la extraña perspectiva espacial en la relación campo-contracampo. Con ello se abonaba a la versión *in extremis* de un mal director y de modo menos severo de un realizador inexperto y negligente, poco sensible al trabajo de un cineasta que se precie de serlo, salvo en *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) que nadie podría acusar de negligente o mal hecha. Volvemos más adelante sobre estos cargos.



Fuente: Steemit

Haciendo cine al andar

Por otra parte, como la de su gran contemporáneo Jean-Luc Godard (con quien compartió un episodio en el largo *Ro.Go.Pa.G.*, 1963), y a quien también se le formularon cargos parecidos, la filmografía de Pasolini se fue haciendo al andar. Me explico: es evidente que toda obra, cualquiera y no solo en el cine, se va haciendo al andar, pero con frecuencia podemos apreciar que hay proyectos o marcos creativos que organizan el conjunto de una filmografía, pese a que en el desarrollo de esos proyectos encontremos fases o etapas diferenciadas y condicionadas en parte por el propio devenir de la historia y los cambios del cine, además de las propias condiciones y evolución personal de los realizadores. Esos proyectos creativos los podemos rastrear

Foto:
Accattone

en autores que pasaron de la etapa silente a la sonora como Eisenstein y Dreyer, Lang y Renoir, Chaplin y Hitchcock, Ozu y Mizoguchi, como también en los que van a seguir una andadura similar en el periodo sonoro.

No pasa lo mismo con Pasolini. Sus dos primeras cintas, *Accattone* y *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962) son tributarias de sus relatos literarios y parecen estar, aunque con un toque más audaz, en la línea de *La noche brava* (*La notte brava*, 1959) y de *Un día de locura* (*La giornata balorda*, 1960) que, no lo olvido, es una novela de Alberto Moravia, otro escritor muy ligado al cine como argumentista y guionista en estos años, aunque apenas se le atribuye la dirección de un corto; y, además, amigo personal y en algunos momentos

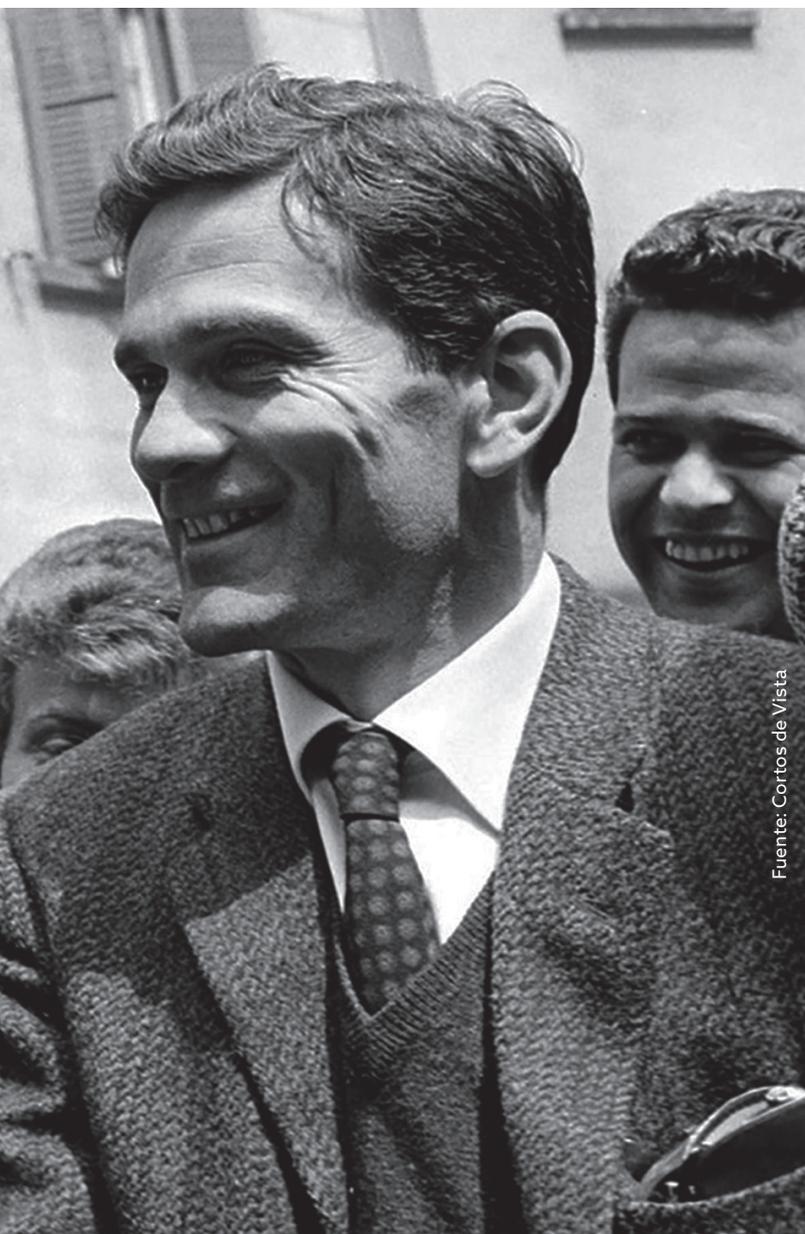


muy cercano a Pasolini, de quien fue compañero de viaje (en el sentido literal) más de una vez. Siendo una novela de Moravia, un novelista de la posguerra, con preocupaciones y algunos temas comunes con Pasolini, el material de *Un día de locura* fue reprocesado por este último, junto con otros, por lo que el relato tiene un lado claramente pasoliniano. En un realizador como Bolognini, tan apegado a los fastos operáticos y a la elegancia decadentista de Luchino Visconti, disuenan un tanto estas dos recreaciones con personajes y ambientes marginales.

Accattone y *Mamma Roma* llevan las huellas del neorealismo junto con la impronta de esos chicos del arroyo y del subproletariado romano que hallamos en las novelas de Pasolini. En esos dos primeros títulos fílmicos parecen conjugar las fuentes de esa herencia que Rossellini y su colegas neorealistas dejaron para el cine

italiano y mundial, así como las figuras y los escenarios de las páginas de *Una vida violenta* (*Una vita violenta*, 1962) y *Chicos del arroyo* (*Ragazzi de vita*, 1955), los que alteran el rango social de los seres que poblaron el neorealismo y que no son ya en las primeras películas de Pasolini los resistentes o víctimas de la guerra y la posguerra, sino los marginales de la Italia del desarrollo capitalista de los años sesenta.

Con ellas, sin embargo, Pasolini no estaba marcando un derrotero estético, ni se afirmaba como un continuador ni renovador de la savia que alimentó al neorealismo fundado en los años de la posguerra, pues viene luego una propuesta inusitada en un hombre de ideología marxista y ateo: *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964). Es el primero de los seis largos de ficción que se sitúan en ese pasado que va desde la antigüedad griega hasta los tiempos



Fuente: Cortos de Vista

medievales. Es la incorporación de textos anti-
guos que, como en este caso, recrean el evangelio
bíblico de San Mateo, en otros la tragedia griega
(*Edipo rey* y *Edipo en Colona*, de Sófocles, *Medea*,
de Eurípides) y en otros más los relatos orientales
de *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una
notte*, 1974) o los cuentos medievales de Giovanni
Boccaccio en *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) o
de Geoffrey Chaucer en *Los cuentos de Canterbury*
(*I racconti di Canterbury*, 1972).

Ningún autor de los nuevos cines de esos años
se tomó tanto tiempo en esos saltos diegéticos a
relatos de vieja data y a épocas pretéritas, pues
se abocaron en mayor medida a la contempora-
neidad inmediata o al pasado reciente, aunque
desde luego, como es el caso de François Truffaut
en *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970),
hubo algunas incursiones de mayor lejanía
temporal más bien excepcionales.

Foto:
Mamma
Roma

El pasado en el presente

En el caso de nuestro autor no fue por el simple
gusto de revisar esos textos canónicos de la
historia de la literatura. A Pasolini le intere-
saba saltar al pasado para indagar acerca del
presente y no lo hace bajo la forma de la alegoría,
sino del relato mítico en *El evangelio según
San Mateo*, *Edipo rey* (*Edipo Re*, 1967) y *Medea*
(*Medea*, 1969) y de una suerte de picaresca
feliz en su "trilogía de la vida" (compuesta por
El Decamerón, *Los cuentos de Canterbury* y *Las
mil y una noches*) de los años setenta. Más bien,
donde recurre a la alegoría es en sus historias
de ambientación contemporánea: *Pajaritos y
pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *Teorema*
(*Teorema*, 1968), *Orgía* (*Porcile*, 1969) y también
en *Saló*, una adaptación libre del Marqués de
Sade ubicada durante el periodo de la llamada
República de Saló en la Italia de fines de la
Segunda Guerra Mundial.

En sus cortos, en cambio, apela al esquema de
la fábula, una variación adaptada a la forma
del cuento, acentuando un lado *naif* que está
presente, asimismo, en sus largos de ficción,
aunque en estos de una manera más tenue, si
exceptuamos *Pajaritos y pajarracos*, que tiene en
común con dos de los cortos, *La Terra vista dalla
luna* (1967) y *Che cosa solo le nuvole?* (1968), la
presencia protagónica de Totò y Ninetto Davoli.
De hecho, y en una cierta medida, *Pajaritos y
pajarracos* forma con los dos cortos una suerte
de trilogía con un sesgo lunar que activa varios
significados asociados: la geografía lunar, la
dimensión lunática entendida como apego a la
fantasía y a la ensoñación, y también a la extra-
vagancia y a la excepcionalidad; asimismo, la
representación de un mundo ideal o paralelo al
nuestro, entre otros. Digamos que en las cintas
con Totò y Ninetto se libera el lado más lúdico y
jovial del cineasta.

Por cierto, hay que precisar que tanto en sus
incurSIONES en el pasado como en aquella que se
sitúa en el marco de la Segunda Guerra o en las de
épocas coetáneas a la filmación de las películas,
se produce una suerte de descentramiento del
marco histórico, pues en cierta medida ni las
que se ambientan en esos tiempos lejanos ni
las que están datadas en el siglo XX establecen
una relación de plena correspondencia con
sus respectivas ubicaciones temporales. Hay
pequeños (y a veces no tan pequeños) desfases
que las operaciones expresivas ponen de mani-
fiesto para decir con ello que Pasolini, y pese a su
visión marxista de la historia, no deja de percibir
ese *corsi y ricorsi* que postuló Giambattista Vico
como un dato asociado al curso de los aconte-
cimientos, es decir, la vuelta o el regreso a lo ya
sucedido a través del devenir temporal.

Si se establecen algunas oposiciones en el
entramado narrativo de sus películas de ficción,
hallamos que no pueden ser considerados como

compartimentos totalmente autónomos. Una de ellas, para seguir en la línea de la explicación anterior, es la oposición mundo antiguo-mundo contemporáneo. En *El Evangelio según San Mateo* es muy claro que el relato referido a la vida de Jesucristo está atravesado por componentes que remiten al siglo XX: desde los actores no profesionales de facciones rústicas que remiten a obreros o campesinos contemporáneos, hasta los escenarios sicilianos, incluyendo los cascos de la policía fascista que usan los soldados romanos. Por no mencionar los procedimientos claramente asociados con el tratamiento documental de la ficción como en aquella escena, insólita en la representación del encuentro de Cristo con Poncio Pilatos, en que la cámara en desplazamiento manual se ubica entre las cabezas de quienes observan el hecho de pie y desde una cierta distancia. En *Pajaritos y pajarracos* y *Teorema*, de ambientación contemporánea, los personajes transitan en algunos tramos, especialmente en las caminatas de Totò y Ninneto Davoli en la primera, y las ubicaciones extraurbanas de *Teorema*, por paisajes de visualidad prehistórica o preurbana. En *Orgía*, casi una síntesis al respecto, el canibalismo se ejerce por partes iguales tanto en la etapa medieval (con resonancias prehistóricas) como en la del capitalismo avanzado.

Una suerte de inocencia non sancta

La antropofagia, por su parte, como manifestación de primitivismo bárbaro o salvaje parece oponerse a otra forma de primitivismo al que se puede calificar más que como inocente, como simple: una forma laica de pureza en el sentido de ingenuidad y candidez, representada mejor que nadie en su obra por Ninneto Davoli, o por Emilia, la criada de *Teorema* que interpreta Laura Betti, pero también libertad y espontaneidad sensual, la que experimentan varios de los amantes, con frecuencia pasajeros, de la "trilogía de la vida". Una suerte de inocencia *non sancta* que podríamos catalogar como prefreudiana. Una variante, digamos, iluminada, de esa inocencia es la que representa el Cristo de *El Evangelio según San Mateo*, por otra parte, más que ningún otro de sus personajes, instalado en una geografía de facciones inhóspitas.

El autor italiano recurre a los textos clásicos para extraer de ellos esas formaciones imaginarias que en una medida importante han modelado el mundo occidental: uno es el mensaje cristiano de paz y de sacrificio con evidente acentuación de la dimensión social ya muy presente en el evangelio original de Mateo. Otro es el legado de picardía y liberalidad de los libros de Boccaccio y Chaucer, en cuya adaptación Pasolini escoge de manera preferente aquellos que hacen una franca apología del placer, aún a costa del adulterio o el engaño y sin el menor sentimiento de culpa. En ellos, también, como

LA "TRILOGÍA DE LA VIDA" APELA A LO CARNAVALESCO Y POPULAR TAL COMO LO DESCRIBIÓ EL FRANCÉS FRANÇOIS RABELAIS EN SUS LIBROS DEL SIGLO XVI EN TORNO A PERSONAJES COMO PANTAGRUEL Y GARGANTÚA. EROTISMO, GULA Y ESCATOLOGÍA SON MANIFESTACIONES DE CELEBRACIÓN Y FESTEJO.

en la adaptación de algunos cuentos de *Las mil y una noches*, en la misma tónica de los anteriores, el director no se ahorra detalles (y a veces más que eso) escatológicos. Además, incluye, aunque no de manera frontal, vínculos homosexuales en un contexto, hay que decirlo, en que predominan ampliamente las relaciones heterosexuales. La sexualidad como modo de dominio y humillación tanto como la escatología reaparecen recargados en *Saló*.

A propósito de la sexualidad de la "trilogía de la vida", cabe destacar que Pasolini toma distancia de los modelos eróticos masculinos y femeninos que se venían prodigando en esos años y que persistirán en las décadas siguientes. En estas películas no hay el menor reparo a mostrar cuerpos que por razones de grosor, de edad o de facciones del rostro y otras disuenan frente a los criterios de belleza socialmente prevalentes y ampliamente preferidos para las exhibiciones carnales. Esa opción se apoya en la tipología aldeana de los personajes y en el carácter desaliñado de casi todos ellos. Y en esa opción, Pasolini se adelanta a quienes en años posteriores reivindicaron la presencia de cuerpos "antiestéticos" en despliegues amatorios, a veces en función del llamado arte "feísta". Por cierto, no hubo nada de ese feísmo cultivado en la obra de Pasolini.

Las tragedias griegas confrontan mitos que tanto *Edipo* de Sófocles como *Medea*, de Eurípides, pusieron en escena en su tiempo y que Pasolini filtra con la mirada de quien está nutrido de las fuentes del marxismo y el psicoanálisis. Así, la transgresión de las prohibiciones funda-



Foto:
El Decamerón

mentales en la sociedad occidental y cristiana (el asesinato del padre, la cohabitación con la madre, el filicidio, la homosexualidad), lo mismo que el acabamiento y la destrucción social de un orden tradicional, se manifiestan en estas películas de la liquidación en lo que Claude Lévi-Strauss llamaría “las relaciones elementales del parentesco”.

Decíamos antes que las películas de Totò con Ninetto Davoli revelan el fondo quizá más entrañable y festivo (en un sentido lúdico) en el conjunto de la obra de Pasolini. En las tragedias ambientadas en el pasado y en el presente, bien que atravesadas por esa suerte de sacralidad laica que se reconoce en sus imágenes, el sentimiento es inevitablemente luctuoso. En cambio, la “trilogía de la vida” apela a lo carnavalesco y

popular tal como lo describió el francés François Rabelais en sus libros del siglo XVI en torno a personajes como Pantagruel y Gargantúa. Erotismo, gula y escatología son manifestaciones de celebración y festejo.

De desiertos y ruinas

Otra oposición prominente es la de los espacios citadinos o poblados con los lugares descampados, territorios desérticos o pedregosos, a veces habitados por ruinas, pero con frecuencia desnudos y desolados. En algunos casos esos paisajes adquieren una mayor presencia figurativa, pero nótese que incluso donde son relativamente marginales, como en *Teorema*, pese a lo poco que son vistos en términos del número de planos, poseen una capacidad de



imantación visual que los hace memorables, no en el sentido de dignos de recordarse, sino de recordables en la medida en que se fijan fuertemente y se alojan en la memoria.

De cualquier modo, y no se trata de un asunto de sumatoria o de supremacía de planos, los paisajes yermos o rugosos definen en una cierta medida la estética pasoliniana, pero no lo hacen de forma excluyente, pues establecen una relación muy peculiar con la figura y la presencia humana. En *El Evangelio según San Mateo*, por ejemplo, la montaña y el desierto no están despoblados, o no lo están siempre. Acogen a Jesús, a los discípulos y a quienes los siguen o escuchan, pero se ofrecen como un escenario dominado por su rusticidad y su materialidad inorgánica y seca. El paisaje nos remite constantemente a ese estado, volvemos a llamarlo primitivo o prehistórico en el que deambulan los seres pasolinianos, incluso aquellos que como el padre y el hijo de *Pajaritos y pajarracos*, la familia de *Teorema* o el industrial y su hijo de

Foto:
*Pajaritos y
pajarracos*

Orgía, marginales los primeros, burgueses los otros, habitan en ciudades de la segunda mitad del siglo XX.

Así como el paisaje en bruto impone sus fueros, así también lo hace el plano de la figura humana, sobre todo los planos cerrados de rostros, con frecuencia silenciosos, pero de una expresividad (en su caso lacónica y agreste) que ha motivado en algunos exégetas la inevitable referencia al cine silente, lo que no es en absoluto descaminado. El rostro y la mirada en los personajes de Pasolini poseen una cualidad fotogénica, no como *glamour* o atractivo fotográfico, sino tal y como la entendían los teóricos y realizadores Louis Delluc y Jean Epstein en los años veinte, como un atributo visual propio de la imagen, en ese tiempo invariablemente muda. Esos rostros y esas miradas desconcertadas e inquisitivas son próximas a los de aquellos, llamémoslos autosuficientes, como pueden ser los de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), de Carl Theodor

Dreyer o *La tierra* (*Zemlya*, 1930) de Alexander Dovzhenko.

Además, no es en absoluto raro que algunas escenas excluyan el diálogo entre los personajes: el encuentro entre María y José en la parte inicial de *El Evangelio según San Mateo*, la relación silenciosa entre el visitante y los miembros de la familia en *Teorema*, el encuentro mímico de Totò con la sordomuda interpretada por Silvana Mangano en *La Terra vista dalla luna*, de claro tinte chaplinesco. Tres muestras de esa recuperación de algunos modos expresivos de una etapa anterior de la historia del cine.

El escritor y crítico colombiano Andrés Caicedo hizo hincapié en la recurrencia de los dientes cariados o faltantes en muchos de esos rostros, como nunca se había hecho antes y que señala como un indicador de la cultura de la miseria. Sí, pero habría que agregar que también como extensión de esas ruinas que se vislumbran en los entornos extraurbanos y de esa naturaleza huraña. Paisaje natural y paisaje del rostro humano se conjugan y a la vez mantienen su alteridad, pues en los saltos de uno a otro, o de un plano de rostro a uno siguiente, no deja de haber un efecto de descolocación, de ruptura de los nexos espaciales que vinculan a esos planos, como si fueran relativamente autónomos.

El asedio de la barbarie

En la línea de lo que venimos diciendo, la de Pasolini es una obra problemática en la que se aloja, en sus contradicciones, una mirada de la sociedad de su época como parte de un

LA OBRA DE PASOLINI ES PROBLEMÁTICA. EN ELLA SE ALOJA UNA MIRADA DE LA SOCIEDAD DE SU ÉPOCA COMO PARTE DE UN ESTADIO O DE UNA ETAPA ASEDIADA POR LA BARBARIE Y, EN TAL SENTIDO, NO SUSTANCIALMENTE DISTINTA A LA DE HACE DOS MIL O DOS MIL QUINIENTOS AÑOS, EN LA QUE SE ENMARCAN ALGUNAS OBRAS LITERARIAS QUE ADAPTÓ.

estadio o de una etapa asediada por la barbarie y, en tal sentido, no sustancialmente distinta a la de hace dos mil o dos mil quinientos años, aquella que contemplaron Sófocles y Eurípides y que el mensaje de Cristo intentó transformar. El capitalismo avanzado de los años sesenta, violado simbólicamente en *Teorema* y *Orgía*, no era sino una manifestación diríamos sofisticada de violencia en contra de los de abajo, los proletarios y trabajadores, y en contra de los países del Tercer Mundo. *Saló* cierra la filmografía del italiano de forma contundente: en su

Foto:
Che cosa sono le nuvole



Fuente: Filmaffinity

libre albedrío los burgueses son absolutamente depredadores, de manera ritual y refinada, pero tanto o más depredadores que el caníbal que representa Pierre Clémenti en *Orgía*.

Para visualizar ese universo contradictorio, Pasolini aplica procedimientos en absoluto convencionales, claramente alejados de la narrativa clásica e incluso poco comunes en ese cine de la modernidad en el que, a su modo, se integra. La personificación se aleja de cualquier psicologismo y no hay nada que corresponda, salvo parcialmente en sus dos primeras películas, a lo que se conoce como el desarrollo dramático de los personajes, es decir, la construcción de estos de acuerdo a reglas de verosimilitud y evolución psicológicas. La actuación no ofrece muchos matices, lo que facilitó que Pasolini alternara profesionales con no profesionales. Aunque la mitología actoral de Anna Magnani, Silvana Mangano y Totó no estuvo ausente, Pasolini los sometió, especialmente a los dos últimos, al filtro de una expresividad con muy pocas variaciones,

aunque a Totò (casi un homenaje a la tradición de la *commedia dell'arte*) le concede un mayor grado de movilidad corporal. La dicción con frecuencia suena deliberadamente recitativa, pero no a la manera de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, donde tanto la palabra como la actuación poseen una ritualidad sin fisuras. En Pasolini no existe ese tipo de ritualidad controlada, sino un modo llano y rústico (una cierta "inocencia de la interpretación", podríamos decir) de asumir la expresión facial, el gesto y la dicción.

Ya lo adelantamos: el paso de un plano a otro es casi siempre abrupto y Pasolini no se ajusta a las reglas del montaje continuo ni a las técnicas del *raccord*. Los primeros planos con cierta fijeza se muestran a veces de manera súbita y el efecto de "mirada a la cámara" se torna más ostensible incluso que en las películas sesenteras de Jean-Luc Godard, donde el recurso está, por decirlo así, más dosificado. El uso del plano-contraplano no obedece a la ley de la correspondencia espacial en términos de

Foto:
Saló



Fuente: Culturacolectiva



Fuente: rtve.es

una oposición frontal entre un primer plano o un plano medio y otro, sino a la lógica de ese descentramiento que atraviesa la escritura fílmica del autor.

¿Un lenguaje arcaizante?

¿Es el lenguaje audiovisual de Pasolini un lenguaje arcaizante? Sin duda, y ya hicimos una mención a los rostros silenciosos, y también a algunos “diálogos sin palabras”, se pueden encontrar afinidades con una cierta estética del cine silente, pero la opción por las modalidades de una narración de trazos “inestables”, por primitiva que pueda parecer en una primera impresión, respondía a una elección creativa: era la forma en que Pasolini concebía las representaciones de un universo en el que la persistencia de lo arcaico encontraba en esas superficies toscas y en esa sintaxis accidentada su mejor expresión posible.

En esa línea, Pasolini demostraba su adhesión a un cine de la modernidad reflexivo y distanciado, aun cuando para ello, y de manera paradójica, apelara a formulaciones de aire parcialmente desfasado de su tiempo. Como si Pasolini, del modo en que lo hicieron sus personajes, hubiese estado motivado por esas fuerzas subterráneas e incontrolables (en última instancia, eros y tanatos) que lo llevaron a construir una obra sin que en ella tuviera lugar esa clara conciencia que nutría a otros creadores. Y lo digo con pleno conocimiento de la talla intelectual del artista en cuestión y de su imparable razonamiento, aplicado en este caso

Foto:
*El Evangelio
según San
Mateo*

a sus películas, que puso por escrito o transmitió oralmente más que otros de sus colegas de esos años. Es curioso, pero en Pasolini, como en el brasileño Glauber Rocha, con quien tiene inequívocos puntos de contacto, hay un impulso intuitivo que parece imponerse sobre la naturaleza racional de sus representaciones y que, entre otras cosas, se pone de manifiesto en esa poética tan peculiar e inaprehensible que puebla sus imágenes.

Para decirlo a la manera godardiana, el de Pasolini fue un cine *en train de-se-faire* (que se va haciendo) y que encontró su forma de expresión, como el de Jean-Luc Godard, a partir del tejido interno de sus imágenes y de sus sonidos, musicales y los otros, casi ausentes, dicho sea de paso, en esta exposición, y también marcados por esos modos libres de asumir la creación (la incorporación del oratorio de Bach, *El Evangelio según San Mateo*, o las composiciones de Ennio Morricone, por ejemplo). Hay, por lo tanto, una dimensión pulsional y pasional que atraviesa las películas de Pasolini y que lo acerca al cine como la pintura acerca a ese discípulo del Giotto a quien representó en *El Decamerón* y quien diseñó un mural en ese casi encuentro de dos universos (el medieval y el renacentista en ciernes) a partir de una necesidad vital de dar cuenta del mundo en el que vive. Ese mundo al que Pasolini confrontó a través de una obra cuyos significados seguirán siendo materia de interrogación y cuya capacidad hipnótica ha de seguir sin duda manteniendo el atractivo que continúa ejerciendo casi medio siglo después de la violenta muerte del autor. ◻