

Pier Paolo Pasolini y la memoria de la Roma contemporánea

Ríos González, Alonso

Alonso Ríos González

gerardo.rios@cua.uam.mx

Universidad Autónoma metropolitana—Cuajimalpa,
México

Anuario de Letras Modernas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

ISSN: 2683-3352

ISSN-e: 0186-0526

Periodicidad: Semestral

vol. 26, núm. 1, 2023

revistas.investigacion@filos.unam.mx

Recepción: 24 Enero 2023

Aprobación: 21 Marzo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/788/7884466005/>

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.26833352e.2023.26.1.1894>

Resumen: Pier Paolo Pasolini es uno de los intelectuales italianos del siglo xx más conocidos a nivel internacional. En particular, su obra fílmica ha trascendido las fronteras, granjeándole la reputación de ser un intelectual controversial y visionario “adelantado a su tiempo”. Este artículo pretende explorar la relación simbiótica que existe entre la Roma contemporánea y la personalidad de Pasolini. Parto del supuesto de que el autor ha sido a la vez agente y elemento constitutivo de la configuración de la memoria cultural de esta Roma, como se la empieza a delinear a partir de la posguerra. Para mis propósitos, me concentraré en el análisis de algunas obras cinematográficas del autor, *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *La ricotta* (1963), conocidas por la crítica como *la trilogía della borgata*. El postulado de este artículo es que la figura de Pasolini ocupa hoy un lugar privilegiado en la configuración de la memoria cultural de Roma. Por ello, hacia la última parte de este trabajo, comentaré algunas de las expresiones artísticas y culturales que, a mi parecer, dan cuenta del modo en que la biografía del autor se ha vuelto un elemento de la cultura popular. En particular, me centraré en el estudio de uno de los muchos filmes que se han producido sobre la vida del autor, me refiero a *Pasolini* (2014) de Abel Ferrara.

Palabras clave: Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975, Roma, Cine biográfico, Cine italiano, Memoria colectiva y cine.

Abstract: Pier Paolo Pasolini is amongst the betterknown Italian intellectuals internationally. His cinematic works have earned him an international reputation as a controversial and visionary artist, sometimes regarded as an intellectual born ahead of his time. This article aims to explore the symbiotic relationship that exists between contemporary Rome and Pasolini as a character. My starting premise is that the author has been an agent and a constitutive element for the configuration of Rome’s cultural memory, as it is shaped from the postwar years to this day. To develop these assumptions, I will focus on the analysis of some of the author’s cinematic productions, such as *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), and *Laricotta* (1963), known by the critics as *la trilogía della borgata*. I argue that Pasolini’s character nowadays holds a place of privilege regarding the constitution of Rome’s cultural memory. For that reason, towards the last part of this article, I will comment on some of the cultural and artistic expressions that, in my opinion, show how the author’s biography has become an element of popular culture. Specifically, I will focus on analyzing one of the many biopics produced about this author’s life: *Pasolini* (2014) by Abel Ferrara.

Keywords: Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975, Rome, Biographical Films, Italian Cinema, Collective memory and motion pictures.

INTRODUCCIÓN

La Historia de la Pasión [...] es para mí la más grande que haya acontecido jamás y los Textos que la relatan los más sublimes que jamás se hayan escrito.¹

—Pier Paolo Pasolini, *La ricota*

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) figura con seguridad entre los intelectuales italianos del siglo XX que mayor proyección tienen en la cultura occidental. Los lugares comunes en torno a su vida y a su obra lo colocan como un personaje incómodo y controversial para la cultura conservadora de la Italia de la posguerra, como un artista visionario, como un profeta del erotismo, como un cineasta de culto y como un mártir de la lucha por la equidad. No pocas veces, Pasolini resulta uno de esos intelectuales acusados de haber nacido “adelantados a su tiempo”.

En realidad, estudiado con detalle, el pensamiento de Pasolini resulta un excepcional “producto” de su tiempo. Nacido en el mismo año de la Marcha sobre Roma de Mussolini, el autor inicia su vida universitaria e intelectual en pleno régimen fascista y durante la Segunda Guerra Mundial. En su juventud vivió en primera persona el fin de la guerra y el convulso tránsito de Italia hacia la democracia. La parte más intensa de su carrera intelectual coincide cronológicamente con los años del milagro económico italiano y de la entrada decidida del país meridional en un sistema capitalista neoliberal americanizante. En toda su vida adulta, Pasolini participará decididamente de los más importantes debates políticos y culturales de la época, exponiéndose plenamente a la opinión pública y provocando en más de alguna ocasión el descontento de casi cualquier grupo del panorama político, académico y artístico italiano. En más de alguna ocasión, Pasolini aseguró pertenecer a una generación de transición condenada a “pagar” los estragos de los errores pasados y a no ver “el mundo nuevo” que prometía el porvenir.

Originario de la región de Emilia Romagna, en 1950 Pier Paolo Pasolini se transfiere a vivir a Roma en donde permanecerá hasta su muerte, adoptándola como su ciudad y a la vez siendo adoptado por el ambiente social y cultural de la misma. Es mi opinión que la contradictoria naturaleza de la ciudad misma —una ciudad históricamente improductiva, habitada por el grueso de la máquina burocrática del país y destino por excelencia de las cientos de miles de personas migrantes que, desde las regiones agrícolas, empobrecidas por el fascismo y la guerra, se trasladaron a los centros urbanos en busca de mejores oportunidades de subsistencia — fue uno de los más importantes combustibles que alimentaron el aparentemente contradictorio y definitivamente complejo pensamiento pasoliniano. En la capital, el autor conoció de primera mano “la cifra” de los cambios sociales y culturales por los que su país estaba transitando y vio o creyó ver las posibles alternativas para el porvenir italiano.

DE QUÉ HABLO CUANDO HABLO DE LA ROMA CONTEMPORÁNEA

En aras de ir configurando una argumentación, a la vez sucinta y coherente, algunos cortes arbitrarios resultan necesarios. El primero que haré en este ensayo tiene la forma de la siguiente afirmación: *la morfología y en sí la estructura física y social de la capital italiana, al menos hasta la primera década del siglo xxi, resulta sin más una herencia de las políticas urbanísticas operadas por la administración fascista a partir de 1924*. A esto me refiero con “morfología y estructura”: pensemos en una gran ciudad, la más grande de Italia, que posee un centro histórico de excepcionales dimensiones y carente, a todos los efectos, de un epicentro verdadero, un centro histórico que es una ciudad en sí misma, en la que se pudiera vivir por muchos años sin siquiera llegar

a conocer sus periferias. Una ciudad, además, cuya periferia excede tres veces las dimensiones geográficas de su centro y quince veces su número de habitantes². Una metrópoli, cuya zona conurbada incluye a varios de los municipios colindantes desde los cuales 1.5 millones de personas se trasladan todos los días al centro para desarrollar sus actividades profesionales. Es Roma una ciudad capital europea con apenas tres líneas del metro y en la que una persona en cualquier barrio periférico puede esperar hasta una hora por un autobús que quizá no llegue a pasar, pero en cuyo centro, visitado, antes de la pandemia por COVID19, por alrededor de 300,000 turistas al día, la movilidad no representa un problema significativo.

Por toda su historia, Roma se ha caracterizado por ser el centro del poder administrativo del estado pontificio, por varios siglos, y de la nación italiana desde finales del xix. Esto resultaría de particular relevancia durante el régimen fascista para el cual, en su retórica oficial, la ciudad debía encarnar el símbolo mismo del poder imperial italiano (Fusco, 2013: 45). De tal modo, desde 1924 inicia la puesta en acto de las reformas urbanísticas promovidas por el *fascio* que, por un lado, consistieron en la construcción de grandes calzadas, edificios y monumentos en los centros históricos de las ciudades italianas, mientras que, por el otro, implicaron la reubicación de los habitantes de los edificios que habían sido sujetos a demolición para llevar a cabo el plan urbano. En Roma, a este proceso se le conoce como los *sventramenti*³. del centro histórico y las reubicaciones son tratadas una y otra vez con el término de *deportaciones*; según Franco Ferrarotti: “La política que fue aplicada consistió, sin medios términos, en la deportación de los grupos sociales más pobres a las áreas marginales de la ciudad” (citado en Fusco, 2013: 47). Para Ferrarotti (1970), en su texto clásico, *Roma da capitale a periferia, la borgata*, “tiene su lejano y ‘racional’ origen en los *sventramenti* fascistas y en la elección de la producción inmobiliaria como volante del desarrollo en los años de la reconstrucción” (15).

El “lado B” de esta política urbanística se encuentra en la creación de las llamadas *borgate ufficiali*, es decir, una serie de barrios de precaria edificación levantados a prisa para reubicar a las personas habitantes de los edificios demolidos en el centro que, en modo nada casual, constituían los estratos más desposeídos de dicha sociedad. Luciano Villani (2012), en la revisión que hace de la historia del crecimiento urbano romano, anota que las *borgatey*, en general, los asentamientos más alejados y precarios de la ciudad, con los años, terminarán siendo el punto de llegada de las personas migrantes que, desde el campo, se trasladaron a Roma para buscarse un futuro prometedor.

Después de la guerra, la administración de la democracia cristiana abrazará un modelo neoliberal de administración del territorio y, cada vez más, la labor de producir casas será dejada en manos de la iniciativa privada. En someras palabras, la cifra del crecimiento urbano romano durante los años del milagro económico, estará marcada por las prácticas de la especulación inmobiliaria, lo cual generará numerosas contradicciones: por un lado, extensos asentamientos informales, insalubres y sobrepoblados, signo de la precarización y la desprotección absoluta de las personas de más bajos recursos; por el otro, una constelación cada vez más grande de condominios dedicados a la pequeña burguesía, construidos al margen de la legislación urbanística y, en muchos casos, deshabitados debido a la falta de un mercado capaz de costear la compra de este tipo de habitaciones. Al centro de todo esto se encuentra un centro histórico, hogar de la escasa élite burguesa e impermeable a la inmensa precariedad que se vivía más allá de las murallas monumentales (Piccioni, 2016). De forma muy generalizada, ésta es la Roma de Pasolini en 1950, en cuyas periferias encontrará buena parte de la materia prima para sus reflexiones políticas y literarias.

UNA PALABRA SOBRE LA MEMORIA CULTURAL

Un segundo corte que me ayudará a llevar adelante mi argumentación puede sintetizarse en una segunda afirmación arbitraria: la memoria tiende al relato. Me atengo aquí a uno de los textos más socorridos de Marc Augé, *Las formas del olvido* (1998), en el que el autor comenta que el acto de recordar implica también una tendencia a narrar. Otro tanto sugiere Paul Ricoeur (2013) al proponer que: “Encaminada [...] hacia

la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato” (168), con lo que además nos adelanta que si la memoria tiende al relato, lo hace en su forma de memoria declarativa, es decir, en el acto de ser compartida.

Tomo la categoría de memoria cultural propuesta por Jan Assmann y recuperada por Ute Seydel (2014), la cual tiene la particularidad de considerar el ejercicio de la rememoración y conmemoración del pasado por parte de amplios colectivos, pero referidas particularmente al contexto de las representaciones simbólicas, al de las instituciones especializadas o al del orden ceremonial. Sobre todo, me valgo de la perspectiva de Astrid Erll (2010) para quien “La memoria cultural es la interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales” (2). De la propuesta de Erll, me parece interesante el hecho de que invita a pensar en la memoria cultural como un proceso o conjunto de procesos dinámicos “de recordación y de olvido en lo que los individuos y los grupos continúan reconfigurando su relación con el pasado y por lo tanto se repositionan en relación con los sitios de memoria establecidos o emergentes” (2). En el ejercicio mismo de dar cuenta de dicho proceso, la estudiosa encuentra que el papel de los medios se vuelve fundamental para la forma en que se configura la memoria cultural. Ella denota como medio a la amplia gama de manifestaciones que reproducen los acontecimientos pasados para comunicarlos, es decir que “median” de alguna manera entre la historia y los miembros de una comunidad. Ante estos supuestos, Erll y Rigney (2009) proponen estudiar los procesos de mediatización, premediatización y remediatización, que, a su juicio, permiten que se dé lo que ella llama una dinámica intermedial de la memoria: “todas las representaciones del pasado se nutren de las tecnologías mediáticas disponibles” (4).

En lo sucesivo, trataré la obra de Pasolini como una forma de mediatización narrativa de la historia contemporánea de Roma. En este sentido, conviene aclarar que, si bien hablaré de una elaboración narrativa por medio del autor emiliano, ésta debe de entenderse como una narrativa dilatada, un relato de relatos, o mejor aún: un discurso de discursos. Así pues, sus ideas y sus argumentos se van a encontrar elaborados a través de toda su obra, no dispersos, sino estructurados con una lógica que atraviesa las distintas formas discursivas y los distintos medios de expresión que el autor cultivó. Mi intuición al respecto de este relato dilatado sobre Roma es que, si bien Pasolini no fue el primero en observar y ocuparse de extraer un sentido a propósito de los cambios que la ciudad sufría durante la posguerra, la forma en que él los representará y, en fin, el tipo de narración que propondrá, terminará por ser determinante incluso para la recuperación de su misma biografía como un elemento constitutivo de la memoria cultural de la ciudad.

Roma: la tragedia dei *poveri cristi*

Como decía apenas, Pasolini no fue el primero en mirar a Roma desde sus periferias ni en preocuparse por incorporar al relato de la memoria romana las historias de vida de las grandes masas humanas habitantes de los asentamientos periféricos que arriba describí. Erróneamente, a mi juicio, a Pasolini se lo suele incluir en el *pantheon* de los realizadores neorrealistas⁴. Frente al principio naturalista de representar la realidad de manera objetiva que es propio de los neorrealistas, Pasolini emprende el camino de configurar una suerte de mitología de los sujetos que habitan la ciudad. Los protagonistas indiscutibles de sus primeras historias sobre Roma son los *ragazzi di vita*, los “chicos de la calle”, que desde las primeras novelas se dibujan como criaturas casi angélicas, inocentes, de una inocencia salvaje, pero también crueles, de una crueldad animalesca. Pasolini se inclinó hacia la tradición de la tragedia cristiana para proponer historias que tienden a ser trascendentales a propósito del subproletariado italiano en que el intelectual veía la única esperanza de resistencia a la cultura del consumo que asolaba a su país. El autor veía en el comportamiento económico e ideológico de su país el riesgo de la homologación, del *annullamento dell'uomo*; ante esto, el Pasolini de la década de los cincuenta encontraba un posible germen de esperanza para la renovación social en el mundo silvestre de las periferias urbanas. Más allá de la miseria, él veía un mundo aún no tocado por las dinámicas del consumo y del mercado capitalista, inocente en tanto que no había sido aún enajenado por la televisión y otros medios homologadores del ser humano. Veía, a final de cuentas, un posible caldo de cultivo para el despertar de la conciencia de clase del subproletariado y la consecuente revolución ideológica. Pasolini pensó el cine como el arte capaz de representar la realidad de manera privilegiada, pues para él ésta era la forma de representar el

lenguaje primigenio de las personas, que es la acción misma. El autor afirma que “[El cinematógrafo] no es entonces sino el momento ‘escrito’ de una lengua natural y total, que es el accionar en la realidad. En suma, el posible, y no mejor definido ‘lenguaje de la acción’, encontró un medio de reproducción mecánica, similar a la convención de la lengua escrita respecto de la lengua oral” (Pasolini, 2006:50).

Para 1960 Pasolini ya había tenido experiencias en cine. Sin embargo, *Accattone* (1961) resulta su primera experiencia como director. El filme representa el paso de las historias de los *ragazzi* a la pantalla. Al ojo documentalista que Pasolini hereda de la tradición neorrealista, él añade su sensibilísimo ojo de artista culto, que inunda la narración de simbologías y que implementa elementos de la tradición trágica evangélica. De tal suerte, el común denominador de las primeras tres producciones pasolinianas es que se apoyan en una reelaboración de la historia de la pasión de Cristo (Terzigni, 2015). De tal modo, Vittorio Cataldi alias “Accattone” existe, de algún modo, en el mundo alternativo de los *ragazzi* pasolinianos, pero conforme avanza la historia, el ambiente de *la borgata* se configura más bien como uno que condena al protagonista a un destino del cual no podrá escapar. En algún punto, Accattone intentará salir del círculo de la *malavita*, pero el destino lo obligará a volver de manera agresiva hasta que, fatalmente, pierde la vida en la mal lograda realización de un robo. Su muerte pareciera proponerse como una ocurrencia sacrificial.

En *Mamma Roma* (1962), Pasolini logra llevar a un nivel aún más alto de sofisticación este modelo trágico como base del retrato del subproletariado de Roma. La principal línea narrativa tiene que ver con el deseo de la protagonista por acceder a un nivel de vida burgués que dé a su hijo Ettore la oportunidad de crecer: “Magnani es la Roma prostituta que en su sueño de escalada social incautamente sacrificará a su incauto hijo” (Biondillo, 2001: 72). El filme comienza con una escena que visualmente cita de manera clara e irónica *La última cena* de Leonardo: una numerosa familia de la periferia romana se reúne en torno a una gran mesa en ocasión del matrimonio de Carmine, el proxeneta de Mamma Roma. Mientras que la composición refiere de manera inequívoca al cuadro de Da Vinci, la ambientación construida en un edificio derruido, por el que pasean libremente los cerdos, descoloca al espectador, al tiempo que despoja de cualquier carácter sagrado al rito del matrimonio. El contrapunto de esta primera secuencia son las tres tomas consecutivas en las que, durante la secuencia final, mediante un *zoom out* que se repite tres veces, se subraya el momento de la muerte de Ettore en una clara referencia, por medio de la composición, a la pintura *Cristo muerto* de Andrea Mantegna.

La casa, en esta historia, se vuelve un elemento simbólico importante de lo que significa la escalada social que ambiciona la protagonista: “El barrio Ina-Casa⁵ es el correlativo objetivo de la figura de Mamma Roma [...] así como el campo [...] lo es de Ettore” (Biondillo, 2001: 72). Así, del mismo modo en que la modernización de la ciudad consume todo el espacio rural circundante, las ambiciones burguesas de la madre serán el motivo basilar de la anulación final de su hijo. Hay una especie de “pecado” en los deseos de Mamma Roma que reflejan lo sacrilego de las aspiraciones burguesas romanas: “el trasfondo opresivo del [complejo] InaCasa anula la fuerza simbólica de las ruinas romanas volviéndose él mismo la representación física de un nuevo credo” (Biondillo, 2001: 73). Hay un sentido de predestinación en la historia de Mamma Roma, que es entramado a través de una serie insistente de paralelismos. Mamma Roma pertenece al espacio del bajo mundo y es el “demonio” Carmine el mensajero de ese destino. La vida de Ettore se vuelve así en el sacrificio ofrecido en pago por la *hybris* de haber pretendido huir de su condición social por la vía de las aspiraciones capitalistas: “Tanto Accattone como Ettore son figuras equiparables a Jesucristo, redimidas por sus sufrimientos, que alcanzan un nivel místico de abandono de sí mismos a través de la miseria más abyecta” (Sorlin, 1996: 127).

De las películas que componen esta *trilogía della borgata*, *La ricotta* es la que más explícitamente se refiere a la historia de la pasión de Cristo. Es también en la que el operar de la narración se vuelve mucho más simbólico y mucho menos naturalista. En primer lugar, el relato está configurado a partir de un rico juego de contrastes: “El contraste más evidente es el que hay entre el blanco y negro neorrealista de la historia narrada y los añadidos de colores artificiales de los *tableaux vivants* de la ‘ficción cinematográfica’” (Biondillo, 2001: 73). De la mano de este contraste visual evidente, hay también una meta reflexión en torno al arte cinematográfico,

puesto que la historia se desarrolla en un set de grabación a las orillas de Roma, en donde se graba una versión de la historia evangélica. En este plano de realidad, se reproduce en miniatura una muestra de la división social por medio de otro contraste entre la diva excéntrica y el hambriento Stracci, quien trabaja como extra en el filme que se está grabando, mientras que es el protagonista del filme que presenciamos. El contraste último es, en el fondo, el que se da entre “una Pasión retórica convencional que se remite a Rosso o a Pontormo” por medio de las tomas inusualmente estáticas, verdaderos *tableaux vivants* que, al ser contruidos frente a la cámara de cine, niegan uno de los elementos centrales de este arte: el de la representación del movimiento y de la acción, regresándola a los principios figurativos de la pintura renacentista, “y un Calvario auténtico que es el del subproletariado romano representado en el hambre ancestral de Stracci, que lo llevará a la muerte, de forma análoga al sacrificio de Cristo en la cruz” (Biondillo, 2001: 74).

En general, la mirada que Pasolini ofrece sobre su objeto a representar es cruda e inclemente; no hay en sus filmes la posibilidad (ni para los personajes, ni para el espectador) de tener un momento de distensión o de alivio del sufrimiento. En esto resuenan las palabras de Terry Eagleton (2003) cuando afirma que: “el sufrimiento es un lenguaje profundamente poderoso para compartir en comunidad, uno en el que muchas formas de vida distintas pueden entablar un diálogo. Es una comunidad de significado” (XVI). Se puede afirmar que Pasolini, en su pensamiento sobre el subproletariado y en general sobre la cultura italiana, buscaba precisamente conformar una comunidad de significación.

“Lo que para unos sugiere fatalismo o pesimismo, para otros significa el tipo de realismo sobrio que es el único cimiento firme para una ética o una política efectivas. Sólo asiendo nuestras limitaciones podemos actuar constructivamente” (Eagleton, 2003: XVI).

Hacia la última parte de su obra, Pasolini se volverá un personaje cada vez más nostálgico, incómodo y quizá incluso excéntrico. Luego de 1968 el autor habrá percibido un cambio determinante en la cultura de su época marcada por, como dice Antonio Tricomi (2022), el final de una sociedad literaria en la que el poeta pueda ser la consciencia del mundo. La sensibilidad del autor va a cambiar y con ella se va a transformar su relación con la ciudad. Pasolini optará por girar su mirada hacia la preservación de los centros históricos, que él mira como los últimos vestigios de ese pasado ruinoso del que se siente parte (Biondillo, 2001: 101).

Tomo la categoría de memoria cultural propuesta por Jan Assmann y recuperada por Ute Seydel (2014), la cual tiene la particularidad de considerar el ejercicio de la rememoración y conmemoración del pasado por parte de amplios colectivos, pero referidas particularmente al contexto de las representaciones simbólicas, al de las instituciones especializadas o al del orden ceremonial. Sobre todo, me valgo de la perspectiva de Astrid Erll (2010) para quien “La memoria cultural es la interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales” (2). De la propuesta de Erll, me parece interesante el hecho de que invita a pensar en la memoria cultural como un proceso o conjunto de procesos dinámicos “de recordación y de olvido en lo que los individuos y los grupos continúan reconfigurando su relación con el pasado y por lo tanto se repositionan en relación con los sitios de memoria establecidos o emergentes” (2). En el ejercicio mismo de dar cuenta de dicho proceso, la estudiosa encuentra que el papel de los medios se vuelve fundamental para la forma en que se configura la memoria cultural. Ella denota como medio a la amplia gama de manifestaciones que reproducen los acontecimientos pasados para comunicarlos, es decir que “median” de alguna manera entre la historia y los miembros de una comunidad. Ante estos supuestos, Erll y Rigney (2009) proponen estudiar los procesos de mediatización, premediatización y remediatización, que, a su juicio, permiten que se dé lo que ella llama una dinámica intermedial de la memoria: “todas las representaciones del pasado se nutren de las tecnologías mediáticas disponibles” (4).

PASOLINI Y SU SACRIFICIO: UN DELITO ITALIANO

En opinión de Antonio Tricomi (2022), Pasolini es uno de los escritores italianos más recordados y estudiados en el mundo actualmente. El académico sostiene también, que el pensamiento de Pasolini es

fundamentalmente *inattuale* en el contexto de la sociedad del siglo xxi. No obstante, la lista de obras artísticas, literarias, filmicas y en general de expresiones simbólicas y discursivas que conmemoran la memoria del escritor, podría seguir por páginas y páginas. Es para mí evidente que la vida y la muerte del autor emiliano han entrado en un rico proceso de remediación que las ha incorporado al relato de la historia italiana y, más específicamente, de la historia reciente de Roma. Mi propuesta en específico es que, si bien el pensamiento políticoartístico de Pasolini puede resultar inactual en el ámbito cultural occidental del siglo xxi, su modelo narrativo, es decir, el modelo trágico-sacrificial que él operó para explicar los avatares de su tiempo, ha sido recuperado para incorporarlo a él en esa misma historia que él buscaba configurar. La figura de Pasolini, considero, ha entrado a la configuración de la memoria de Roma como un mártir.

Para sostener esta intuición, tomaré en estudio el filme *Pasolini* de Abel Ferrara de 2014. Este filme llama mi atención, en primer lugar, por algunas particularidades de su producción. Me parece relevante el hecho de que este filme tenga una gran proyección internacional. Es producido en tres países: Bélgica, Francia, Italia y a la vez es catalogado como un “filme de interés cultural” por el Ministerio de los Bienes Culturales de Italia. Su estreno en el festival de cine de Venecia es sólo el preámbulo de una larga gira de festivales que incluyó el FICUNAM en México. Si bien la mayor parte de las locaciones del filme se encuentran en Roma y la mayor parte del talento es de origen italiano, resulta de una importancia capital la elección de Willem Dafoe para interpretar al protagonista. Considero interesante pensar en el rostro que se le dé en una producción como esta al personaje que se busca conmemorar; Dafoe que lo mismo ha sido el protagonista de *Anticristo* de Lars Von Trier, que van Gogh en la biopic de Julian Schnabel, o Donald Kimball en *American Psycho*, por no dejar de mencionar a Norman Osborn en *Spiderman*, no sólo presta su rostro a Pasolini, sino también su voz, lo cual condiciona el hecho de que la mayor parte del filme sea hablado en inglés, un inglés atropellado en la voz de actrices y actores italianos que interactúan con Dafoe, pero no tan atropellado como el italiano con el cual éste se comunica en algunas de las escenas del filme. Quizá para balancear, algunas partes de la película son habladas en francés y algunas otras en romano, con lo cual se acaba por configurar una verdadera cacofonía lingüística.

No es de extrañar que un espectador italiano encuentre poco novedoso este filme en el que se narra una versión repetida *ad nauseam* en otros tantos textos. La historia de las últimas horas del autor, de su última entrevista inacabada que cierra con la frase emblemática “siamo tutti in pericolo” (cuánta potencia parecen perder estas palabras al transformarse en ese *we are all in danger* que en el guión resulta necesario repetir para que “amarre”), la historia de ese paseo misterioso en Ostia, que tendría que ser el último, de su paseo romano a la hora del cierre de los locales, la historia de sus últimos encuentros y sus últimas comunicaciones. Toda esta historia, como decía, ha sido relatada una y mil veces en los últimos cuarenta años, pero no con el rostro de Dafoe y muy pocas veces en lengua inglesa. La importancia de esto quizá se perciba en la entusiasta reseña de Anthony Scott (2019) que se publicó en el *New York Times*: “Y el esplendor de *Pasolini* reside en su naturaleza esencialmente colaborativa. El astuto visionario responsable de *King of New York*, *Bad Lieutenant*, *The Addiction*, no solo hizo una película sobre el polímata responsable de *Accattone*, *Teorema*, *Il Vangelo secondo Matteo*. La hicieron juntos” (s. p.).

Mi opinión es que en este filme Abel Ferrara recupera y reconcilia las dos tendencias narrativas con las que Pasolini suele ser recordado. Por un lado, la que llamaré *popular* que tiende a poner el acento en el Pasolini romano, un intelectual exitoso que en realidad nunca pierde el vínculo con los bajos fondos de la ciudad: destaca, por ejemplo, la reproducción que hace Ferrara de una famosa serie de fotografías en las que el escritor es capturado jugando fútbol junto a un grupo de muchachos en alguno de los terrenos baldíos en la periferia de la ciudad. Esta tendencia también pone el acento en las circunstancias misteriosas de su muerte haciendo del artista una suerte de víctima sacrificial de la libertad de expresión y de las disidencias sexuales. En la imagería más coloquial el Pasolini que se recupera es el de los paseos nocturnos por la ciudad y el gran pensador de la estética del erotismo. En la imagería académica, en cambio, es el Pasolini político la figura que se busca

resaltar, aquel que a lo largo de su obra elabora un complejo pensamiento a la vez marxista y cristiano y que hace de la contradicción una particular forma de razonamiento dialéctico.

En el filme de Ferrara (2014), como vengo diciendo, estas dos dimensiones son reconciliadas. Éste inicia reproduciendo una entrevista en el contexto del viaje de Pasolini a Estocolmo, hermanada con imágenes de la postproducción de *Salò*. Largas y poco estimulantes secuencias son dedicadas a otras entrevistas o a monólogos interiores en los que en realidad lo que se recita son fragmentos de cartas o de apuntes escritos por el autor. Sin duda los momentos más álgidos del filme son las secuencias en las que se interpretan dos de los proyectos inconclusos de Pasolini: el guión de un proyecto llamado *Porno TeoKolosal* y la novela *Petrolio*, una suerte de testamento intelectual. La inclusión de estas secuencias genera en principio la sensación de un desequilibrio en la organización narrativa del filme, pues contrastan tanto en estilo como en dinamismo con la trama principal. Sin embargo, hacia el final resulta patente la profundidad del homenaje hecho no sólo a la vida de Pasolini, sino a su herencia intelectual, juzgada por la academia más autorizada como compleja, controversial, pero también visionaria. Las secuencias que adaptan la novela de *Petróleo* (1992), refieren inevitablemente al estilo contemplativo de la versión fílmica de *Teorema* (1968), tanto por la configuración de los espacios y ambientes de la burguesía italiana de los años 60 y 70, como por la configuración de un personaje hermético y misterioso como lo es el huésped en el filme pasoliniano. En cambio, las secuencias que refieren a *Porno TheoKolosal* (1989), refieren insistentemente a los últimos filmes del poeta emiliano, ya sea por los cuadros corales propios de la Trilogía de la vida, ya por el aprovechamiento del cuerpo como medio narrativo evidente en *Salò* (1975).

La película de Ferrara es, de inicio a fin, puro movimiento: un recorrido incesante que inicia en un avión hacia Roma y concluye en el descampado de la playa de Ostia. Aunque la mayor parte de las acciones del Pasolini-Dafoe ocurren en interiores, el filme no deja olvidar que nos encontramos en Roma. Prueba de ello, por ejemplo, son los insistentes *inserts* de partes del Palazzo della Civiltà Italiana, el edificio emblemático del barrio periférico EUR. De igual modo, junto con las tomas que delinear el mapa de la Roma nocturna atravesada por el autor en su última noche, la fisonomía y los rostros de sus habitantes, los muchachos de la calle, los *ragazzi di vita* que se aglomeran en la entrada de un bar o en alguna esquina o plazuela, son retratados con insistencia: varios planos son dedicados a retratar grupos de muchachos a que se aglomeran afuera de un bar o en una plaza hasta casi confundir sus cuerpos y sus acciones con la arquitectura misma de la ciudad, como sugiriendo que ellos mismos forman parte de la fisonomía urbana. En contrapunto con este tipo de planos, se intercalan *closeups . extreme closeups* que retratan los rostros de cada uno de los *ragazzi* de modo que dejan de ser, al menos por un momento, rostros anónimos para convertirse en personajes individuales con gestos particulares que dejan adivinar historias particulares. De este grupo de muchachos destacará, finalmente, la persona de Pino Pelosi, el hombre condonado por el asesinato de Pasolini. La caracterización de éste parece repetir el lugar común que relaciona a Pelosi con los personajes de las novelas de Pasolini.

En los cinco minutos de la escena del homicidio, Ferrara recoge también otra especie de tradición narrativa: el largo relato del proceso judicial por el asesinato de Pasolini. Si bien Pelosi fue sentenciado apenas un año después del atentado, la investigación judicial fue debatida y refutada por indagaciones alternativas, en su mayoría periodísticas. Este debate, que en sentido práctico resulta una extensa discusión respecto a las verdaderas circunstancias y causas de la muerte de Pasolini, tuvo gran respiro al menos hasta 2015, año en el que el caso fue definitivamente archivado por las fuerzas judiciales. De todo esto, resulta que Ferrara recupera y proyecta, más allá de los confines italianos, la idea de un Pasolini martirizado; esta idea se clausura en el patetismo de las múltiples tomas con las que es retratado el cuerpo inerme del escritor sobre la arena y descubierto al amanecer por personajes que oscilan entre la sorpresa y la indiferencia ante el cadáver. En un primer momento, la toma se cierra en un *dolly in* sobre la vertical que transforma el primer plano de la cabeza del personaje en un *extreme closeup* de su nuca. A éste se siguen una serie de paneos con angulaciones casi imposibles que, poco a poco, describen el horizonte del mar en las primeras horas de la mañana, así como los movimientos de las pocas personas que transitan por la playa. Todas estas tomas convergen insistentemente

en el cuerpo extendido sobre la arena áspera de la playa de Ostia hasta que, con un corte abrupto, la imagen de ese cuerpo es sustituida con el *insert* del mármoleo cuerpo viril de la figura masculina que forma parte de una de las cuatro esculturas ecuestres que flanquean el Palazzo della Civiltà Romana. Seguido de detalles de la arcada misma del palacio, el cuerpo muerto del artista, de alguna manera, se funde con el cuerpo de la ciudad moderna del mismo modo que su recuerdo se fundirá con la memoria metropolitana.

Hay que recordar a Antonio Tricomi y cómo su extenso estudio de la obra pasoliniana le permite concluir que el pensamiento del autor emiliano resulta *inactual*, inoperante en una sociedad que ha superado por mucho la visión que Pasolini pudo haber construido sobre su futuro: una sociedad donde el héroe-poeta pasoliniano no tiene un propósito ni un poder. Entonces, esta recordación del Pasolini intelectual que nos mira desde el éter puede sólo desembocar en la nostalgia. El de Pasolini es un recuerdo nostálgico que, al integrarse a la memoria cultural de la ciudad que lo adoptó y que fue adoptada por él, es sumamente productivo como símbolo, como uno de los *lamenti* de la historia romana.

UNAS PALABRAS FINALES

En la Roma contemporánea, el recuerdo de Pasolini tiende a ser un buen pretexto para distintas iniciativas culturales como proyecciones, congresos, conciertos, exposiciones, entre otros. De igual modo, el rostro de Pasolini es representado profusamente en el arte urbano romano, particularmente en zonas de la ciudad que con el tiempo han sido “revalorizadas”, como el caso de la zona Pigneto-Torquigattara, barrios muy significativos en la obra y en la vida de Pasolini. Esto ratifica la importancia del autor como referente para la memoria y la historia cultural reciente de la ciudad, pero también como un recurso perfectamente explotable por la industria del turismo. La figura de Pasolini es también el pretexto para organizar visitas guiadas temáticas dentro de la ciudad por los lugares emblemáticos de su obra y de su biografía.

En otro orden de ideas, el adjetivo “pasoliniano” ha adquirido un complejo significado a lo largo del tiempo. Cuando, en el ámbito intelectual universitario de Roma, se habla de *borgate* “de pasoliniana memoria”, se refiere a una concepción nostálgica de la vida en *la borgata*, fundada sobre el lugar común de la “solidaridad de los pobres”, un concepto hartamente distinto de la nostalgia construida por Pasolini en su obra. Por otro lado, en cine o en literatura se habla de un “relato de tipo pasoliniano” aludiendo, o a referencias visuales que recuerdan el estilo del autor, como el retrato de los descampados periféricos de la ciudad; o la exaltación de la anatomía viril de los *ragazzi di vita*; o al uso de los temas que Pasolini mismo desarrolló en su obra, como el de una juventud abandonada, o el de la necesidad y la pequeña criminalidad en las zonas marginadas.

En este sentido, es posible reconocer ecos en el cine de Matteo Botrugno y Daniele Coluccini (2010, 2017), dos directores que se han preocupado por representar la periferia romana en el siglo xxi. Lo mismo vale para la narrativa de escritores como Walter Siti (discípulo y estudioso de Pasolini) o de Gianni Biondillo. En el caso del primero, en particular su novela *Il contagio* (2008), puede ser calificada de pasoliniana en tanto que retoma las reflexiones de su maestro sobre la naturaleza humana y sobre los problemas de la sociedad contemporánea y las actualiza. Por otro lado, en los textos de Biondillo no se encuentran ya ni los sujetos (los *ragazzi*) pasolinianos, ni los sentimientos de degradación y patetismo. No se hallan tampoco las referencias a modelos clásicos readaptados a la literatura contemporánea. Es patente, sin embargo, una visión espiritual sobre la vida en la ciudad, deudora de la enseñanza “pasoliniana”, pero perteneciente a una época diferente.

En su conferencia “L’angelo del falsetto: attualità e inattualità di Pier Paolo Pasolini” el académico Antonio Tricomi (2022) afirmaba que, para una mirada distraída y superficial, Pasolini resultaría un autor actual. Tricomi concluirá de manera provocadora que la propuesta literaria e intelectual de Pasolini resulta profundamente inactual; el mundo que vivimos es diametralmente otro, uno donde la homologación social del capitalismo parece haberse consumado y donde la fuerza redentora de un subproletariado feral guiado por un héroe-poeta se ha revelado como inoperante. Sin embargo, la presencia del artista emiliano en el ámbito cultural contemporáneo continúa siendo inmensa e innegable. Roma, junto con su historia reciente,

se entienden en buena medida a través de las categorías que el mismo autor desarrolló para describir y narrar la ciudad, así como a través de su recuerdo vivo que le da un lugar privilegiado en el *pantheon* de los romanos ilustres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- Biondillo, Gianni. (2001). *Pasolini il corpo della città*. Unicopli.
- Botrugno, Matteo; Coluccini, Daniele. (Directores). (2010). *Et in terra pax* [Filme]. Kimerafilm.
- Eagleton, Terry. (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell.
- Erl, Astrid. (2010). “Cultural Memory Studies: An Introduction”. En Astrid Erl & Ansgar Nünning (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 119). Walter de Gruyter.
- Erl, Astrid; Rigney, Ansgar (2009). “Introduction: Cultural memory and its Dynamics”. En Astrid Erl y Ansgar Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, (pp. 115). Walter de Gruyter.
- Ferrara, Abel (Director). (2014). *Pasolini* [Filme]. Capricci films. Ferrarotti, Franco. (1970). *Roma da capitale a periferia*. Laterza.
- Fusco, Giangiacomo. (2013). *Ai margini di Roma capitale. Lo sviluppo storico delle periferie: San Basilio come caso di studio*. Edizioni Nuova Cultura.
- Massa, Maurizio. (2009). *Saggio sul cinema italiano del dopoguerra*. Smashwords
- Pasolini, Pier Paolo (Director). (1961). *Accattone* [Filme]. Arco Film.
- Pasolini, Pier Paolo. (2006). “La lengua escrita de la realidad”. En *Cinema. El cine como semiología de la realidad* (pp. 41–69). CUECUNAM.
- Piano strategico Città Metropolitana di Roma Capitale. (2017). *Il territorio metropolitano romano: cartografie e numeri* (en línea). Recuperado el 2 de mayo de 2023 de <https://static.cittametropolitanaroma.it/uploads/Iltterritorio-metropolitanocartografieenumeri.pdf>.
- Piccioni, Lidia. (2016). “La particolarità del caso romano: Un’occasione storicamente connotata”. En Carlo Cellamare (Ed.), *FuoriRaccordo. Abitare l'altra Roma* (pp. 291–302). Donzelli.
- Repetto, Antonino. (1998). *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*. Mursia.
- Ruberto, Laura; Wilson, Kristi (Eds.). (2007). *Italian Neorealism and Global Cinema*. Wayne State University Press.
- Scott, Anthony Oliver. (2019, 9 de mayo). “Pasolini’ Review: One Rebellious Filmmaker’s Tribute to Another” (en línea). *New York Times*. Recuperado el 16 de marzo de 2023 de <https://www.nytimes.com/2019/05/09/movies/pasolinireview.html>.
- Seydel, Ute. (2014). “La constitución de la memoria cultural”. *Acta Poética*, 35(2), 187–214. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.2.451>.
- Siti, Walter. (2008). *Il contagio*. Mondadori.
- Sorlin, Pierre. (1996 [1991]). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* (N. Oujoli Valls, Trad.). Paidós.
- Terzigni, Aurora. (2015). *Roma di periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Giulio Perrone.
- Tricomi, Antonio. (2022, 22 de septiembre). *Attualità innaturalità di Pier Paolo Pasolini* [Conferencia]. Pier Paolo Pasolini hoy diálogos desde México a cien años de su nacimiento, México. Recuperado el 16 de marzo de 2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=0epXIioiB94>.
- Villani, Luciano. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Ledizioni.
- Wagstaff, Christopher. (2007). *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. University of Toronto Press.
- Luzzi, Joseph. (2014). *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Johns Hopkins University Press.
- Pasolini, Pier Paolo (Director). (1962). *Mamma Roma* [Filme]. Arco Film.
- Pasolini, Pier Paolo (Director). (1963). *La ricotta* [Filme]. Arco Film.

Ricoeur, Paul. (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2da ed.) (Agustín Neira, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
Ferrarotti, Franco. (1970). *Roma da capitale a periferia*. Laterza.

NOTAS

- 1 Todas las traducciones de lenguas distintas al español son de mi autoría.
- 2 Datos obtenidos del informe del Piano Strategico Citta Metropolitana Roma Capitale (2017)
- 3 Literalmente “destripamientos”.
- 4 A propósito de las características de los filmes neorrealistas, así como del movimiento en general, Christopher Wagstaff (2007) ofrece un exhaustivo panorama. Igualmente conviene revisar la propuesta de Laura E. Ruberto y Kristi M. Wilson (2007) y de Joseph Luzzi (2014). Pierre Sorlin (1996), por su parte, abunda en la singularidad de la poética fílmica pasoliniana y en su distancia del neorrealismo. Lo mismo vale para Antonino Repetto (1998) y para Maurizio Massa (2009), quien rescata declaraciones de Pasolini en las que busca tomar distancia de la tradición del neorrealismo.
- 5 Ina-Casa es el sobrenombre de un proyecto inmobiliario gubernamental aprobado en 1948 en Italia.