

ALBERTO RUY SANCHEZ

LA MIRADA: TEMPLO DE LA MUERTE

SEGUNDA PARTE

Obsesiva como un sueño que regresa, la imagen de la muerte reina en gran parte de las películas, los poemas y las novelas de Pasolini. Pero es una muerte que salva: que da sentido. Se trata de la muerte como *pasión*: como suplicio final que ordena y da su verdadero significado a las agitaciones de la vida. La misma horrenda muerte de Pasolini, su propia *pasión*, se parece brutalmente a muchos de los padecimientos finales de sus personajes.

Su obra, vista desde la escena de su muerte, toma forma de un edificio ritual, consagrado a la contemplación de la muerte por suplicio, la aniquilación sagrada. Para Pasolini, el poeta es aquel que contempla esa muerte y la siente propia. Muchas de las fotografías de Pier Paolo Pasolini lo muestran poseído por esa visión: ver, para él, es una forma de padecer, en el sentido sagrado de ese verbo. Sus ojos tristes, por lo tanto, muestran una gran resignación. De qué otra manera se pueden ver las tomas finales de su película *Mamma Roma*, donde un adolescente, filmado por Pasolini con la imagen del Cristo de Mantegna en la mente, padece en un hospital psiquiátrico una agonía que Pasolini describió así en su novela del mismo nombre: "Ettore vuelve a gritar y a agitarse en su lecho de cemento, con los puños y tobillos atados. También su pecho está ceñido por cuerdas que lo mantienen firmemente unido al cemento. Como ya no puede sino agitarse como un animalito al que le han puesto un pie encima, da continuos y obstinados golpes de cadera, hace un arco con la espalda, saca el pecho. Lleva tan sólo unos sucios calzoncillos blancos. Se agita inútilmente, como un insecto pisoteado que no sabe por qué, ni cómo, ni quién, y cree ingenuamente que agitándose podrá conseguir algo: la vida, que apenas llegó a conocer y que ya ha perdido. Así, esos calzoncillos blancos en el vientre que se contorsiona, cede, vuelve a levantarse, son ya como un andrajito que se agita apenas, tan sólo un poco más blanco que la blancura brutal del amanecer".

Lo sagrado y el rito

Si en la concepción de Pasolini la poesía filmada o escrita es una "relación de refinada sensualidad con lo real", esa

relación es al mismo tiempo acto de fascinación y contacto convulsivo. Hay en esa relación de refinada sensualidad una mirada que asegura una tensión especial entre las cosas y el cuerpo que mira. Es una ceremonia elemental la de ver así al mundo y la naturaleza ya no puede ser vista como natural en sí misma: el modo de ser de la mirada, su movimiento, es el de la fascinación por algo "sagrado". La poesía se produce así en este estado de fascinación frente a los objetos: "Al filmar —dice Pasolini— las caras, las cosas, los paisajes, las voces, me parecen artefactos cargados de sacralidad y a punto de explotar". Y como para él filmar o escribir es hacer una reconstrucción del mundo, la elaboración poética no puede dejar de ser un rito.

Durante la filmación del *Evangelio según san Mateo*, Pasolini había comenzado el trabajo y a los dos días decide interrumpirlo. Tuvo la sensación de estar equivocando los procedimientos para acercarse a las cosas. Comienza de nuevo modificando todos los encuadres, todos los movimientos, los lentes, las posiciones de la cámara. Filmar es un rito y el procedimiento ritual no puede pensarse sin la técnica. En sus entrevistas, Pasolini habla varias veces de la técnica relacionándola con lo sagrado. Cada tema, cada momento, requiere una variación de la técnica: hay técnicas reverenciales y hay otras que son comunes, utilizadas con indiferencia: hay técnicas que resaltan lo "sagrado" del mundo y otras que lo sofocan. En el cine, la narración de gran consumo sofoca lo sagrado. En poesía, su técnica varía a cada momento porque, según él, una relación amenazadora entre el poder, la técnica y lo sagrado va arrinconando al que escribe. "Yo defiendo lo sagrado porque es la parte del hombre que menos resiste a la profanación del poder, es la más amenazada por las instituciones y las iglesias."

A. *El centauro*. En su película *Medea*, Pasolini intenta hacer una confrontación del universo arcaico, clerical, representado por Medea, con el universo racional y moderno representado por Jasón. Un hombre que ha perdido el

sentido de lo sagrado frente a una mujer que pertenece a otra cultura. Son dos civilizaciones irreductibles una a la otra, cuyo contacto produce la tragedia. Medea se integra amorosamente al mundo de Jasón, llega a matar a sus hijos y a negar lo mítico. Pero justamente cuando la desacralización parece irreparable, lo sagrado irrumpe en la vida cotidiana: de pronto, un centauro aparece y llama a Jasón por su nombre.

Lo sagrado no desaparece nunca por completo de la sociedad moderna y puede reaparecer en cualquier momento. El rito en Pasolini es técnica propiciatoria: la poesía, permite provocar la reaparición del centauro. Pasolini niega ser católico pero nunca niega su religiosidad. Se declara marxista y ateo, pero con una innegable visión religiosa del mundo. Nada escapa para él a lo sagrado y querer sofocarlo es precisamente una actitud de poder, de Iglesia. Oponer al dogma religioso una religiosidad elemental. Sus textos sobre la sociedad son fácilmente relacionables con la argumentación de los católicos que dicen: una cosa es la verdad de la iglesia y otra su historia humana. El argumento de Pasolini es mucho más elemental, opone a la iglesia como poder represivo instituido desde san Pablo, la vida comunitaria y religiosa tal como la conoció en su adolescencia, con los campesinos de la región del Friule. "Lo sagrado —escribe Bataille— no es sino un momento privilegiado de *unidad comunitaria*, momento de *comunicación convulsiva* de lo que ordinariamente está sofocado". Para Pasolini, la diversidad sexual estará también del lado de lo sagrado elemental. Uno de sus poemas contrapone un Dios autoritario y depótico a un Cristo inevitablemente herido y "diferente": "Cristo, tu cuerpo de jovencita, crucificado por dos extranjeros. / Dos lindos muchachos / de rojas espaldas, / de ojos celestes. / Golpeando los clavos / hacen que un trapo tiemble / sobre tu vientre". "Mi filosofía —dice Pasolini— o por lo menos lo que yo creo que ella es, o sea mi modo de vida, no es en definitiva sino un amor por la realidad, un amor alucinado, infantil y pragmático. Un amor religioso además, en la medida en que se basa de cierta manera, por analogía, en una especie de inmenso fetichismo sexual."

B. *La herejía*. Esta noción de lo sagrado en la que sin pertenecer a la iglesia Pasolini es religioso y crítico de la institución, persigue voluntariamente el modelo del hereje: alguien que rechaza a la institución, que está excluido de ella pero que, al mismo tiempo, no se separa completamente de ella. Del hereje se puede decir que está incluido como excluido, o que su función para la institución sólo se ejerce desde afuera. Pasolini es tan consciente de este funcionamiento que uno de sus libros de ensayos se titula precisamente *Empirismo herético*, otro *Escritos corsarios*, y el último de manera no menos significativa se llama *Cartas luteranas*. La herejía de Pasolini es también una especie de Reforma que busca la restitución del orden anterior: del pasado. Ante la podredumbre de la iglesia y de sus oficiales, no queda sino lo sagrado en la unidad comunitaria de los diferentes de todo tipo. Ante la falsa religiosidad presente, Pasolini busca la religiosidad elemental del pasado, llena de lo sagrado, lo poético de los cuerpos y el sexo.

Esta posición de estar adentro desde afuera, "blasfemando" contra la institución que ha traicionado lo elemental, es también la posición que Pasolini tiene con respecto al Partido Comunista Italiano, esa otra gran Iglesia: situado

en una minoría que no pertenece al partido, lo apoya y vota algunas veces por él, pero sostiene con los partidarios polémicas feroces y los critica constantemente. Más de una vez Pasolini es condenado por el PCI y siempre con múltiples acusaciones moralistas. La primera, en su juventud, durante la posguerra. Pasolini era maestro rural en el Friule, a los 27 años, y dirigía una campaña contra la Democracia Cristiana que intentaba, como antes Mussolini, uniformar la lengua de las regiones italianas. La DC buscó una manera de deshacerse de Pasolini, lo espió, lo acusó públicamente de homosexualidad. Consiguió así quitarle el trabajo. Pasolini era miembro del PCI y pidió al comité local una defensa de su caso. Pero ellos también lo condenaron en nombre de una moralidad que se había vuelto consigna del partido desde que Togliatti, el secretario general, había condenado la posición de Gide frente a la URSS, usando como argumento central un juicio despreciativo de la homosexualidad.

Pasolini se convierte para el Partido Comunista en un compañero de ruta no deseado, y para la sociedad italiana en una especie de opositor profesional, un corsario como él mismo prefería llamarse. La herejía era uno más de sus ritos.

"La abjuración" y el templo de la muerte

Si la poesía es un ritual para provocar la reaparición de lo sagrado, la vida del poeta es una sucesión de *actos de fe*. Hay por lo tanto, inevitablemente, un mito que moviliza la vida: Pasolini lo vive corporalmente. Para él, es el avance de la historia, del capitalismo, lo que desacraliza su cuerpo y lo condena. El gran mito deberá hablar entonces de los cuerpos originarios, sagrados, gozosos que el capitalismo va haciendo desaparecer. Hay en Pasolini al lado de la visión mítica una especie de profecía de Apocalipsis: el momento en el que la sociedad del consumo profanador habrá aniquilado a las masas de diferentes. Y los diferentes son sucesivamente, en su vida y en su obra, los campesinos del Friule, los subproletarios romanos, los habitantes marginales de Oriente y África: ellos pueblan, para Pasolini, los tres grandes periodos míticos anteriores al Apocalipsis, sus tres grandes sesiones poéticas. Cada una de ellas es el tiempo de una creencia y termina por eso con un abandono público y solemne de la fe sostenida hasta ese momento. Cada periodo mítico termina con una abjuración. La abjuración de abjuraciones será precisamente la del Apocalipsis que llega en junio de 1975, cuando Pasolini sostiene en un texto célebre que la desaparición de los marginales ha sido definitivamente concluida. Ya no puede haber metamorfosis de los campesinos en subproletarios, y de estos en habitantes del Oriente. "Ha sucedido una mutación antropológica", escribe entonces.

Su abjuración de junio de 75 no es solamente la clausura de su último periodo mítico, sino que con ella niega definitivamente las creencias políticas y poéticas que Pasolini había sostenido tenazmente durante los últimos veinte años de su vida. Por eso *Saló*, la única película que pudo hacer entre su texto "La abjuración" y su muerte, es tan radicalmente diferente a todas las anteriores. *Saló* y "La Abjuración" cerraron para Pasolini una época y a la vez abrieron lo que tal vez sería su cuarto periodo mítico. *Saló* es una alegoría de lo que Pasolini describió en "La abjuración": la degradación

de los cuerpos. En esa película, cuatro fascistas que han leído a Sade intentan instaurar una sociedad igual a la de *Los 120 días de Sodoma*. Secuestran a varios jóvenes, hombres y mujeres, llevan a cabo los rituales que sólo los cuatro fascistas gozan y, al final, torturan a sus víctimas. Alegoría de la degradación de los cuerpos en manos del poder, pero también de la completa degradación de todas las creencias de Pasolini, cuyas tres principales sesiones pueden resumirse esquemáticamente así:

Primero, *el campo*. Son los años de su vida en el Friuli, de su participación en la resistencia primero y luego de sus inicios en el marxismo. En la posguerra vive de cerca las rebeliones campesinas contra los latifundistas. Lo que él llama su "descubrimiento de Marx", estará contradictoriamente subordinado a la formación de un mito del campesinado como único universo posible. Este es a final de cuentas el mito que muere con la última "Abjuración", puesto que los mitos siguientes no serán sino metamorfosis del primero. Por esto más de una vez Pasolini fue acusado, con razón, de "populista". Lo cierto es que pocos años después, al desaparecer completamente el modo de vida tradicional de los campesinos friulanos, esta primera forma mítica ya no era sostenible.

Segunda; *de las colonias populares a los países "marginados"*. El traslado a la ciudad en los años cincuenta reduce el espacio de lo "auténtico" a las zonas excluidas, miserables, de los alrededores de Roma. Las dos primeras novelas de Pasolini y sus dos primeras películas fijan la imagen de esa vida subproletaria, violenta, agredida por la burguesía. En los años sesenta, sobrepone a los subproletarios la "marginalidad" del África, de la India, de los países a donde Pasolini

vía; es el tiempo de "los pueblos en liberación".

Tercera; *hacia el Oriente*. Se desvanece cada vez más "la supervivencia del pasado" en los excluidos. El idilio con la "marginalidad" se vuelve imposible y las narraciones de Pasolini dejan de referirse por completo a situaciones contemporáneas, enfatizando la diferencia originaria de los cuerpos y del sexo. Como en *La trilogía de la vida*.

El Apocalipsis en la poética de Pasolini llega con el texto de la "Abjuración de la Trilogía de la vida" como argumento y con *Saló* como imagen. Muerto definitivamente el mito de las santas diferencias se evapora la posibilidad de afirmar la propia diferencia. Si en la sacralidad de los mundos marginales se incluía la diversidad sexual, ésta desaparece con ellos. A partir de la "Abjuración" ya no puede ser vista la homosexualidad como parte de los mundos "auténticos". La "autenticidad" espiritual y cultural de los mundos excluidos ha sido definitivamente arruinada. *Saló* es una película alegórica, sin duda, pero no del fascismo actual o el de los treinta, sino alegórica de esa ruina de los cuerpos que se menciona en la "Abjuración". Y la "Abjuración" es a su vez una alegoría de la propia negación corporal que a Pasolini le otorga una historia.

En este círculo de alegorías, la violencia ejercida en *Saló* contra el cuerpo es narrada con la violencia de quien la siente íntima, profunda. No exagero diciendo que su película *Saló* está en los límites de lo soportable: literalmente, en el límite de lo que ahora la sensibilidad del público puede soportar, pero también en el límite desde el que se puede narrar, mostrar, la insostenible imagen de la propia aniquilación. Así, la obra de Pier Paolo Pasolini hace de la mirada un templo dedicado a la muerte.*

La vida (a)leve

TRANSFORMACIONES

CIERRO LOS OJOS

Une rose dans les ténèbres

MALLARMÉ

Cierro los ojos y el negrur me advierte
Que no es negrur, y alumbra unos destellos
Para darme a entender que sí son ellos
El fondo en algarazas de la suerte,

Incógnita nocturna ya tan fuerte
Que consigue ante mí romper sus sellos
Y sacar del abismo los más bellos
Resplandores hostiles a la muerte.

Cierro los ojos. Y persiste un mundo
Grande que me deslumbra así, vacío
De su profundidad tumultuosa.

Mi certidumbre en la tiniebla fundo,
Tenebroso el relámpago es más mío,
En lo negro se yergue hasta una rosa.

Jorge Guillén

Cierro los ojos. Me advierte
El negrur con sus destellos
Que no es negrur, que son ellos
Algarazas de la suerte.
Incógnita ya tan fuerte
Que se yergue hasta una rosa:
Profundidad tumultuosa
Que consigue romper sellos,
Sacar del abismo bellos
Resplandores a la muerte.

Gabriel Zaid

Cierro los ojos: me advierte
el negrur con sus destellos
que no es negrur y son ellos
fondo feliz de la suerte,

incógnita ya tan fuerte
que ante mí rompe sus sellos
y hostiliza con sus bellos
resplandores a la muerte.

Cierro los ojos: un mundo
dura y deslumbra, vacío
de su hondura tumultuosa.

En sombra lo cierto fundo:
un relámpago más mío.
Se yergue, en sombra, una rosa.

Ulalume González de León