

EL HOMBRE DEL TRAJE DE POLIÉSTER  
CON UN LIRIO EN EL OJAL  
(*Il fiore delle mille e una notte*, Pier Paolo Pasolini 1974)

Ramón del Pino

*Las mil y una noches* y Pasolini son una excusa, gigante, para evocar un tiempo en el que se cosificó buena parte de mi vida; una época a la que le debo mucho, muchísimo y a la que vuelvo continuamente con una nostalgia generalmente inconsolable.

Los años que pasé cerca de Fernando Martín resplandecen en mi imaginario, pues aquél fue un periodo de vitalidad y alegría, de amistad y cariño, de descubrimiento, de inquietudes saciadas y también frustradas o pospuestas. Fernando era una ventana abierta a la clarividencia, a un conocimiento casi tutorizado por el cual siempre me he sentido tan privilegiado como en deuda, ya que durante aquellos maravillosos años pude rozar una sabiduría que Fernando embellecía, siempre, con esa pasión endémica que sólo puede sentirse si estás cerca de él.

No he olvidado la primera de todas. Aquellas dos horas de Arte y Medios de Comunicación se convirtieron en un espectáculo arrollador en el que su voz, su estampa, la palabra y las imágenes que vomitaba aquel cañón de diapositivas se apoderaron del aula sin que nadie ni nada quebrara el soliloquio arrebatado de aquel bello animal de la comunicación. Al final de esa primera mañana, algunos nos tanteamos para comentar aquella especie de «encuentros en la tercera fase». Desde entonces, busqué siempre su presencia: en la cafetería en torno a un cortado o durante el almuerzo; cenando entre amigos, cuando los lazos se estrecharon. Y así, ya fuera lejos del aula o deslizándose ante la pantalla durante las clases de historia del cine, aquella figura y su espíritu se fueron soldando a mi alma para siempre.

En numerosas ocasiones su habitual ardor exhumó la figura de Pasolini. Fernando siempre habló con admiración del cineasta y del poeta, del militante inquieto e inconformista, pero en su discurso siempre hubo un cierto tintineo de rabia, tal vez de revancha. Tengo la impresión de que toda una estirpe de admiradores e intelectuales de su generación se sintió huérfana con la desaparición del italiano.

Curiosamente, mientras escribo estas letras, me veo sorprendido por diversas referencias sobre el cineasta. No es una rareza que semejante talento sea noticia, bien sea por su obra, por su actitud hercúlea, generadora de tanta polémica espuria, o por el oscuro episodio de una muerte cerrada en falso y cuyo fantasma regresa continuamente, envuelto en una sombría nebulosa.

La reciente publicación de un libro que contiene sus últimas fotos, tomadas por Dino Pedriali el 29 de octubre de 1975, apenas unos días antes de su asesinato en Ostia, el 2 de noviembre, y la exposición con material fotográfico y sonoro, registrado por el

director durante el rodaje de *Mamma Roma*, clausurada recientemente en Galicia, son dos de las hendiduras por las que se proyecta la alargada sombra de Pier Paolo Pasolini.

Pero de esta curiosa compañía en periódicos y blogs, me llama la atención la relación que se establece entre la nostalgia hacia su faceta crítica y política y una exposición de fotografías del rodaje de *Las mil y una noches*. Son varios los artículos que evocan la ausencia del autor de los *escritos corsarios* y que «reclaman» las posibles conjeturas del artista sobre algunos de los grandes temas que salpican la actualidad. ¿Qué diría Pasolini sobre esto y aquello?, se pregunta uno de los autores de los citados artículos, y la réplica a estas preguntas sin respuestas se hallan, no en la muestra que puede verse hasta el 7 de octubre en la Filmoteca de Bolonia, una exposición sobre el archivo fotográfico registrado por Roberto Villa durante el rodaje de *Las mil y una noches*, sino en la tormenta que desató esa película. Es como si el italiano atendiera el envite.

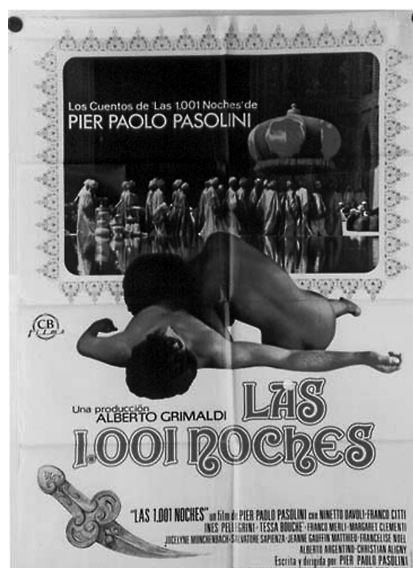
El filme, que completa la trilogía de la vida, junto con *El Decamerón* y *Los Cuentos de Canterbury*, trajo consigo la abjuración de Pasolini; una carta absolutamente reveladora en la que reniega de este ciclo de películas dirigidas entre 1971 y 1974. La epístola posee una lucidez que habilita sus reflexiones en la actualidad. Pasolini advierte de los males que acechan a la sociedad y que se han hecho verbo entre nosotros como si de una profecía se tratase.

En la carta desata sus iras contra lo que denomina «el irrealismo de la subcultura de los mass media». Incrimina a la burguesía y a sus valores perversos, denuncia la corrupción del poder consumista y de la televisión, cómplices de la banalización del sexo, a su juicio, un territorio sagrado, «un símbolo de la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual». Argumenta Pasolini que es la falsa tolerancia de estos criminales hacia el desnudo y el sexo, hacia su propia homosexualidad, la que ha truncado lo que define como «sana sinceridad y necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo.»

Arremete así contra aquellos que censuraron su espíritu libre; contra los que no entendieron una obra que calificaron de simple liberación sexual; contra la falta de compromiso político de una Italia víctima de los valores de una burguesía rancia; contra el consumismo y los medios de comunicación; contra la Iglesia y la derecha radical.

Treinta y seis años después Italia está más despolitizada que nunca, los medios de comunicación, o sea Berlusconi, se han hecho con el poder y aunque su tiempo parece agotarse ha gobernado el país durante demasiado tiempo, intoxicándolo todo con su espíritu zafio y antidemocrático. ¿Qué diría Pasolini de Berlusconi?, de sus imputaciones por corrupción, de sus ataques a jueces y oposición por criticar sus leyes para intentar eludir el banquillo; de su reelección a pesar de todo; de su homofobia y xenofobia manifiesta; de las fotos de alguna de las fiestas sexuales del inventor del horrendo bunga-bunga y en las que alguno de sus amigos aparece fotografiado, como en una mala copia de algún pasaje de *Las mil y una noches*, empujado y amancebado entre menores de edad. ¿Qué diría Pasolini del Berlusconi que tras yacer con jovencitas corre a besar los anillos de los obispos y a desatar todo el ruido del mundo sobre el caso de Eluana Englaro, atreviéndose a llamar asesinos a los médicos que desconectaron a la joven tras diecisiete años en coma? ¿Qué diría Pasolini de esta Iglesia tan atronadora para algunas cosas y tan sordomuda ante sus escándalos de





pedofilia? ¿Qué diría sobre la telebasura, el capitalismo salvaje, los indignados del 15M, la crisis económica creada y pagada por los mismos actores de siempre?

La respuesta está en sus ensayos, en su poesía, en su cine, en su abjuración, pues fue él quien nos advirtió de esta nueva Edad de Plomo que asola Italia pero que acecha a todo el mundo. Desdichadamente, la secuela de estos vaticinios, esa carta en forma de ácida mácula que arrojó sobre la trilogía, fue el fin de un camino, de un tipo de cine directo, pícaro y distraído, accesible a todos; pues *Las mil y una noches* es una tentativa de arte popular, un cine beneficiario del neorrealismo y cuyas claves son gestionadas por Pasolini a partir de su visión del dios Eros, responsable de la atracción sexual, del amor y del sexo.

Mediante un estilo sencillo, alejado de cualquier alarde visual, el director va trazando la axonometría del dios del amor, una deidad que se troca en alegoría de los atributos sexuales, venerados por el poeta plano a plano, pero que se transfigura en cada capítulo. Cuento a cuento, el amor apasionado y profundo, el amor inocente y feliz, o el amor vengativo y violento, se van relacionando sutilmente con la ayuda de un alfabeto visual templado, basado en el uso, sobre todo, del primer plano y del plano detalle, de un puñado de planos medios y de situación, de algún que otro plano general y de un montaje llano. Una edición que encuentra en el uso del campo y el contra campo todo lo necesario para acometer este ejercicio de austeridad casi monacal, al servicio de la palabra y de unas obsesiones que Pasolini bosqueja y ordena sobre el cuerpo desnudo.

*Las mil y una noches* es eso, la carne libre de pecado, un territorio virgen que explorar mediante la glorificación del placer y de la jovialidad del amor, de la inexperiencia, pero sobre todo del sexo, ya que es el sexo la cerradura donde girar

la llave del amor. De hecho, Pasolini inicia su adaptación del clásico oriental con esta hipótesis, con la pasión de Nur Ed Din, embrujado mediante el sortilegio de la carne, por Zumurrud.

Pasolini disfruta del fervor del sexo atrevido, pero no encuentra menos placer en su fascinación por la muerte. Eros travestido de muerte se solapa entre las fábulas, ya sea encarnado en la piel de un demonio, un ser sanguinario que descuartiza a una princesa y que bien podría habitar esas visiones descarnadas de Bacon, o como una delicada alegoría de Cesare, el asesino sonámbulo del doctor Caligari, al que Pasolini da vida en una etérea y velada ensoñación del placer entre jóvenes; una escena cuyo clímax es el apuñalamiento por la espalda, tan carnal como plástico, de un príncipe adolescente condenado sin remedio por un punzante y cruel vaticinio.

Pero la más hermosa encarnación del Eros vestido para matar es la que enmarca el cuento de amor entre Aziz y Aziza. El sacrificio de Aziza es la excusa para invocar a ese amor airado y vengativo que reclama la castración de Aziz. Su pecado, haber provocado el sufrimiento de una mártir cuya sabiduría, susurrada mediante certeros versos que el joven debe repetir en el momento justo, le sirven para alcanzar, no sólo el placer con una desconocida, sino para evitar su propia muerte, pues como él mismo dice: «las palabras salvan la vida».

Con ese esperma inmortal que son las palabras, entiende el joven el verdadero vía crucis de Aziza y corre a abrazar sus ropas incorpóreas, lo que fue y ya no es. Una escena preclara ovillada ya en la magnífica *Mamma Roma*, cuando tras la muerte de Ettore, simbólicamente retratado como el Cristo de Mantegna, Anna Magnani se abraza a las ropas de su hijo muerto como si de unas reliquias se tratase. El mismo relicario se extiende ahora sobre el suelo de esa azotea-cielo desde la que se divisa un paisaje de ensueño, el espectáculo yemení en el que Pasolini encontró un mundo perfecto para rodar su película y desarrollar su fe en la palabra.

La magnitud que concede el poeta al lenguaje fluye en esta fábula. Todo lo bueno y malo se encuentra en las palabras: dan la vida, seducen y enamoran, desnudan los cuerpos, dan nombre a los genitales, generan el sufrimiento, matan, pero sobre todo salvan la vida. Pasolini sabe que la salvación del mundo está en ellas, en la cultura, en los clásicos; de ahí las numerosas adaptaciones al cine que hizo de clásicos como *Medea*, *Edipo Rey*, *El Decamerón*, *Los Cuentos de Canterbury* o *Las mil y una noches*, una exaltación de la vida y la muerte convertida en refugio de la única verdad existente, la honradez de la piel, del sexo inmune a los prejuicios capitalistas y burgueses y que manipula como si fuera el Santo grial, la fuente de la eterna juventud, pues para el italiano la anatomía es un material mágico.

De hecho, es la anatomía masculina el cofre que atesora algunos de los planos más hermosos de la película. La escena en la que Ninetto Dávoli tensa el arco para clavar a su amante la flecha con punta de falo, encierra bellísimas referencias. El plano, además de evocar esa constante vehemencia e idolatría hacia el cuerpo desnudo como único cielo en la tierra, destila una sinapsis fantástica con la historia del arte. No sólo ha de verse este plano como una construcción y recreación de un espacio alegórico, afín a muchísimas pinturas y esculturas, de hecho Pasolini quiere más, y hace del culo de Aziz una obra maestra en sí misma; como ya lo hicieran Velázquez con su «Venus del espejo», uno de los primeros retratos cristalinos de un



culo, o el propio Matisse con esas carnosas nalgas que se proyectan hasta el alma de su «Desnudo de espalda acostado».

Pasolini pone sus huellas donde las pusieron sus predecesores, haciendo camino junto a Velázquez, Goya, Rodin, Modigliani, Matisse o Picasso, artistas que llamaron a las cosas por su nombre y llevaron a su obra toda la verdad que atesoran los genitales. La celebración del sexo y del amor que hay en esas pinturas y esculturas, con la presencia de triángulos de suave terciopelo, madejas en sortijadas en encaje negro, misteriosas rajitas y hendiduras, falos con sabor a carne y carnosas vulvas, es la misma devoción que tiene Pasolini por explorar estos territorios de verdadera inocencia.

Pero es ésta una inocencia militante, que muestra su perfil afilado, su carácter violento y oscuro, primitivo tal vez, análogo a la mirada fotográfica de Robert Mapplethorpe, autor de iconos como *hombre en traje de poliéster*, una fotografía que se encuentra muy cerca de la teoría de la belleza sobre la que se edifica la película de Pasolini. La imagen, un primer plano encantadoramente hiriente de una verga que se proyecta desde la bragueta de un pantalón de poliéster, contiene muchas de las sugerencias éticas y estéticas de este delfín del neorrealismo.

Las visiones del fotógrafo son asépticas, sin ambages, sin nada que pueda distraer la mirada de esa carnalidad tan veraz y que sitúa su obra entre la ficción y la realidad, entre el relato y el documental; el mismo territorio en el que se movieron los neorrealistas al trabajar con actores no profesionales y rodar en escenarios naturales, una actitud que generó esa juiciosa carga testimonial que abrazó Pasolini y que también alimenta la obra del artista estadounidense.

La admiración por la plasticidad del cuerpo, por la exploración de la desnudez como metáfora de la vida y como arma arrojada para agujonear la mojigatería aprendida, vincula a Mapplethorpe con Pasolini. Director y fotógrafo coinciden en esa necesidad vital de divinizar el sexo para regularizarlo y desterrar tabúes. El italiano ata el sexo a la palabra y coloca la cámara ante los genitales del mismísimo Eros, cerrando un plano que luego sostiene sin titubeos, fotograma a fotograma. Mapplethorpe traza paralelismos muy humildes pero de una carga espiritual sorprendente, un ejercicio de pedagogía al servicio de sus obsesiones, pues su entusiasmo por la anatomía humana pero también por la estructura vegetal desliza una relación agraciada entre los pétalos y la carne, entre las venas de la piel y las nervaduras de las hojas, entre el músculo cuyo licor otorga la existencia y unos estambres que acrisolan polen y néctar. La miel y la vida rezuman un nuevo significado al mirar por los ojos del fotógrafo, al consentir el impulso retiniano de Pasolini. Y es que los lirios fotografiados por Robert Mapplethorpe no resultan obscenos; no hay dramatismo en ellos, simplemente destilan poesía, pero es imposible mirarlos sin ver una polla. El milagro está hecho, pues su hombre en traje de poliéster consume el camino contrario, no es más que una flor; una de las muchas flores, hermosísimas, con las que Pasolini adorna sus mil y una noches.

Recuerdo que ver a Fernando Martín recorrer las escaleras del aula, arriba y abajo, haciendo equilibrios entre los escalones mientras nos ametrallaba hábilmente con ese discurso visceral y apasionado, penetrante hasta el tuétano y cargado de compromiso fue una sensación deslumbrante de la que, por fortuna, jamás me he recuperado. También recuerdo que llevaba un fascinante traje de poliéster con un lirio en el ojal.

