

El congreso *Pier Paolo Pasolini: poshistoria, mundo y barbarie* congregó a algunos de los mayores expertos en la obra de Pasolini: Pietro Barcellona, Franco Cassano, Marco Antonio Bazzocchi, Andrés Soria Olmedo, Alfonso Berardinelli, Stefano Casi y Mariano Maresca, coordinador del encuentro. Al margen de las sesiones del congreso, **Minerva** auspició un diálogo entre Mariano Maresca y Marco Antonio Bazzocchi —profesores en la Universidad de Granada y de Bolonia, respectivamente— en el que profundizaron en algunas de las claves pasolinianas.

Pasolini o la fuerza del pasado

COLOQUIO **MARESCA** • **BAZZOCCHI**

La actualidad de Pasolini

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

A mi juicio, hay tres aspectos relevantes para comprender la actualidad de Pasolini. En primer lugar, está la tragedia de su muerte. Hay dos delitos más o menos relacionados con la política, muy cercanos entre sí y sobre los que aún se sigue discutiendo, que han marcado la historia italiana de la segunda mitad del siglo XX: la muerte de Aldo Moro y la de Pasolini. De alguna manera, la muerte de Moro es más sencilla; sabemos quién lo asesinó y por qué. Casi con toda seguridad conocemos también las circunstancias de la muerte de Pasolini, pero es como si a la gente le costara aceptar que se trata de un delito común. En Italia se sigue buscando una explicación política de aquel asesinato. De algún modo, el cadáver de Pasolini permanece insepulto. La foto que publicó el *Espresso* del cuerpo muerto de Pasolini resultaba sobrecogedora porque aquello no parecía un cadáver sino un residuo, un desecho quemado, y esa imagen se grabó en la mente de todos los italianos. Era la primera vez que un personaje público del mundo de la cultura terminaba de esa manera; era algo que no había sucedido antes y que, en cierto modo, no ha vuelto a pasar después.

Una segunda razón que explicaría la actualidad de Pasolini es que no fue sólo un poeta, con su público restringido, sino que se convirtió en un director de cine de fama internacional. Sus películas llegaban a millones de personas y él era una auténtica estrella. El *Evangelio según Mateo*, por ejemplo, se proyectó en Notre Dame y, tras la película, tuvo lugar una mesa redonda en la que participó Sartre.

En tercer lugar está su firme posición política en un momento en el que, en Italia, la vida política se estaba difuminando. Pasolini com-

prendió que, en la práctica, había desaparecido la contraposición entre derecha e izquierda, y que un nuevo poder de naturaleza fundamentalmente económica estaba ocupando el vacío que había dejado esta oposición. Se trata del mismo poder que ha terminado por dominar Italia en los años ochenta y noventa.

MARIANO MARESCA

La actualidad de Pasolini tiene mucho que ver con una perplejidad propia de nuestro tiempo: la sensación de estar asistiendo a procesos de gran calado histórico, que exceden con mucho nuestra capacidad de comprensión y ante los que nos vemos desasistidos sin la ayuda de una voz tan lúcida como la suya. Pasolini no sólo supo entender el momento histórico que estaba viviendo sino que, además, logró anticipar las claves del mundo contemporáneo. La actualidad de Pasolini puede leerse, pues, como la necesidad imperiosa de un tipo de análisis como el que él llevó a cabo. Marco Antonio ha hablado de la proyección del *Evangelio según Mateo* en Notre Dame, una película particularmente mal recibida en Francia. Hay una extraordinaria carta de Sartre a Pasolini en la que le explica por qué su Jesucristo no se entendió bien en Francia. Pasolini agradeció mucho esta atención y le dedicó a Sartre uno de sus mejores poemas —«*Ali dagli occhi azzurri*»— que, a pesar de que se escribió en 1964, parece pensado para los acontecimientos que estamos viviendo hoy en la frontera de Ceuta y Melilla.

La ineficacia política del arte

MARIANO MARESCA

No creo que se deba evaluar la intervención política de Pasolini en términos de eficacia. En todo caso, cabría decir que Pasolini asumió el riesgo

de intentar decir lo que consideraba la verdad de su tiempo y su lucidez otorgó eficacia a su mirada. Uno de sus grandes aciertos fue señalar la contradicción en la que está preso todo intelectual que quiera intervenir en política: el hombre carece de fuerza al margen de la institución, ya sea ésta la Iglesia o el Partido Comunista pero, por otra parte, la institución puede acabar con el esfuerzo individual. De ahí procede su interés por la figura de San Pablo, que es quien provoca el escándalo porque predica en el mercado y entre gentiles —este es el aspecto que atrae a Pasolini—, pero es también el hombre de la institución que establece las reglas y, por tanto, cancela la posibilidad del cambio. Esta contradicción es hoy muy importante, ya que hay instituciones, como los partidos políticos, que podrían haber servido de plataforma para multiplicar la fuerza del trabajo de los intelectuales y, en cambio, han hecho todo lo contrario.

Por lo demás, el último Pasolini está marcado por un pesimismo mucho más hondo que el del *Evangelio*, que estaba siempre dispuesto a exponerse, a expulsar a los mercaderes del templo. El Pasolini de *Porno-Teo-Kolossal*, en cambio, nos muestra que antes y después del mundo, antes y después de la realidad, hay un vacío y que, entre tanto, lo que podemos hacer es visitar el mundo. En este sentido, hay una anécdota que me resulta muy reveladora: en 1974 —un año antes de morir— su amigo Fabio Mauri idea una performance en una galería de arte de Bolonia en la que Pasolini se sienta en una silla, con una camisa blanca y, sobre esta camisa, es decir, sobre el propio cuerpo de Pasolini, se proyecta el *Evangelio*. Este proyectar sobre sí, esta forma de cargar con la Pasión, demuestra que el *Evangelio* puede leerse como una película autobiográfica, pero también que Pasolini está viviendo la experiencia de alguien que ya no está en este mundo.

Una fuerza del pasado

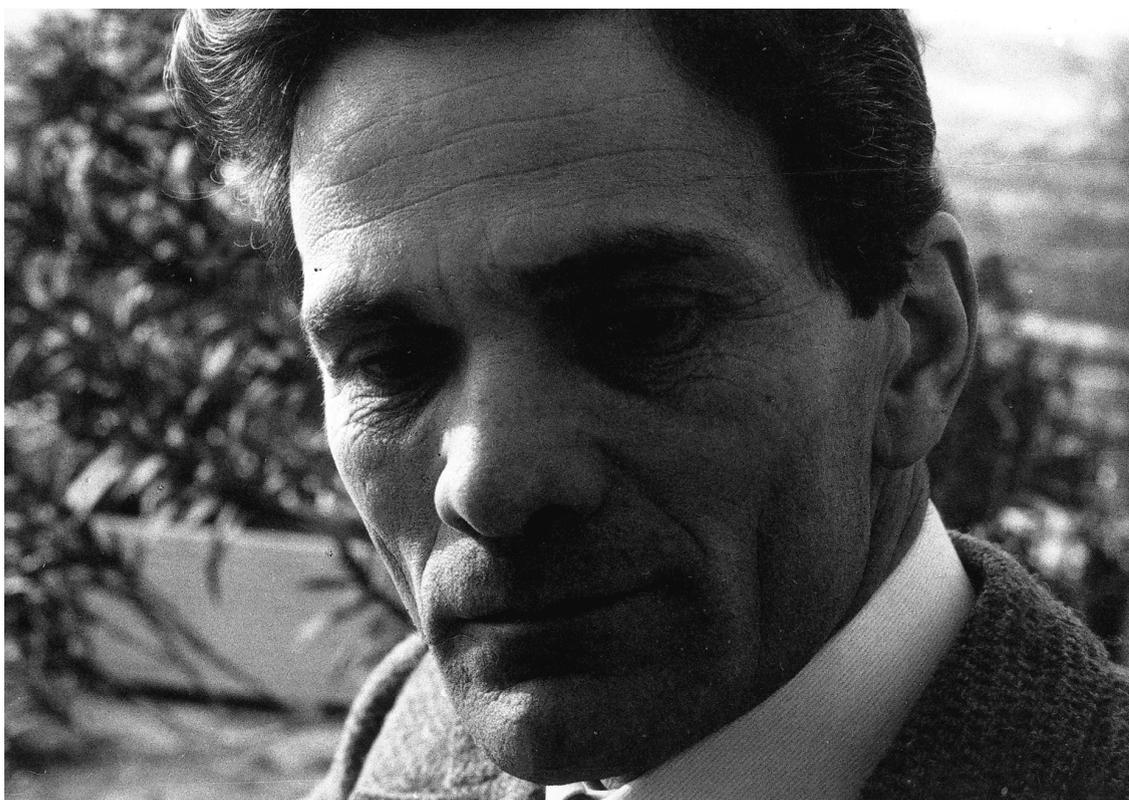
MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Es preciso tener en cuenta que, en contra de lo que a menudo se piensa, Pasolini nunca añoró ideológicamente el pasado o, en todo caso, que su nostalgia no es un deseo de volver atrás. Pasolini señala una cuestión fundamental: Inglaterra o Francia se modernizaron gradualmente, mientras que Italia vivió una industrialización vertiginosa a partir de 1944, fecha hasta la cual había sido un país rural regido por patrones decimonónicos. Para Pasolini, este cambio acelerado —«no ha habido desarrollo sino progreso»—, decía— provocó una profunda fractura social: los hijos son muy distintos de sus padres. Naturalmente, siempre hay y debe haber una lucha entre padres e hijos, pero antes era un conflicto basado en la dialéctica. En cambio, según Pasolini, los hijos actuales se han enfrascado en una lucha muda, ya no quieren discutir con los padres y han convertido la juventud en un gueto que el mercado ha sabido aprovechar, transformándolo en una categoría de consumidores. Esto es exactamente lo que ha sucedido a partir de los años noventa en Italia y, me atrevería a decir, en toda Europa.

La evolución de su cine

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

El cine de Pasolini, si bien está marcado por la permanencia de algunos elementos centrales, también ha sufrido transformaciones fundamentales. Una de las más importantes tiene lugar con *Teorema*, que es su primera película dedicada a la burguesía, frente a las anteriores, centradas en las clases bajas. Por primera vez, Pasolini tiene que recurrir a actores profesionales: Silvana Mangano, Massimo Girotti y Terence Stamp. También se ve obligado a rodar mucho en interiores, aunque las escenas eróticas las ambienta en el exterior. Otro cambio fundamental tiene lugar en sus últimas películas, la Trilogía de la Vida y *Saló*, en las que se nos ofrece una especie de representación de la juventud en positivo y en negativo, esto es, de su vitalidad y de su muerte. Con estos filmes Pasolini cambia su concepción del cine y transforma algunas de sus reglas. Tal vez lo más llamativo sea la utilización de historias ajenas —Bocaccio, Chaucer y *Las mil y una noches* en la Trilogía de la Vida— que modifica y traduce a su propia realidad. El ejemplo obvio es el *Decamerón*, una obra toscana representativa del nacimiento del gran humanismo italiano, que Pasolini trastoca totalmente al trasladarla al ambiente popular de Nápoles. Por su parte, *Saló* es una película artísticamente mucho más compleja que las demás. Pasolini decía que se veía obligado a controlar hasta el color de las tazas de café; quería que toda la película fuera perfecta, que no hubiera ningún elemento dejado al azar porque pretendía transmitir la idea de un mundo totalmente cerrado sobre sí mismo.



En la terraza de su casa de Roma, 1968. Fotografía de Gideon Bachman.

El poder consumista

MARIANO MARESCA

En las *Cartas luteranas* hay algunos artículos que son denuncias expresas del consumismo. Los hay que son verdaderos análisis antropológicos en los que aborda problemas cotidianos de la juventud italiana —como la droga—, pero también hay artículos muy brillantes que tratan con matices cuestiones más abstractas. Estoy pensando, por ejemplo, en el artículo sobre el lenguaje de las cosas en el que trata de demostrar que el mundo ha cambiado de manera tan radical que la comunicación es casi imposible. La gran ventaja del análisis del consumismo que hace Pasolini es que no es moralista. Hay un texto particularmente lúcido de los años setenta en el que define la burguesía como una enfermedad contagiosa. La burguesía es como un vampiro que inocular a sus víctimas su propia condición y ese es el secreto de su eficacia diabólica.

La religión

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Hay aquí tres elementos que no hay que confundir. Por un lado, está la Iglesia como institución con sus propias reglas. Pasolini cree que la Iglesia se ha vendido al poder consumista y halla una prueba irrefutable en el hecho de que no haya protestado ante la publicidad de una marca de pantalones que muestra el culo de una mujer con la leyenda: «Amarás estos vaqueros por encima de todas las cosas», una paráfrasis del primer mandamiento. El segundo elemen-

to no es político sino biográfico: se trata del catolicismo de Pasolini. Aunque Pasolini dice que no se siente católico, como todo burgués italiano tiene una formación católica que no puede obviar. De hecho, toda su vida constituye un intento de combatir el moralismo del catolicismo, de no ceder frente a su ritualismo carente de valores. No obstante, Pasolini reconoce que, al menos en el Friul, el catolicismo ha creado ciertas bases positivas de convivencia. En tercer lugar, está el espacio de lo sagrado, que no debe confundirse ni con el catolicismo ni con la religión. Pasolini dice que para él todos los aspectos de la realidad son sagrados, la sacralidad no estaría ligada a lo divino sino a las cosas elementales: la hierba del campo, los árboles... No se basa en una dimensión trascendente, sino en la realidad concreta de las cosas.

MARIANO MARESCA

La relación de Pasolini con la religión constituye, a mi entender, uno de los problemas más complejos de su obra. Hoy sería fácil hacer una lectura insidiosa de su obra diciendo: «He aquí un defensor de la buena fe del pueblo...». Nada sería más equivocado. Creo que el sentido de la religiosidad de Pasolini podría entenderse a partir de algo que dice a propósito del Evangelio de Mateo: afirma que al leerlo ha sentido un aumento de vitalidad que quiere agradecer con su película. ¿Qué es lo que le ha dado este texto? ¿En qué consiste ese aumento de vitalidad? Le ha proporcionado energía y probablemente lo ha hecho más humano, en la medida en que le ha hecho cobrar consciencia del enigma que él mismo es para sí. Pasolini se mostraba francamente

escandalizado de la falta de sensibilidad de sus contemporáneos para lo sagrado y lo enigmático. Hemos dejado de ser un enigma para nosotros mismos y eso es terrible, nos deja desarmados.

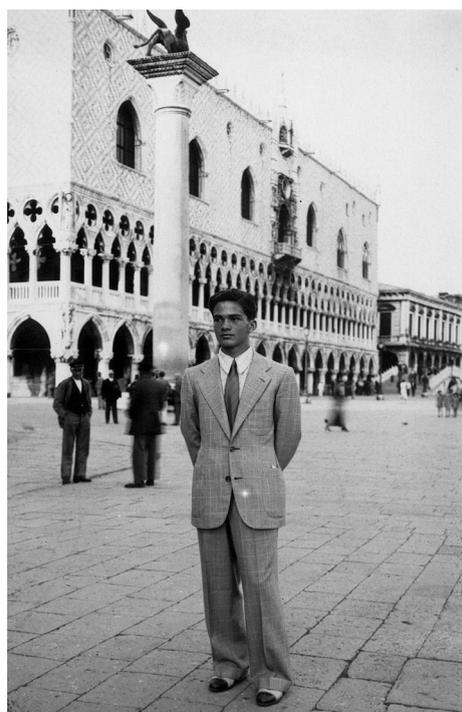
Más acá del nihilismo

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

En *Petróleo* Pasolini escribe que cuando se ha comprendido que todo es inútil, que no hay nada que hacer, se adquiere una sonrisa especial, los ojos brillan con una luz nueva y aún es posible enseñar algo a los demás. Pasolini intenta eludir el peligro del nihilismo de un modo similar al que propone el último Foucault cuando habla de una tecnología del yo, un «cuidado de sí» casi físico que va más allá de la vieja terapia psicoanalítica y que implica la construcción cotidiana de uno mismo. Habrá quien diga que esto desemboca en una forma de esteticismo pero, en todo caso, se trata de un esteticismo que no pretende solucionar dialécticamente los problemas sino que tiene presente la negatividad, el problema de la nada y de lo trágico.

MARIANO MARESCA

Saló era un universo cerrado en sí mismo absolutamente insoportable. En *Saló* la vida equivale a la muerte. El paso siguiente no consiste en negar que *Saló* sea una descripción exacta del mundo real, sino en tomar cierta distancia que, a partir de la conciencia de que todo es inútil, nos permita volver a hacer algo. Eso es lo que intenta Pasolini en *Porno-Teo-Kolossal*. La película empieza con una vista de la Tierra desde el espacio sideral, desde la máxima distancia, a continuación se aproxima a ella y, al final, vuelve a alejarse.



Arriba, con dos amigos, durante la preparación de la liga de fútbol no profesional, 1974.

A la izquierda, en la Plaza de San Marcos de Venecia, a finales de los años treinta.

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

CIRCE E IL FANCIULLINO: INTERPRETAZIONI PASCOLIANE, Scandicci, La Nuova Italia, 1993

L'IMMAGINAZIONE MITOLOGICA. LEOPARDI E CALVINO, PASCOLI E PASOLINI, Bologna, Pendragon, 1996

PIER PAOLO PASOLINI, Milán, Mondadori, 1998

LEOPARDI E BOLOGNA, Florencia, Olschki, 1999

MARIANO MARESCA

HIPÓTESIS SOBRE CLARÍN. EL PENSAMIENTO CRÍTICO DEL REFORMISMO ESPAÑOL, Granada, Diputación Provincial, 1985

SALÓ: EL INFIERNO SEGÚN PASOLINI, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993 [con Juan Ignacio Mendiguchía]

«El malestar en la libertad: introducción a un debate», en MIENTRAS TANTO, 70, 1997