

PASOLINI Y SU TIEMPO: ESTÉTICA, VOLUNTAD, POLÍTICA. Pier Paolo PASOLINI, *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones*. Edición y traducción de Antonio Giménez Merino, Josep Torrell y Juan-Ramón Capella. Madrid, Trotta, 2018. 417 pp.

Entre las diversas respuestas que se podrían dar ante la pregunta '¿qué es un artista?', la que nos ofrece Pier Paolo Pasolini es sin duda una de las más bellas: «Una especie de puesta en cuestión viviente»¹. Buceando por las páginas del brillante compendio de entrevistas que la editorial Trotta ha publicado recientemente, *Todos estamos en peligro*, se puede llegar a comprender aún más la espléndida definición pasoliniana. El artista, que huye de toda categorización posible, fue durante dos décadas una figura clave en la Italia de su época. Más denostado que querido, como demuestran muchos textos aquí reunidos, fue capaz de elaborar una obra multidisciplinar y brillante, casi siempre acorde con un pensamiento marxista, en cierto sentido, heterodoxo. El trabajo realizado por Antonio Giménez Merino, Josep Torrell y Juan-Ramón Capella resulta extraordinario, no solo por servir como un perfecto primer acercamiento a la figura y el pensamiento de Pasolini, sino por constituir un catálogo de referencias para cualquier conocido de su obra, en cualquiera de sus ámbitos.

La entrevista, como reza el título de una de las obras de Juan Mayorga, es también un *arte*. Pocos mejores que Pasolini para demostrarlo. Como dicen los prologuistas, las entrevistas de Pasolini son «el medio que mejor refleja una soledad que avanzaba en paralelo a su pesimismo acerca de la evolución del mundo»². En todas las entrevistas e intervenciones que aquí se recogen, Pasolini aprovecha las características del medio periodístico –a saber: la brevedad, la rapidez verbal, las constantes alusiones al contexto sociopolítico de la época– para erigir ideas tan profundas como, en ocasiones, poco desarrolladas; para hacer llamamientos urgentes

frente a las necesidades sociales, para justificar sus posiciones estéticas o, sobre todo, para pensar su presente.

Los lúcidos pensamientos de Pasolini, sus preocupaciones estéticas y políticas, encuentran aquí un espacio de confrontación no solo con la ideología burguesa, sino también con ciertas ramas del marxismo o con los movimientos estudiantiles *sesentayochistas*. Él, que aunque huyendo de toda definición se define como crítico, no elude jamás el pesimismo en ninguno de los campos que toca. Pero, sin embargo, y como queda claro en estas entrevistas, no deja de jugar inmerso en esa ambivalencia gramsciana que también caracterizará a Adorno: pesimismo de inteligencia; optimismo de voluntad.

Dentro del ámbito estético, Pasolini sostiene que el arte debe tener siempre un significado histórico, una voluntad eminentemente política. Así, la novela debería ser «física pura, inmediata y violenta»³. La operación ideológica precede a la operación estética, y el problema aparece a la hora de conciliar ambos ámbitos: el objetivo y racional con el subjetivo e irracional, aquel que caracteriza toda visión estilística de las cosas, un problema con el que va a intentar lidiar en sus primeras películas y novelas. Pasolini opta por «dejar hablar a las cosas». Pero, como él mismo apunta, para ello «es preciso ser escritor; e incluso vistosamente escritor»⁴. Estamos, pues, ante la defensa de un arte inmanente e ideologizado, que huye constantemente de la indiferencia con respecto al mundo. Pero no solo el arte, también la crítica debe ser, para Pasolini, política. En este sentido el italiano distingue entre dos momentos y dos fines de la crítica: el teórico y el práctico, y da las claves para el proceder de una crítica artística: «El crítico debería intervenir sobre el escritor: a) para la instauración de una ideología literaria [...] y b) para comprobar la validez del texto, en una lectura analítica y filológica»⁵. En todo caso, ambos momentos, el teórico y el práctico, obedecen a una función única: una crítica

¹ P. 159.

² P. 15.

³ P. 54.

⁴ P. 55.

⁵ P. 75.

política-estilística que pasa por el fundamento de esta nueva metodología. Pasolini nunca dejó de ser un crítico que renunció al oficio cuando este se convirtió, según él, en «el arte de crear eslóganes»⁶.

Las preocupaciones filológicas ocupan la mayor parte de las entrevistas de finales de los 50 y principios de los 60, años que constituyen el núcleo duro del Pasolini escritor, que más tarde abandonará la novela y la sustituirá por el cine «porque ya no podía más con la lengua oral y ni siquiera con la lengua escrita. Porque quería repudiar, con la lengua, todo el país del que estuve más de cien veces a punto de huir»⁷. El séptimo arte empieza a ocupar espacio bien entrados en la lectura de *Todos estamos en peligro*. Es a partir del año 1965, o a partir, más bien, de *El Evangelio según san Mateo*, cuando Pasolini comienza a dedicarse de lleno al cine, dejando aparcadas la novela y la poesía –salvo para contadas excepciones, como cuando en 1968 escribe el poema *Il Pci ai giovani!!*, con el que sorprendentemente ataca a los estudiantes de aquel Mayo histórico–. Así pues, en sus entrevistas Pasolini muestra los entresijos de sus películas, la ideología latente bajo cada una de ellas. De *El Evangelio* subraya el haber hecho la película «con materiales vírgenes, con materiales inéditos y puros»⁸. De *Accattone* señala que es película religiosa en la forma, con una sacralidad técnica que, sin embargo, no aplicó al *Evangelio*, pues eso la convertiría en una obra absurdamente redundante. Pasolini nos recuerda, acercándose a Serge Daney, para quien una imagen justa es superior a una imagen bella, que las películas deben ser más sinceras que bellas: sinceridad con su tiempo, con sus personajes, con su ideología subyacente, con el espectador. Eso explica que *El Evangelio*, a diferencia de *Accattone*, no esté narrada desde el punto de vista del mismo autor, un no creyente, sino desde los ojos de un otro: de san Mateo. De algún modo, Pasolini traslada el

espíritu dialectal de sus primeras novelas al cine, y la ruptura entre *Accattone* y *El Evangelio según san Mateo* supone, sin duda, una culminación en su pensamiento estético, hilvanado a través de los años en sus diversas obras, y que demuestra, una vez más, que como artista él es una puesta en cuestión constante.

Pasolini se muestra constantemente como un hombre obsesionado por la realidad –«mi único ídolo es la realidad»⁹, llegando a decir que «lo único bueno en una buena película es que en la pantalla se vea la realidad». ¿Cómo conciliar esto con su *Medea* o su *Trilogía de la vida*? Renunciando a toda representación posible a través del cine. El cine, por naturaleza, no puede representar el pasado. El tiempo de *Medea* o de *El Decamerón* es un tiempo inexistente, un ‘pasado’ muy ideologizado que no pretende sino actualizar el presente. Pasolini conjuga subjetividad y objetividad en el cine porque reconoce que «el cine, al reproducir la realidad, hace una perfecta descripción semiológica de ella. El sistema de signos del cine es en la práctica el mismo sistema de signos de la realidad. ¡Por lo tanto la realidad es un lenguaje! ¡Es necesario hacer semiología de la realidad, además de la del cine!»¹⁰. En efecto, el laberinto semiótico en el que se introduce el artista a la hora de querer leer –o sea, interpretar, decodificar– el cine lo lleva a una afirmación ontológica demasiado radical que, sin embargo, el autor no desarrollará. No obstante, estas afirmaciones sobre la realidad –u ontología– de la imagen cinematográfica se pueden ver como un prolegómeno a lo que el recientemente fallecido Stanley Cavell desarrolló en *The world viewed* –sin olvidar el famoso texto de André Bazin aparecido en 1945¹¹–.

Lo cierto es que el cine se convierte, para el autor de *Medea*, en un juego a partir de 1970, que nos remite a los ritos sublimes del teatro, donde ya no se trataba de representar la realidad sino de «jugar» con la misma. Esta proposición, de

⁶ «Los críticos se contentarán con ser los inventores de eslóganes», p. 92.

⁷ P. 163.

⁸ P. 128.

⁹ P. 131.

¹⁰ P. 222.

¹¹ BAZIN, André. «Ontología de la imagen cinematográfica», ¿Qué es el cine?, RIALP, Madrid, 2015.



raíces nietzscheanas, solo es posible tras haber sido puramente consciente de los mecanismos que se esconden en el ejercicio del séptimo arte. El *acto de crear* a través del cine se convierte así para Pasolini en una manera de alejarse de la realidad –recordemos, lo único en lo que el artista creía–. Una realidad *neocapitalista* de la que cada vez se ve más alejado, que mostraba sus ruinas en los cuerpos, sobre todo en aquellos de clases populares: de ahí la fisicidad de las novelas y el cine de Pasolini, una manera de no alejarse de esa realidad ya tan extraña.

Todo lo sólido se desvanecía en el aire. Pasolini advierte en su última entrevista que nadie está a salvo, y el libro se interrumpe abruptamente,

en 1975, con la frase que le da título. Aunque se echen en falta comentarios acerca de la que, para un servidor, es su mejor película, *Appunti per un'Orestiade africana*, aunque el pensamiento de Pasolini no se pueda reducir a lo que contiene este volumen a reseñar, aunque muchas veces sintamos que falta esa violenta necesidad de reaccionar a su tiempo que tanto caracteriza a los artículos de Pasolini, podemos decir que en este libro se demuestra, una vez más, que la entrevista puede ser una forma de arte.

Pablo CALDERA ORTIZ

Universidad Complutense de Madrid

Doi: <http://doi.org/10.25145/j.laguna.2018.43.007>

