

Pier Paolo Pasolini.

Cine

una temporada en el infierno

Horacio Otheguy

¿**D**ONDE hallar al poeta asesinado, sino en su titánica y solitaria búsqueda, en sus obsesiones más precisas?: el pueblo, primitivamente inocente, dueño de un poderoso sentimiento que lo redime y lo pierde, mezclándose a golpes de timón con la gran tragedia griega, el nihilismo más profundo, el marxismo menos ortodoxo y un espíritu religioso provocativo y desgarrante...

Entre tantas voces y gestos, un hombre apostado a la verdad con su propia sangre y una honestidad impropia de esta época.

«**L**E notti di Cabiria» (1956) lo reúne por única vez con Federico Fellini. Juntos, «maestros» que seguirán por distintos derroteros manteniendo en común una apasionada lealtad consigo mismo, desandando las calles de Roma buscando ambientes, luces y rostros.

Retrotrae este viaje por barrios bajos y miseria romana a aquel que realizara con su amigo Giorgio Bassani al llegar por primera vez a Roma.

La infancia y adolescencia de Pasolini debieron ambientarse a las distintas poblaciones del norte de Italia, donde el trabajo del padre arrastraba a la familia. Roma, «inflación del barroco», es una deidad que entra en el alma y la vida de Pasolini con imponderables rasgos: los últimos años del fascismo, los sucesos de la guerra, el malestar de la emigración hacia la capital.

Y la gran ciudad no tarda en acentuar la esencia de su

personalidad, ya apuntada en los versos que comenzara a escribir a los 7 años: el amor, siempre unido a los pobres y su consiguiente mitificación, un amor sacral y un pánico que hunde sus raíces en la carne, pero reviste todas las formas de la vida.

Los puentes de unión que traza con la pobreza, su juventud desesperada, y el espíritu religioso heterodoxo que siempre le obsesionará, adquieren en Roma, una sensación de impotencia que le acompañará toda su vida: «Cuánta vida perdida, por no haber sido durante tantos años, más que un triste hombre ocioso, víctima de esperanzas obsesivas! ¡Cuánta vida perdida, recorriendo, entre gentes hambrientas, el camino desde una pobre casa de la periferia hasta una pobre escuela en otra periferia: un trabajo que sólo aceptaría quien tiene el agua al cuello y a quien la vida, sea lo que sea, le resulta hostil!» (La Ricchezza).

Maestro de escuela, poeta,

intelectual estudioso. Sensible **andador** de barrios bajos, ya introducido en el mundo del cine en numerosas colaboraciones importantes, se definía en los años 50 con la sinceridad y el impudor propios de toda su obra: «Como un animal sin cubil, no sé dónde esconderme; el mundo puede dar conmigo hasta en lo más profundo del corazón» (...) «Sólo acierto a temblar; y me estremezco en mis entrañas, yo, el excluido de un mundo al que no logro odiar, pero tampoco amar. Ese mundo que ahora puede hacerme pedazos, pero no acompañar mi vida con la suya».

En el complejo desarrollo de su personalidad, hallamos primero un encuentro con los orígenes de la cultura griega que lo fascina, y ante los cuales se siente obligado a oponer una nueva toma de conciencia. Situación que lo lleva rápidamente al desencanto, el desenfreno, la piedad, la presunción de descubrir en todas partes el apocalipsis que se avecina.



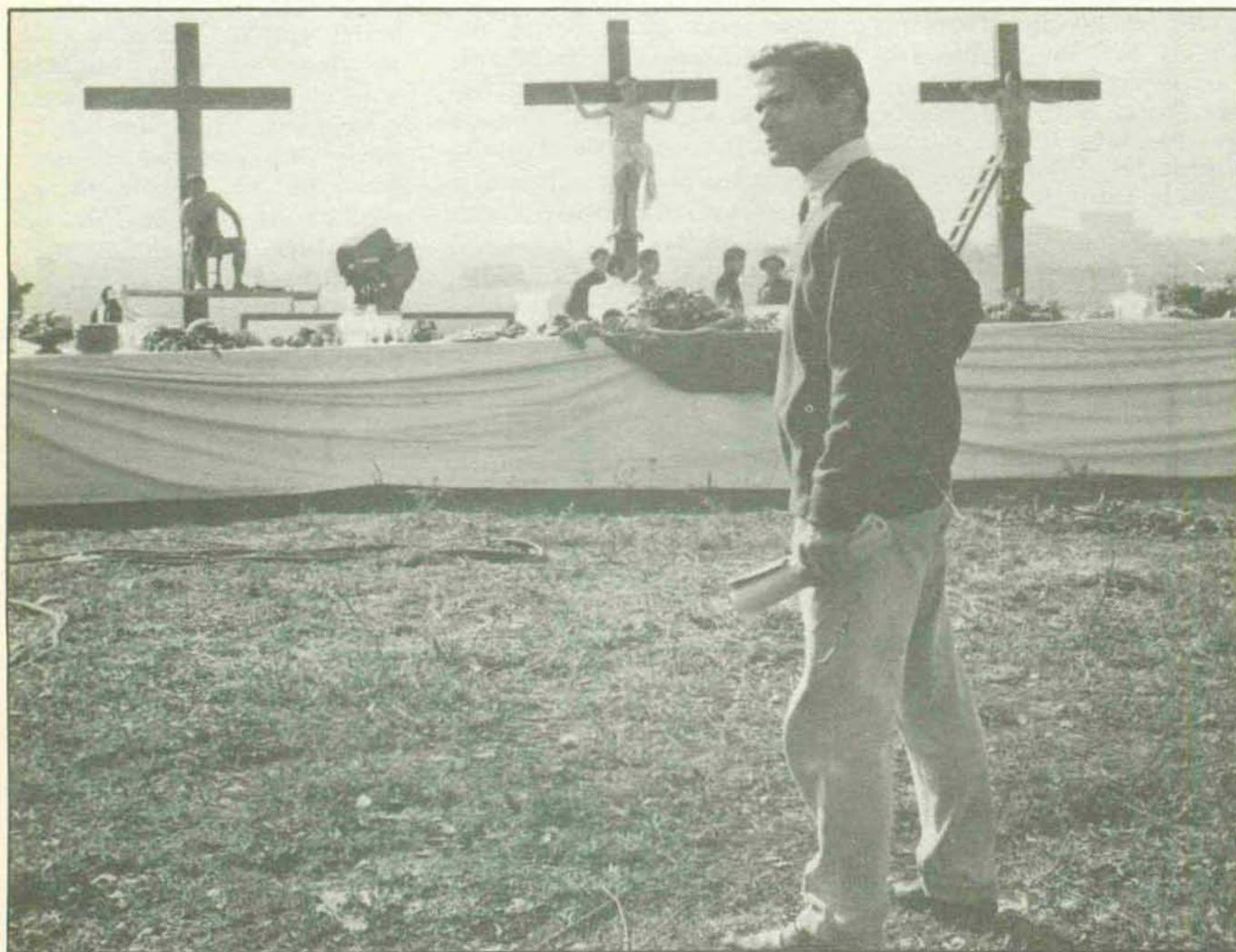
Ríe Anna Magnani, como sólo ella sabe hacerlo y su risa es presagio de la tragedia que sobrevendrá. Su «Mamma Roma» la identifica con la madraza personificada tantas veces y sublimada por la frágil sensibilidad de Pasolini, en uno de sus mejores films.

Dios, el pueblo, el sexo y la muerte serán centros poderosos en toda la obra de Pasolini. El símbolo, la lucha ideológica, la metáfora, el escándalo..., instrumentos utilizados «a priori» o a pesar suyo, para dar cabida a una unidad que pocas veces conquistó: el equilibrio entre su mundo tangible, corporal, voluptuoso, y el severo aunque nunca dogmático intelectual, neuróticamente cuestionador.

Entre esas posturas e imposturas, en el comienzo de una obra tan compleja como excepcional, este creador trasantó una emoción y una vitalidad que más tarde fue transgrediendo como en una autoprovocación siempre excitante. Novelas y filmes



«La Ricota» —episodio de «Rogopag», reunió a Welles con Pasolini. Sólo la generosa grandeza del creador de «Ciudadano Kane» hizo posible este duelo de titanes, en el que Pasolini fue articulando su posterior «Evangelio...».



Pasolini rueda el «Evangelio». Sabía que iba a dejar la primera película marxista ante el cristianismo. Estaba seguro de que su Pasión no iba a ser superada jamás. Y no se equivocaba.

donde un pueblo subproletario no admite concesiones, y la poesía no exige, todavía, simbolismos que luchen por demostrar más que por exponer. Era cuando el sentimiento se sumaba al pensamiento y la difícil unidad se conseguía de modo singular.

LA LUCHA POR LA VIDA

«Ragazzi di Vita» (1955), «Una vita violenta» (1959) —llevada al cine en 1962 por Paolo Heusch y Brunello Rondi— e «Il sogno di una cosa» (1962) son las novelas que escribió antes de pasar a la realización cinematográfica. Las tres, elaboradas a modo de crónicas de la calle, configuran los ejes cotidianos de sus dos primeras películas, cuya grandeza no repetirá nunca más.

«Acattonne» (1961) y «Mamma Roma» (1962) presentan la típica estructura pasoliniana: breves secuencias que se relacionan entre sí a modo de síntesis poético/literaria, la fusión de los universos literarios y callejeros; escepticismo y mística del dolor. Dolor que nace y se eleva trágicamente a través de la miseria. Lo que ya no volveremos a ver en su

copiosa filmografía es la utilización del conflicto realista, con su diátana conmoción social y sentimental: los muchachos en los que Pasolini durante mucho tiempo confió como **inocentes** redentores de un mundo que se pierde («la tragedia es que ya no hay seres humanos»), son los mismos **ragazzi** por los que siempre sintió una atracción carnal, cuya obra nunca terminó de testimoniar felizmente. De esos amores que aún no se debaten entre la ideología y el sentimiento, entre «la pura fábula» y «lo que debo decir», nacen dos historias con gran influencia neorealista. Personajes que luchan entre la ley, la soledad y la miseria («Acattonne») o entre un pasado inmoral y la moral pequeño burguesa a la que se agarran para salir de la miseria («Mamma Roma»).

Pero si la gran época neorealista confiaba en cierta solidaridad que hiciera posible la vida, a 15 años de acabada la guerra, la mirada de Pasolini recoge una réplica desesperada; **siente** que el amor deja al hombre sin defensas, entregándolo a un final sangriento y demolidor.

«Acattonne» es un buen muchacho, chulo por tradición, que accede mágicamente a un puro amor por Estella, la chica que con su bondad e inocencia logra conquistarlo a tal punto que nunca se atreverá a prostituirla. Ese amor lo lleva a la humillación (trabajar ante los burlones ojos de sus compañeros) y más tarde al fracaso total (tras el magro rendimiento de muchas horas de trabajo, accede a un robo que acaba con su vida). En las palabras finales de Acattonne: «Ahhh, mo sto bene», hay una dulce esperanza en la muerte. Fantasía que ya en «Mamma Roma» se despidió para siempre de la obra del autor

La «mamma» lo ha intentado todo: fabricar un mundo permisible y respetuoso para su hijo, divulgar mentiras sobre su pasado de prostituta, ocultar, revelar la bondad de unos futuros años de paz y respetabilidad. Pero todo se desbaranca fatalmente y acaba gritando y riendo, mientras su hijo permanece atado a la cama de una celda, en un gesto de terrible sacrificio. También a ellos los traicionó la debilidad de amar.

Las raíces de los trágicos se mezclan con la cristiandad postrada ante el sacrificio y la fatalidad. La reaparición del Mal (Magdalena, la prostituta de «Acattonne», y Carmine, el chulo de «Mamma Roma») encarnan el Destino, responsables últimos de que la paz no sea posible. Pueblo, dolor irrevocable, contradictorio, pero avasallante que transgrede toda posibilidad populista, elimina el humor, y se instala en el corazón del espectador: el rostro miserable de su gente no tiene salvación, y esa imposibi-



El beso de Judas, como prototipo de una infamia que no pudo arrasar con el profundo sentido revolucionario de la Nueva Fe.



En «Pajarracos y Pajaritos», Totó consiguió aplastar la mediocridad de tantas comedietas y hacer polvo el desprecio de los intelectuales por su vitalista talento.

lidad los vuelve inocentes, dulces en medio de la peor de las violencias; míticos antes de descubrir el mito.

UNA RELIGION DE MUERTE

Marx y Freud lo llenaron de sabiduría y también de dudas. Comprendió (tal vez como muy pocos creadores) que estos pensadores existieron para ser redescubiertos y cuestionados día a día, insistentemente. Poco después,

Gramsci volcaba sus preocupaciones por una verdadera cultura popular, y Pasolini le dedica un libro valiosísimo, «La generi di Gramsci» (1957).

Pero entre los años 50 y ya entrada la década siguiente, comienza a caer sobre Europa el aún hoy problemático estallido del desencanto revolucionario: Stalin, Hungría, Kruschov, Checoslovaquia. No es fácil pertenecer al Partido Comunista Italiano y provocar la

discusión, la polémica; rechazar el conformismo, la fácil esperanza vertical.

Culpas, traumas personales, búsquedas, afanes, trabajo febril y un estilo que lucha contra todos y contra sí mismo, será clave en la producción de Pasolini, centralmente abocado a la creación cinematográfica.

Más cerca de Trotski y su revolución permanente, el anárquico escritor se aleja del pueblo no sólo por el decisivo cambio de lenguaje, sino como voluntad expresiva, totalizadora. Sólo ha de volver a él en la «Trilogía de la Vida», denostada por los comunistas y rechazada por los exquisitos espíritus liberales. La polémica social está en carne viva en una Italia que sangra por todas partes. Su amor a los hombres no se permite tocar el cielo: el cielo del «Vangelo secondo Mateo» que va preparándose a lo largo de varios años. Un cielo prohibido para él, «impuso» y fatalista.

¿Cómo surge de entre tantas



«Edipo Rey». Madre e hijo se poseen en una de las escenas más hermosas del film. Silvana Mangano encarna a la perfección esa sensualidad ejemplar del personaje de Sófocles.

tinieblas este hombre que se obliga a desenmascararse cada día en un «Mea Culpa», donde no hay sitio para el amor y sí para el sacrificio? De una religión de vida, su cristianismo que no apoya la divinidad, pasa a ser una religión de muerte.

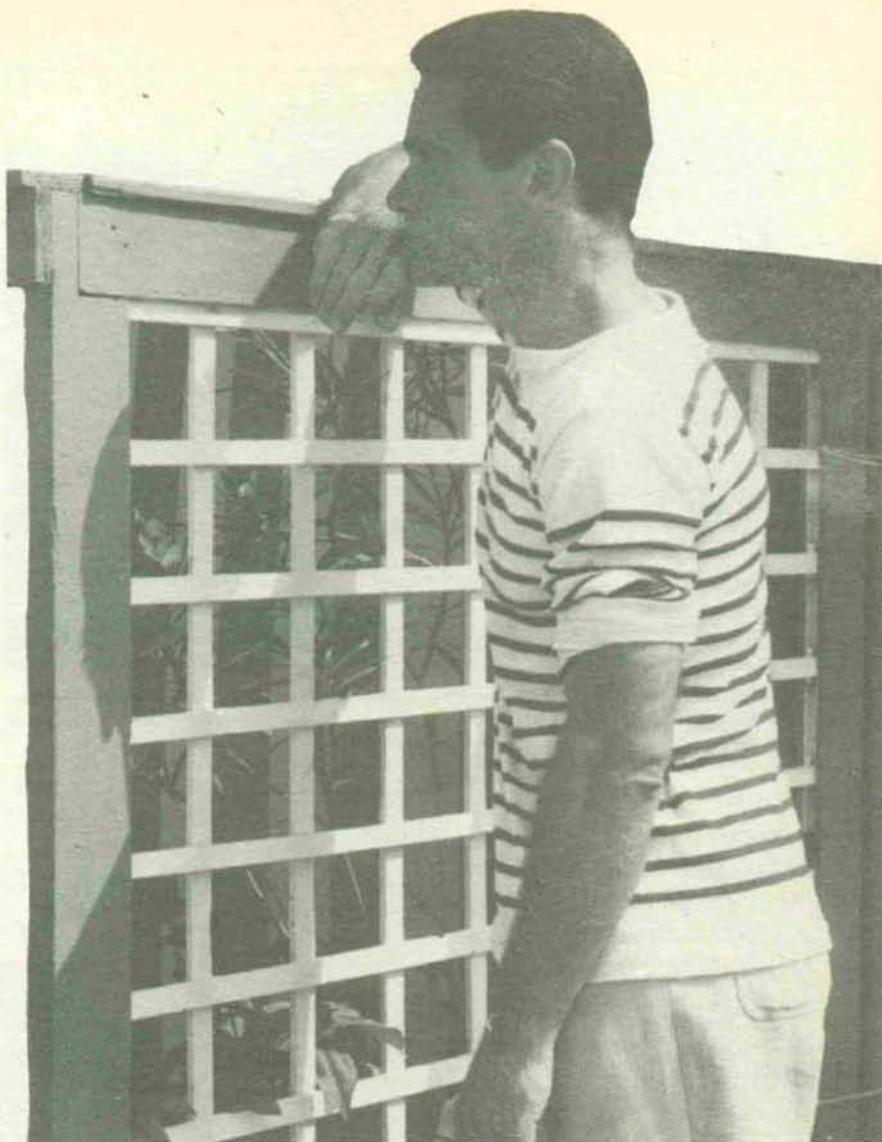
DEL EVANGELIO A LA PARABOLA

«La Ricota» (1963) —que integra el film colectivo «Rogopag»— y «Sopraluoghi in Palestina» (1964) son filmes breves que le sirven para introducirse en la definitiva versión del «Vangelo secondo Mateo» (1964).

En «La Ricota» expone lo que no quiere hacer. Para ello se sirve de la siempre generosa colaboración de Orson Welles, que acepta —como sólo él sabe hacerlo— reírse de sí mismo, encarnando a un director interesado en filmar una «Pasión» al mejor estilo clásico. Para sellar el rechazo de Pasolini por ese arte de «excesivo buen gusto», un actor que interpreta a uno de los reos que acompañan a Jesús, muere finalmente de hambre, en la cruz.

«Sopraluoghi» es un recorrido por una Palestina moderna buscando el preciso escenario para el filme. La experiencia termina en el ámbito de la Ascensión que el director identifica con «El momento más sublime de toda la historia de la Iglesia, el momento en que El se va, dejándonos solos en su búsqueda».

Si el ascetismo de sus primeras obras, la total pobreza de ornamentos materiales y el protagonismo del desamparo ya estaban presentes, «Vangelo secondo Mateo» concibe un acerca-



Festival de Venecia de 1963, cuando ya había realizado el «Evangelio», y afirmó: «Aunque yo no crea en la divinidad de Cristo, mi visión del mundo es religiosa».

miento místico acerca del cristianismo como germen revolucionario sin antecedentes en la historia del cine, y menos aún en manos

de un intelectual que se considera a sí mismo como ateo. Pero ya desde «Mamma Roma» se había separado de los lugares cotidianos, de la



En «Teorema», la Mangano es la madre inteligente y aburrida que cuando el huésped la abandona (Terence Stamp, en la foto), recurre a la pasión por los adolescentes en busca del perdido placer.



Pierre Clementi en «Porcile». El canibalismo se integra a una historia saturada de simbolismo soberbiamente interpretada también por Ugo Tognazzi, Jean Pierre Leaud y el director Marco Ferreri.

gente que el espectador puede reconocer en los barrios bajos de Italia; la lucha por hacer de la ideología un frente real, empieza a asfixiar al pujante creador.

Con el apoyo incondicional de su indudable maestro, Rossellini, Pasolini realiza una obra magistralmente contradictoria: «Uccellacci e Uccellini» (1966). Totó y Ninetto Dávoli, padre e hijo del fonfo de los pueblos italianos, caminantes sin destino, observadores y activos provocadores de la vida de los que hallan en su camino, son acompañados por parabólico cuervo, «maestro» ideológico que acabarán comiendo.

En el mismo año, «La Terra vista dalla Luna» —en el colectivo «Le Streghe», junto a breves filmes de De Sica, Bolognini, Rosi, Visconti—, y en 1967, «¿Che cosa suno le nuvole», la gran pareja de actores «callejeros» vuelve a encontrarse. Como esfinges de ellos mismos, gozosos en su primitivismo y dramatizados bajo la doble óptica de Pasolini que los descubre como una realidad fascinante,

pero desprovista de conmiseración.

Interesantes, polémicos, confusos y a veces geniales (como «La Terra...»), estas obras lo alejan de sus raíces vitales. Circunscriben al director en una búsqueda excesivamente intelectual, recubierta de un irracionalismo que sólo por momentos trasciende poéticamente.

Más tarde se siente ya maduro para articular su vieja pasión por los trágicos. Irregulares, buscadores de respuestas que, a su vez, se convierten en nuevas preguntas sobrecogedoras, lle-



Cuando Pasolini paseaba por los festivales de cine con la Callas, se le veía turbado, rendido ante la que consideraba como la diva más completa del siglo XX. Ese exceso de subjetividad llevó al fracaso su particular visión de la obra de Eurípides.

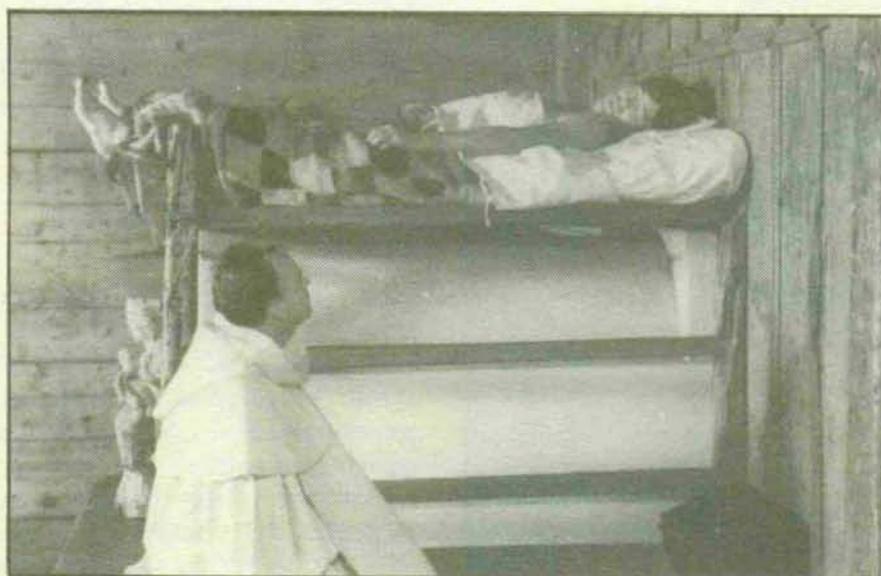
gan: «Edipo Re», «Teorema», «Porcile», «Medea».

EL MITO, EL SEXO Y LA MUERTE

«Edipo Re» (1967) —tal vez la más valiosa de las cuatro obras— respeta el texto original de Sófocles. Y de este creador de la intriga para la escena de su tiempo, Pasolini vuelve a retomar el sentido de la acción, resolviendo la fantástica historia con tensiones, sucesos, en el vigoroso espectáculo de la criatura humana y su destino. El camino emprendido por Edipo (cuyo prólogo y



«Decameron». Primera parte de la trilogía. Entre Tiziano y la Venus de Velázquez, el desnudo es un espectáculo mara villosa.



epílogo se ambientan en épocas contemporáneas, mientras el centro de la narración respeta el tiempo original), acaba donde ha comenzado su vida: el sublimado prado donde fue amamantado por su madre. El acto de amor entre Edipo y Yocasta adquiere visualmente una belleza extraordinaria, ensamblando cuerpos y placeres con la tensa complicidad del espectador que conoce el final de la tragedia. Es en «Edipo» donde el amor sexual, idea-

lizado a la perfección, alcanza el mejor de los excesos, engarzado en ese final de sangre y muerte después del cual Edipo —ciego y desolado— retorna al paisaje en que nació.

«Medea», suntuosamente fallida, aunque Pasolini nunca aceptó que el mito de la Callas cayera derrotado bajo el mito-Medea, no alcanza la estatura de «Edipo», pero articula con belleza poco común el fin de un mundo primitivo amado desmesuradamente por el director.

En esta secuencia de «Decameron», el fraile observa con ávidos ojos el sueño de un adolescente. El gran fresco medieval se permitía burlarse de la hipocresía y homenajear la belleza y la sensualidad.

Para demostrarlo, bastaría recordar la imagen final de Callas-Medea, en un primer plano con los cabellos al viento, la mirada penetrante, los gestos fulminándose en el vacío de la naturaleza que ella osó enfrentar, de igual a igual.

Saturada de elipsis, carente de toda psicología, realizada en el 68 de las revueltas estudiantiles, llega «Teorema». Envuelta en suges-



La juventud tiene un reino incomparable en «Decameron». Estos jóvenes se han hecho el amor en juego de niños, para dormirse acariciando sus ya serenos sexos.

tiva frialdad, a manera de una tragedia de nuestro tiempo, produce el escándalo, la ira de la censura, grandes mutilaciones en los países donde se permite exhibir, y también el premio de la OCIC (Organización Católica Internacional de Cine), que ya le había premiado su «Vangelo», en el 64.

Los integrantes de una familia burguesa se entregan a la «angelical» seducción de un huésped extranjero. Las relaciones sexuales, amorosas y tiernas, apuntan a una concepción final de arrogante tono evangelizador. La extraña factura

sumido en un mediocre intento de convertirse en artista), frente a una pureza redentorista (la criada que sucumbe con dulzura a la fe, y la madre, otra vez sublimada sexual y religiosamente).

La belleza de un sexo masculino/femenino en el que insistentemente se centra la cámara, con la inquietante ambigüedad del discurso del filme, es rechazada por Pasolini en su obra posterior, donde prevalecerá la imposibilidad y el horror.

Para mejor comprender «Porcile» (1969), resulta interesante volver a aquel

**yo no escondo este mi es-
[tado:
no tendré paz, nunca».**

Canibalismo que se castiga con otro canibalismo; la juventud en estado puro, luego «anormal» en su relación sexual con bestias, finalmente castigada con espanto, en medio del discurso político-económico de una alianza comercial entre un nazi y un empresario burgués, conforman una masa hiriente que lleva a extremos amargos y contradictorios después de los cuales Pasolini intenta exorcizarse a sí mismo: disfrutar otra vez de la vida y su gente. Mitos, leyendas, sueños y fantasías se dan cita en una algarabía magistral que sólo durará 4 años en la vida del poeta: «La Trilogía de la Vida».

CUANDO TODO ERA POSIBLE

Una auténtica declaración de amor a la vida, en la que el primitivismo subproletariado, su picaresca y pagana ascendencia se convierten en optimista placer de contar historias. Viejas historias a la busca de felices raíces, de una inocencia perdida con dolor. El humor y el sexo de un pueblo desheredado se expresan con legítimo desenfado, consustanciando con el hambre y la pobreza.

Pasolini descubre otra belleza (antiestética para la concepción tradicional) y carga de un esperma juguetón, e inocente, sus tres obras maestras: «Il Decameron» (1971), donde el ambiente napolitano pintado por Boccaccio presta ritmo y grotesco a cada secuencia; «I Racconti di Canterbury» (1972), con más hosquedad, y singular reunión del paganismo y la fe en esos caminantes que acaban postrán-



Reñían y discutían como sólo dos seres que se amaban podían hacerlo. He aquí la antológica mirada de admiración del director y la concentrada femineidad de la actriz.

de la obra, tiene un único vehículo en el «huésped extraordinariamente bello» (así descrito en la novela de Pasolini, previa a la película), interpretado por Terence Stamp. Todo el espíritu provocativo de la historia permite la mistificación de la figura bisexual del protagonista, de cuyas relaciones, exentas de pasión, nace el derrumbe social de la familia (en el padre que entrega la fábrica a los obreros y avanza desnudo por el desierto, o su hijo —espejo de los revoltosos estudiantes—,

poema clave de los 60, «La Rabbia»:

**«No arde una llama en este
[infierno de aridez,
y este árido furor / que
[impide a mi corazón
reaccionar a un perfume, es
[un torbellino de la pasión.
Con casi cuarenta años,
yo me hallo en la rabia,
como un joven
que de sí no sabe sino
[que es nuevo,
y se encarniza contra el
[viejo mundo.
Y, como un joven sin piedad
[o pudor,**

dose en la catedral de Canterbury, y los sucios frailes que despiden el rojo trasero del demonio.

Y, por último, los amores adolescentes mitificados en la leyenda oriental, con «Il fiore della mille e una notte» (1974), para despedirse de la magia del sexo, y el arrollador encanto de la pasión en un mundo de injusticias.

La cómplice sonrisa de Pasolini actuando en los dos primeros (discípulo del Giotto, en «Il Decamerón», y el propio autor de los relatos en «I racconti...»), sonrisa transparente y juvenil, se rompe en una sórdida mueca.

«**TODOS ESTAMOS EN PELIGRO**»

Había señalado al PCI que la rutina y la facilidad crítica se estaba convirtiendo en contrarrevolucionaria, que el partido del proletariado debía asumir la desesperanza popular como criterio de análisis de la realidad y no despacharla como un molesto provocador burgués. En el 68 se había atrevido a enfrentarse a todas las ramificaciones de la izquierda con su postura contra las revueltas estudiantiles: «Son hijos de papá matando policías que sólo por hambre acceden a cambiar un sueldo por el odio de la gente de su pueblo».

No concibe injusticias que reemplacen a otras injusticias. Se enreda entre la lucha de clases (burguesía - proletariado) y su atracción por esa masa marginal en todos los estados, lumpen y desclasada. Ama y condena lo que ama, aunque de pronto abandona su fustigamiento, y accede a un tierno «impasse» consigo



«Los cuentos de Canterbury» y una boda con pícaro final. El repelente anciano posee a su bella esposa. Remate: ella le engañará con el joven más apuesto del lugar.

mismo: «Incluso los muchachos más torvos, los tristes, los ladrones, llevan en sus ojos no sé qué dulzura» (...). «Mi amor es sólo para la mujer, niña y madre. Sólo por ella me juego entero el corazón. Por ellos, mis coetáneos, los hijos, tan sólo arde mi carne. Y, sin embargo, pienso que no hay nada que tenga la maravillosa impureza de este sentimiento».

Pureza - impureza, que en el goce de la Trilogía, Pasolini le busca, completamente so-

lo, una posible redención: el pasado que haga posible el presente.

La soledad política es también artística, ya que mientras el público convierte en éxito la trilogía, sus supuestos compañeros de ruta no le perdonan su «caída populista». Sigue sólo a su propia voz que se sabe individual y colectiva.

Un año después del encantador viaje por las «Mille e una notte», recurre a dos épocas pasadas profundamente diferentes, con furia y



El descubrimiento de Pasolini, Ninetto Davoli, en un momento de «Il Fiore della Mille e una Notte», el final de la trilogía de la vida y una fiesta donde el director no reprimió su atracción por el sexo masculino.

—otra vez— desesperación: el «divino» Marqués y el apogeo del nazismo para su obra póstuma, «Saló o le 120 giornate di Sodoma» (75). Ya realizado el perseguido filme y pocas horas antes de su horrible muerte, Pasolini se confesó a Furio Colombo en histórica entrevista: «Con la vida que hago pago un precio. Es como uno que desciende para regresar —si regreso— con otros conocimientos (...). Tengo nostalgia del lindo mundo de Brecht: la gente pobre y verdadera que combatía contra el patrón sin querer ser el patrón. Yo les tengo miedo a estos rebeldes iguales al patrón que quieren todo a cualquier costo. Hijos de la misma educación de los padres: Tener, poseer, destruir...» «Tal vez soy yo el que me equivoco, pero mien-

tras tanto sigo diciendo que todos estamos en peligro».

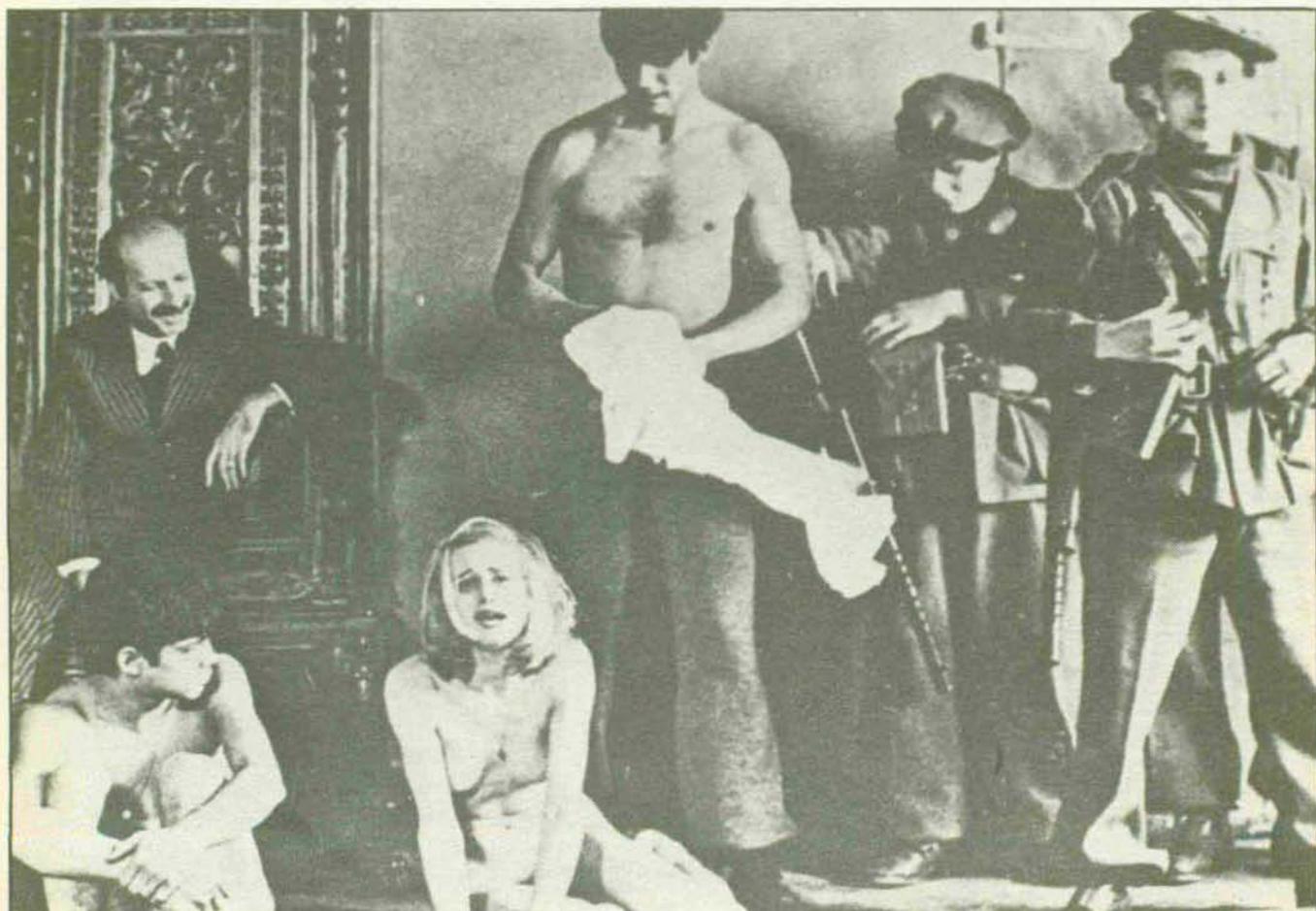
LUGAR SIN LIMITES

«Saló o le 120 giornate di

Sodoma» se encierra en tres círculos dantescos: «El círculo de las manías», dedicado a toda una serie de aberraciones sexuales; «El círculo de la Mierda», de-



«Saló», y el elegido por tener el culo más apetecible. Una pistola que no va a dispararse por caprichosa clemencia. La muerte sobrevendrá después, cuando ya nadie quede con vida.



La muchacha hincada en el suelo será la víctima elegida para comer la mierda de un principal. Ella elegirá la libertad de amar a otra mujer en noches clandestinas, para acabar siendo delatada por un compañero de infortunio.

dedicado a los que comen excrementos; «El círculo de la sangre», dedicado al exterminio de las víctimas sometidas a terribles torturas.

Sexo invertido y muerte son símbolos que arrojan una luz siniestra sobre la etapa final de Pasolini. La sodomía se convierte en corrupción violenta o en relajante placer en esos nazis que se casan con jovencitos vestidos de novia. Pasolini lo mezcla todo en una búsqueda moral donde ya no quedan pistas de humanidad.

Si había descubierto **otra belleza** a lo largo de sus filmes, produce éste con la franca intención de agredir, más que conmover, exponiendo —junto con tan descarnadas imágenes— un texto moroso y no menos inquietante.

Su canto de sexo y muerte, exhibe la existencia de un Dios de crueldad que se abate sobre sus víctimas con tremenda voluptuosidad: «Nosotros estamos de acuerdo en que el día del juicio, Dios reprochará a los virtuosos en estos términos: Cuando visteis que sobre la faz de la tierra todo era vicioso y criminal, ¿por qué os habéis extraviado por las

sendas de la virtud? Las desgracias continuas que yo, Dios, sembraba en el universo, debieron haberlos convencido de que yo amaba únicamente el desorden. Y puesto que cada día, yo, Dios, os he dado ejemplo de destrucción, ¿por qué no destruís vosotros también? ¿Por qué no destruís, imbéciles?».

Los desolados gritos en que acaban muchos de sus filmes se convierten en «Saló» en la pura representación del Mal en una sociedad destruida por su propio afán, por su propia antropofagia, y Pasolini se pregunta: ¿Sabemos con entera claridad de dónde nos vendrán los latigazos, las fornicaciones sin amor, la peor de las humillaciones, sin ninguna esperanza que nos redima?, y a 5 años de su muerte, Laura Betti, intentando publicar en París un «Dossier Pasolini» que nadie quiere publicar en Italia, asegura: «Nadie quiere hacerse responsable de ese juicio absurdo al asesino de Pier Paolo. La izquierda no nos ha apoyado y los homosexuales no quieren perder a su héroe mutilado por la sociedad. El próximo paso será

revelar la ilegalidad de los procedimientos de la Magistratura. Queremos denunciar lo que puede ocurrirle a una persona honrada en un país tan horriblemente sucio como Italia». Y «Saló» acaba siendo una obra imposible de disfrutar como expresión artística. Molesta, perturbadora, se levanta irresistiblemente violenta, como testamento inacabado de quien en cada creación entregaba su propia vida. La obra futura de P. P. P. —para la que se perfilaban nuevas preguntas, retorno a otras fuentes—, se vio eliminada con el mismo furor y violencia que él mismo, con excesivo descontrol, expusiera en su última obra.

EL ULTIMO RITUAL

Intentó penetrar en las arenas movedizas del estructuralismo, a través de una semiología de la realidad cinematográfica; hurgó en las palabras del poema, como un artesano maravillado por la sencillez; se afanó en excesos que necesitaban comunicarse «aunque vinieran degollando»; fue de una gran sabiduría al elegir a sus actores, exigiéndoles su mismo sacrificio: «No interpreten, sean ustedes mismos», y trabajó con su madre, Susana Pasolini (la virgen María del «Vangelo secondo Mateo», y misteriosa Parca campesina que sepulta a la mística criada de «Teorema»), con la gran Anna Magnani («Mamma Roma»), el glorioso populismo de Totó y Ugo Tognazzi, con sus descubrimientos de la calle, Citti y Dávoli, o la significativa presencia de otras estéticas para la historia del cine: *Silvana Mangano*, Alida Valli, Jean Pierre Leaud, Marco Ferreri.



Pasolini no podía saber que con «Saló» se despedía de la vida. Las últimas imágenes pertenecen a una serie de torturas con que los verdugos juegan a destruirlo todo; desigual alarido antifascista cargado de símbolos y también conmovedora amargura.

«Saló» provocó angustias, rechazos y, sobre todo, una nueva capacidad polémica que se recreará aún más a medida que vaya exhibiéndose en tantos países donde persiste su prohibición. Y en una suerte de cadena provocada por obra y vida, la propia violencia con que murió lleva 5 años provocando dificultades a la hipócrita ley italiana, a los no menos deshonestos políticos de supaís. También su muerte es un reguero de pólvora sobre una Europa demasiado acostumbrada a asimilar las rebeldías de sus artistas.

Había nacido un 5 de marzo de 1922, en Bolonia, donde un padre autoritario y una madre muy dulce le bautizaron con los santos nombres de Pedro y Pablo.

Murió el 3 de noviembre de 1975, con la cabeza destrozada con un garrote de ma-

dera y arrollado por su propio automóvil, por un muchacho de 17 años que, con hechos y palabras contradictorias asegura haberse defendido de un acoso sexual.

La desdentada y granulienta gente del lugar rodeó el charco de sangre sobre el cual se halló su cadáver. Corrió la voz entre los jóvenes y viejos miserables, en esa región abandonada cerca a la playa de Ostia. Supieron que el muerto había sido un poeta «amigo de los pobres». Y no tardaron en acercarse lloronas, caras mustias y expresiones descoloridas de quienes saben demasiado del dolor para expresarlo, y



Las últimas palabras de Pasolini fueron registradas por Furio Colombo, horas antes de morir. He aquí algunas de sus reflexiones más interesantes:

— Las cosas suceden aquí y la cabeza mira para allá, como en los viejos trucos de marionetas. Y yo veo así la bella tropa de intelectuales, expertos y periodistas, de intenciones muy nobles. No digo que no existe el fascismo. Digo: dejen de hablarme del mar mientras estamos en la montaña. Y en este paisaje diverso hay, sobre todo, ganas de asesinar. Y estas ganas nos ligan como hermanos siameses siniestros de un fracaso siniestro de un sistema social entero. Yo

también veo las ovejas negras. Veo tantas. Las veo todas, he aquí el lío.

— (...) No se ilusionen. Ustedes son, con la escuela, la televisión, los diarios pacatos, los grandes conservadores de este orden horrendo, basado en la idea de poseer y destruir. Felices ustedes que se ponen tan contentos cuando pueden meterle una bella etiqueta a un crimen. A mí ésta me parece otra de las tantas operaciones de la cultura de masa. No pudiendo im-

hasta niños sucios jugando al balón alrededor del cadáver que ya no estaba. Y flores. Y plantas, ramas y flores que la gente del lugar fue echando día a día, hasta que un amanecer el viento convirtió el rito en desierto. Desierto de desolación por el que tantas veces Pasolini anduvo desesperado, a la busca de motivos y respuestas. ■ H. O.

TEXTOS CONSULTADOS

«Hablemos de Cine», núm. 53. Perú, 1970.

«Hablemos de Cine», núms. 59 y 60. Perú, 1971.

«Entrevista de Furio Colombo», diario Clarín, Argentina (6-XI-1975).

«Dirigido por...», núm. 31. Marzo, 1976. Barcelona.

«Pier Paolo Pasolini», por Virgilio Fantuzzi (Mensaje-ro, Bilbao, 1978).

«Nuevo Fotogramas», núm. 1.629 (23-I-80).

pedir que ocurran ciertas cosas, se halla paz fabricando estanterías.

— (...) *Pregunta:* Si ves así la vida —y no sé si aceptarás esta pregunta—, ¿cómo piensas evitar los peligros y los riesgos?

— *Respuesta:* Es un poco tarde y te ruego ne dejes las preguntas. Hay puntos que me parecen que son demasiado absolutos. Déjame pensar, reverlos, junto con tu última pregunta. Tengo algo en mente para contestarla. Para mí es más fácil escribir que hablar. Te dejo las notas que escriba, mañana por la mañana.

(Al día siguiente, domingo, el cuerpo sin vida de Pasolini estaba en la morgue judicial de Roma).