

PIER PAOLO PASOLINI: TRAYECTORIA SOCIAL DE UN ARTISTA INTELECTUAL

Daniel Piccinini*

Abstract

Pasolini (1922-1975) artista contradictorio y controversial. Se traza una línea de lectura sobre su trayectoria a través de su obra, su actitud política e intervención como intelectual. Desde el primer libro de poesía, sus antologías, novelas y filmografía, la recepción de su obra fue siempre tensionada y confrontada entre la aceptación y el rechazo; tanto en el público como en la crítica especializada. Así como su participación en el Partido comunista italiano, sus juicios por actitudes personales y su siempre crítica postura contra las expectativas implantadas por el progreso y el desarrollo tecnológico marcan su singularidad como un artista intelectual.

Pier Paolo Pasolini: social trajectory of an intellectual artist

Pasolini (1922-1975) contradictory and controversial. We trace a line of his trajectory through his work, his political attitude and involvement as an intellectual. From his first poetry book, anthologies, novels and films, the reception of his work was always confronted between acceptance and rejection, both the public and the specialized critics. Also his participation in the Italian Communist Party, his judgements for personal attitudes and critical stance against implanted expectations by progress and technological development denote his singularity as an intellectual artist.

Pier Paolo Pasolini: traiettoria sociale di un artista intellettuale

Pasolini (1922-1975), artista contraddittorio e controverso. Si traccia una linea di lettura sulla sua traiettoria attraverso l'opera, la propensione politica e l'intervento da intellettuale. Dal primo libro di poesia, dalle antologie, dai romanzi e dalla filmografia, la ricezione della sua opera fu sempre in bilico tra l'accettazione e il rifiuto da parte del pubblico e della critica specializzata. Allo stesso modo, la sua partecipazione nel Partito Comunista Italiano, i giudizi sui suoi atteggiamenti personali e la posizione, sempre critica, contro le aspettative avanzate dal progresso e dallo sviluppo tecnologico, segnano la sua singolarità d'artista intellettuale.

* Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Miro con el ojo de una imagen los predispuestos al linchamiento
(Pasolini. *Poesía en forma de rosa*: 28).

Cualquiera de las formas que adquiere el arte de Pier Paolo Pasolini la pintura la poesía, la crítica y el cine – está impregnado por un fuerte contenido social. La crítica radical a la modernidad fue su único objetivo. Supo exaltar la identidad cultural y popular italiana desechando el fácil optimismo de la ciencia y la técnica. Fue el caso de un intelectual que afianzó la tradición cultural italiana en un momento, en el que tanto la derecha como la izquierda expresaban su fe en el progreso. No fue el único, otros intelectuales de distintas nacionalidades como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Fernando Pessoa, Walter Benjamin, en épocas diversas, denunciaron críticamente las falsas expectativas que se prodigaban. Y tanto Benjamin como Pasolini intentan nuevas formas de expresión. Así desafían el carácter ‘sagrado’ de la obra de arte con el uso de alegorías e imágenes tomadas de materiales marginales o adaptando formas tradicionales de la cultura a la situación del presente. En su ensayo sobre el surrealismo Benjamin escribe: «De hecho, la organización del pesimismo no significa otra cosa que alejar de la política, la metáfora moral, describiendo en cambio en el ámbito de la acción política un espacio radical, absolutamente imaginativo» (16).

Así, entonces, en un contexto político en el que se imponía una lengua nacional y romana y, en paralelo, se reprimían los dialectos y a la consecuente realidad que representaban que debería permanecer oculta – y ante la destrucción de las viejas técnicas de producción, tanto en el arte como en cualquier tipo de mercancía, propias de una estrategia social basada en el consumo, Pasolini refuerza su escepticismo y publica en 1942 su libro de poesía en lengua friulana: *Poesía a Casarsa*. Este es un primer gesto, totalmente teórico y cultural, hasta ingenuo quizás, del antifascismo de Pasolini.

En enero de 1945, su único hermano, Guido, militante partisano, es asesinado por miembros del Partido Comunista Italiano (PCI) que pretendían anexionar el Friuli a Eslovenia porque el régimen de este país simpatizaba con los socialistas. Años más tarde, en 1947, Pasolini, cuando ve marchar a los campesinos del Friuli contra los terratenientes del lugar, se afilia al PCI y va ocupando cuadros cada vez más encumbrados hasta que, en 1949, es expulsado del partido por ‘corrupción de menores’. Por su parte, entre 1948 y 1949 había leído a Antonio Gramsci, quien criado en su Cerdeña natal a fines del S. XIX fue trasladado a Turín, nódulo de la industria mecánica y automotriz.

A partir de su expulsión en 1949, su relación con PCI fue problemática: Carlo Salinari, responsable cultural del partido desde 1951 comentó acerca de la novela de Pasolini *Los chicos del arroyo* escrita entre 1954-55: «aparentemente Pier Paolo Pasolini escoge como argumento el mundo del subproletariado

romano, pero el contenido real de su interés es el gusto morboso por lo sucio, por lo abyecto, por lo grosero y por lo turbio» (*L'Unità*, 1955 cit. in Bazzocchi 18)). Sin embargo, hasta su muerte, Pasolini hizo público su voto al PCI y durante su existencia sobrellevó treinta y seis juicios en su contra.

Por su parte, el mundo campesino friulano, hasta 1949, le concedió maneras de socialización ya sea a través del dialecto natal como a través de su escritura; él, por su parte, encontró la manera de afrontar racionalmente la religión; como mecanismo de cohesión grupal, pero también como escollo para superar la explotación latifundista. Y como gesto da su apoyo a la Encíclica de Juan XXIII.

Una vez superado el juicio fomentado por el PCI, Pasolini viaja a Roma con su madre. Allí, merodea por los barrios marginales habitados por aquellos que habían sido desplazados por la guerra y por el fascismo y, además, por los campesinos que habían abandonado la tierra natal atraídos por la posibilidad de encontrar trabajo en las capitales. En los años 50 sostuvo la tesis de que la poesía popular que tiene como material poético los dialectos no es un fenómeno exclusivo de la cultura popular ni de la cultura burguesa, sino que es la concreción de la relación entre ambas clases. En 1955, publica su primera novela *Ragazzi di vita*; y se desempeña por primera vez como co-guionista y años más tarde se editan sus primeras películas – “Accattone” (1961) y “Mamma Roma” (1962) – cuyas temáticas focalizan las vicisitudes de los jóvenes del subproletariado romano. En ese entonces, a principios de los años 60, el modelo de estos dos films de Pasolini era anacrónico con respecto de las imágenes de la televisión y del cine de la industria cinematográfica italiana. Así, mientras la RAI reproducía la imagen norteamericana del bienestar y del progreso, Pasolini daba vida a personajes arrastrados hacia un fin trágico por sus vidas delictivas. En este sentido, quedaba demostrado como la modernización imperante abonaba el terreno para facilitar la penetración de la cultura conformista-consumista y crear el efecto de placer y bienestar.

Las clases medias italianas habían cambiado sus valores reaccionarios y clericales y habían pasado a la ideología del consumo. La Italia campesina y del ‘paleo industrial’ se había desplomado, mientras que una modernización falsamente tolerante ocuparía su lugar: «Los pobres se han encontrado de repente y para siempre sin su propia cultura, sin su propia lengua, sin su propia libertad: en una palabra, sin sus propios modelos, cuya realizaciones representa la realidad de la vida sobre la tierra» (Dujlot 36).

Según Pasolini, ese capitalismo nuevo no quiere pobres, sino fervientes consumidores. No se trataría de proponer soluciones, sino de plantear los grandes problemas de la época, el sentido del compromiso político frente a la crisis histórica, la responsabilidad del intelectual, la modernización y la coexistencia conflictiva entre lo viejo y lo nuevo. Toda su producción, toda su actividad

intelectual consistió, entonces, en luchar contra el predominio de la modernización y fundamentalmente en favor de la homologación de los lenguajes. No hay para Pasolini una auténtica lengua nacional italiana; sino innumerables lenguas locales, dialectales, populares que tendrían validez expresiva y comunicativa aunque sus hablantes fueran analfabetos.

En la primera mitad del siglo XX, los escritores utilizaban el llamado 'Italiano medio' que era una ficción; era la lengua de la burguesía. La utopía del lenguaje que proponía Pasolini con respecto al arte consistía en ser mediador entre los temas de la alta cultura, el lenguaje vivo de las masas campesinas y el del subproletariado urbano en la nostalgia atormentada de ese presente. Por su parte, Benjamín buscaba la clave para comprender y modificar el presente en el 'pasado reciente'; en la 'prehistoria de la modernidad' y quería salvar del olvido la 'tradición de los vencidos'. Y si la crisis del neorrealismo empujaba a los intelectuales a experimentar nuevas poéticas y nuevos lenguajes a los que no permaneció ajeno Pasolini, éste sostuvo su anclaje en la realidad, convencido del rol fundamental que los intelectuales podían y debían tener en una sociedad en contradicción permanente entre la actitud posmodernista, propia de quien reconoce no tener un lugar en la historia, y su combate por ocupar ese lugar reclamando los valores que otrora sostuvieran su pueblo y su país. Esta contradicción se comprueba en las poesías friulanas, las novelas de la periferia romana y en las primeras películas de Pasolini, quien a mediados de los 60 considera que esta operación ya no será posible.

Lo novedoso en Italia fue, por ese entonces, el surgimiento de un lenguaje 'tecnológico', basado en la producción industrial.

Pier Paolo Pasolini distingue una diferencia esencial entre el significado de los objetos familiares que forman parte de los recuerdos y el de los objetos producidos por el consumo de masas.

El lenguaje político, al igual que el literario, siempre se había caracterizado por la ósmosis con el latín, un anacronismo típicamente renacentista, en cambio, en ese entonces, el lenguaje se contamina con el lenguaje tecnológico de la civilización industrializada. La característica fundamental de esta sustitución es que mientras la ósmosis con el latín tendía a diferenciar el lenguaje político de los demás lenguajes; por el contrario la tecnología tiende a homologar el lenguaje político con los demás lenguajes. Se podría decir, en definitiva, que los centros creadores, elaboradores y unificadores del lenguaje ya no son las universidades, sino las empresas (*Empirismo*: 141).

La cámara, para Pasolini, es un instrumento eficaz para expresar sus ideas. La cámara es al cine lo que la lapicera es para la escritura. El espectador, para el autor, no es sino otro autor que puede llegar a ser con sus lecturas tan escandalosos como el autor; ambos infringen el orden conservador que reclama el silencio a la relación en un lenguaje común.

En cualquier obra de Pasolini está presente la conciencia de que el lenguaje es el instrumento de trabajo del intelectual, no su patrimonio.

Llegué a la conclusión que el cine es un lenguaje no convencional y no simbólico, al contrario que la lengua hablada y/o escrita y de que expresa la realidad no a través de símbolos sino mediante la realidad misma. [...] Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta realidad a través de esos símbolos que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la realidad a través de la realidad (Naldini 213).

Y en una entrevista que le realizara Alberto Arbasino, refiere:

Entre el cine y la realidad hay la misma diferencia que media entre la palabra escrita y la palabra hablada. Es decir, tú, ahí, comiendo tu sopa y todos los demás que están sentados a la mesa, sois a mis ojos un cine natural y viviente. Así pues, lingüísticamente, lo equivalente a la lengua oral: es decir, de la lengua hablada, en su momento natural, biológico. Si interviene un medio mecánico de “escritura”, como la cámara, resulta el cine, es decir, el momento “escrito” de una lengua natural total, que es el actuar en la realidad (Naldini 279).

Pasolini se esfuerza por crear un lenguaje que ponga en crisis las relaciones del hombre medio, del espectador medio con el lenguaje de los mass-media. Odia las instituciones y lucha contra ellas, solo siente ternura por la lengua italiana, y es en ese código instituido en el que se permite innovar y confrontar con lo demás.

Después de “El Evangelio según San Mateo” (1964), Pasolini que desde siempre había sublimado a poetas como Giuseppe Ungaretti, abandona el lenguaje de influencia gramsciana, para indagar en un lenguaje casi hermético afirmando su postura contra la tiranía de los mass-media a los que consideraba como una forma de dictadura.

Su película de 1964, fue tan cuestionada como halagada por la crítica, incluso por diversos sectores de la Iglesia o de la izquierda. La controversia sobre la película se expandió con celeridad, incluso Pasolini viajó a París y a Budapest para encontrarse con Jean Paul Sartre y Georg Lukács, y en todos los ámbitos se coincidió en que los diálogos de la película eran transposiciones textuales del Evangelio.

En 1966 estrena “Pajaritos y pajarracos”, según el autor, una de sus películas difíciles junto a “El Evangelio según San Mateo” y las siguientes “Edipo Rey” (1967), “Medea” (1970), “Teorema” (1968) y “Porcile” (1969). En “Teorema” y “Porcile” los personajes-actores son prácticamente envoltorios, marionetas en el juego despiadado del poder.

En cambio, en sus *Trilogías – Trilogía de la vida* (“Decamerón”, “Los cuentos de Canterbury” y “Las mil y una noches”) y *Trilogía de la muerte* (“Edipo”, “Teorema” y “Porcile”) uno de los elementos constitutivos es la materialidad de los cuerpos y, además, los lenguajes dialectales. La operación que predomina en las *Trilogía* es la de apartar la sexualidad y el erotismo de la visión burguesa del mundo, mostrar una sexualidad despojada de la mira burguesa, que la transforma en perversión o en amor, según la ocasión. Sería entonces un intento de luchar contra las vanguardias tomando lo corporal como instrumento.

Toda la obra de Pasolini está surcada por un pensamiento de izquierda. La atraviesa tanto la exigencia de substraerse a la hegemonía que ejerce la visión burguesa del mundo, como la pretensión de entender la realidad sin que esta sea redimida a los valores burgueses.

En *La trilogía de la muerte* llevó a la pantalla cuerpos aun no deformados por el consumismo.

Luego encara la filmación de *La trilogía de la vida*: “El Decamerón”, “Los cuentos de Canterbury” y “Las mil y una noches” (1977).

Pero los films de esta utopía vitalista, escandalosa para la moral conservadora fueron manipulados por la industria pornográfica, el éxito de la trilogía se debía a la mercantilización del erotismo.

Decía Pasolini en *Cartas Luteranas*: «Yo abjuro de la trilogía de la vida, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y su símbolo culminante: el sexo» (49).

Su última película, “Saló o los 120 días de Sodoma”, considerada escandalosa por el público y censurada. Está basada en uno de los textos del Marqués de Sade, pero ambientada en la República fascista de Saló fundada por Mussolini, en los últimos meses de la segunda Guerra mundial. Cuatro libertinos – un duque, un banquero, un presidente de tribunal y un obispo – explotan metódicamente el cuerpo y la voluntad de 16 víctimas jóvenes en un castillo cerrado. Saló es una gran metáfora sobre el poder y, como tal, su trasfondo es político.

La remisión de Pasolini a los conflictos de mercantilización de los trabajadores en el manifiesto comunista de Marx y Engels fue constante mientras duró el rodaje de Saló.

De ahí la dualidad de “Saló”, un film distante del optimismo de Marx expresado en su manifiesto, y significativamente incómodo, aun hoy, para el espectador que lo contemple. La brutalidad del lenguaje sólo es equivalente al refinamiento de las imágenes en su percepción frente a una realidad infinitamente más brutal. La cultura, parece querer decir “Saló”, no es lo que nos protege de la barbarie, es el medio donde prosperan las formas inteligentes de una masa de barbarie.

Por eso Pasolini fue y sigue siendo un autor incómodo. Su discurso social no deja de subrayar que la representación del mundo en tiempos de progreso no es más que una construcción social, por lo tanto histórica y susceptible de ser cambiada.

En el año en que se estrena “Teorema”, estalla en París la rebelión estudiantil, conocida como el Mayo Francés del ’68. La rebelión tiene su correlato en Italia, y Pasolini, que es un polemizador constante considera a los estudiantes como una nueva generación de burgueses, mientras que considera que los policías, muchos de ellos de origen campesino que habían ido a la ciudad por motivos laborales, como objetos de odio racial a la inversa: hacen de los policías un instrumento que gesta hacia ellos otra clase para el odio racial.

Pasolini filma los enfrentamientos entre policías y estudiantes, personalmente y con cámara al hombro. En este periodo, entre 1968 y 1969, presta su propio nombre como editor responsable a *Lotta Continua* un órgano de difusión de un grupo extraparlamentario.

Luego, antes de su asesinato, acepta haber dirigido su simpatía por el Partido radical, un partido de extrema izquierda, aunque aclara su postura crítica al terrorismo. De esto deja constancia escrita en su declaración al Congreso del Partido Radical, que fue leída en dicho congreso dos días después de su muerte: «Estoy aquí como marxista que vote por el PCI y espera mucho de las nuevas generaciones comunistas, que confía en la nuevas generaciones de comunistas al menos como confié en los radicales» (Pasolini. “Carta al Congreso del PR”: 144).

Entre polémicas públicas sobre el aborto y críticas a la democracia cristiana – que en ese momento gobernaba Italia por corrupta –, es asesinado por un joven de 16 años el 1^{er}o de noviembre de 1975, en un confuso episodio. Y el 5 de noviembre, su amigo Giorgio Caproni, que lo conoce desde que escribiera *Poesía a Casarsa*, lo despide con un epigrama, después de haberse negado a hacer un comentario público por la muerte de Pier Paolo Pasolini: «Querido Pier Paolo: Nos queríamos./ – Lo sabes – de un modo puro/ Y puro es mi dolor/ No quiero ‘hacerlo público’/ No quiero, para embellecerme,/ Adornarme con tu muerte/ Como una flor en el ojal» (Cita por Naldini 378).

Bibliografía citada

- Barroso, Miguel Ángel. *Pier Paolo Pasolini. La brutalidad de la coherencia*. Madrid: Jaguar. 2000.
Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros. 2013.
Dufлот, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama. 1970.
Faliere, Elena. *Dardos de un centauro*. Buenos Aires: Ciudad Gótica. 2013.
Giménez, Marino Antonio. *El pensamiento social de Pasolini*. Madrid: Trotta. 2003.

- González, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pier Paolo Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 1967.
- Guarner, José Luis. *Pasolini*. San Sebastián: XXV Festival de cine San Sebastián. 1977.
- Kohen, Hectory Russo Sebastián. *Las luciérnagas y la noche*. Bs.As.: Godet. 2013.
- Maresca, Mariano. *Visiones de Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Pensamiento. 2006.
- Martellini, Luigi. *Pier Paolo Pasolini retrato de un intelectual*. Valencia: Universitat de Valencia. 2006.
- Naldini, Nico. "Pier Paolo Pasolini in Hispanoamerica". Id. *Pier Paolo Pasolini una vida*. Barcelona: Circe. 1992.
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesía a Casarsa*. Bologna: Librería Antiquaria. 1942.
- . *Poesía en forma de rosa*. Milano: Garzanti. 1964.
- . "Carta al Congreso del PR". *Cartas Luteranas* (Florenca 4 de noviembre 1975). Madrid: Trotta. 1997: 144.
- . *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas. 2005.
- . *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti. 2014.
- Salinari, Carlo. "Pasolini". *L'Unità*, (1955) cit. en Marco Antonio Bazzochi. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori. 1998: 18.

Filmografía

- "Mamma Roma". 1962.
- "Accattone". 1961.
- "El Evangelio según San Mateo". 1964.
- "Edipo Rey". 1967.
- "Teorema". 1968.
- "Porcile". 1969.
- "Medea". 1970.
- "Decamerón". 1971.
- "Los cuentos de Canterbury". 1972.
- "Las mil y una Noches". 1974.
- "Saló". 1977.