

Espectralizaciones de Pasolini

Pasolini's spectralisations

MASSIMO FUSILLO

massimo.fusillo@univaq.it / Università dell'Aquila

RESUMEN: Tras el éxito del famoso ensayo de Derrida *Espectros de Marx*, el concepto de espectralidad ha jugado un papel muy importante en la teoría contemporánea abordando distintos fenómenos políticos, culturales y estéticos (por ejemplo, la desmaterialización). En este artículo, se utilizará el concepto de espectralización para analizar tanto algunos de los rasgos menos trillados del cine de Pasolini y, sobre todo, algunas de sus manifestaciones en el teatro y el arte contemporáneo (en especial, el espectáculo *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, de Fabio Condemi y Gabriele Portoghese, y la *Trilogia della morte*, de Francesco Vezzoli).

Palabras clave: Comparación; Recepción; Cine; Arte contemporáneo; Teatro

Abstract: In the wake of Derrida's famous essay Spectres of Marx, the concept of spectrality has long played a significant role in contemporary theory and approaches to various political, cultural and aesthetic phenomena (e.g. dematerialisation). In this article, the concept of spectralisation will be used to analyse both some of the less hackneyed features of Pasolini's cinema, and – above all – some of its manifestations in theatre and contemporary art (in particular, Fabio Condemi and Gabriele Portoghese's Questo è il tempo in cui attendo la grazia and Francesco Vezzoli's Trilogia della morte).

Keywords: Comparative; Reception; Cinema; Contemporary Art; Theatre

Recibido: 23 junio 2022 / aceptado: 2 septiembre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

SOBRE LA ESPECTRALIDAD. El cine de Pier Paolo Pasolini es un cine de cuerpos y lugares, como reza el título de una maravillosa exposición a cargo de Michele Mancini y Giuseppe Perrella: un cine de la presencia física, que forma una compleja retórica del gesto y de los lenguajes no verbales, y surge de la fascinación por escenarios no occidentales (Mancini & Perrella, 1982). Como ensayista y polemista también criticó en diversas ocasiones la desmaterialización de los cuerpos provocada por la cultura televisiva a la que siempre contrapuso el escándalo del cuerpo en su materialidad bruta. Podría parecer a primera vista la figura más alejada de nuestro tema, la espectralización; pero, como siempre, las obras tienen una complejidad mayor respecto a los programas poéticos e ideológicos que las han inspirado. Veamos en primer lugar qué entendemos por espectralidad.

La historia de los medios de comunicación es también una historia de espectros. Primero en sentido literal, dado que el desarrollo tecnológico siempre se ha medido y enfrentado con lo sobrenatural al que, de alguna manera, intenta sustituir. Arcaísmo, animismo y superstición son fenómenos que retornan, igual que los fantasmas, y asumen los símbolos de la modernidad, como por ejemplo la fotografía, percibida como un doble mágico de la realidad. También es una historia de espectros en un sentido más amplio, que retoma las dinámicas con las que los medios de comunicación han transformado y transforman nuestra percepción del mundo. Desde el telégrafo hasta el fonógrafo, de la radio a la televisión, hasta la actual revolución digital, el sistema mediático poco a poco ha desplazado las fuentes y los actores de la comunicación (cuerpo, mente, espacio y tiempo), creando un espacio fantasmático e instaurando una sutil dialéctica entre presencia y ausencia. Si la fotografía evoca eventos del pasado, si los antiguos medios de comunicación (sobre todo la televisión) exaltan la presencia, la inmediatez y la simultaneidad de hechos que se producen en directo, la imagen dominante para los medios digitales es el flujo constante de percepciones e informaciones que llegan a crear una esfera autónoma, un mundo virtual. Las palabras clave de la intermedialidad contemporánea serán por lo tanto elusividad, desmaterialización, y desterritorialización, por lo que podemos aceptar la conclusión a la que llega Tom Gunning, cuando afirma que la imagen virtual es el fantasma de nuestra época (Gunning, 2013, p. 211). Podemos aceptarla a condición de no transformar la noción de espectralidad en un concepto comodín carente de especificidad. Si por una parte todos los medios digitales tienden a presentar un componente espectral, por la otra, es fundamental usar el concepto cuando este elemento se convierte en tema central y resulta claramente perceptible.

Según Roland Barthes, la imagen cinematográfica siempre contiene un referente fotográfico, pero nunca es un espectro, porque no proclama una propia existencia pasada, sino que por el contrario discurre como el fluir natural de la vida (Barthes, 1980, pp. 90-91). Es una lectura demasiado condicionada por la experiencia biográfica de Barthes y por su interpretación de la fotografía en relación a la muerte y la memoria. En realidad, el cine es el arte fantasmático por excelencia: solo hay que pensar en su significante, la pantalla, en su naturaleza onírica y fantástica, y en la evanescencia de sus imágenes, sombras que caminan, como en el famoso verso de Shakespeare. Cada película es en sí misma un fantasma, como declaró Derrida (2001). En este caso también es necesario distinguir entre una tendencia muy generalizada y su reutilización motivada por una poética y una temática. Según Ingmar Bergman, una película o es un documental o es un sueño: por lo tanto, o tiende hacia un efecto de realidad en toma directa o por el contrario tiende hacia la naturaleza visionaria del cine (Bergman, 1988). Entre estos dos polos hay obviamente muchas soluciones intermedias e hibridaciones posibles; pero en todos los géneros cinematográficos se pueden encontrar recursos con una función “espectralizante”, y es un rasgo que la bibliografía crítica no ha analizado suficientemente. El *trávelin* con cámara de mano, el *contraluz*, el *desenfoco* o el *montaje vertiginoso*, son todas técnicas que desmaterializan la imagen convirtiéndola en más o menos espectral (Puglia et alii, 2018).

EL DESEO FANTASMÁTICO EN PASOLINI. En toda la obra de Pasolini se puede encontrar un contraste dialéctico con su ideología dominante, que exalta la corporeidad; una tendencia a valorizar el carácter fantasmático del cine, la inefabilidad del cuerpo, la fascinación por lo incorpóreo. La copresencia en la obra pasoliniana de estas dos líneas –la primera (la corpórea) abiertamente declarada, y la segunda (la incorpórea) completamente latente– fue eficazmente sintetizada en la famosa *performance* de Fabio Mauri, quien en 1975 en la GAM de Bolonia proyectó sobre el cuerpo del director su película *El evangelio según San Mateo*. Por un lado, la operación estaba claramente dirigida a exaltar la centralidad del cuerpo en el arte de Pasolini: su capacidad de vivir todo en primera persona, en su propio cuerpo, como un artista de *body art*, identificándose con sus personajes y en particular con Cristo. Por otro lado, la *performance*, envuelta en la penumbra de una sala cinematográfica, tiende inevitablemente a espectralizar el cuerpo icónico de Pasolini, esto es, a transformarlo en una pantalla evanescente.

Resulta interesante ver cómo las espectralizaciones a menudo se intersecan en Pasolini con la representación del deseo que, como bien sabemos por Lacan, es intrínsecamente fantasmático. Una de las películas fundamentales es, por supuesto, *Edipo rey*: una película que se enfrenta a los espectros de Marx y Freud, figuras que han marcado profundamente la formación cultural de Pasolini y de las que se estaba alejando ya en 1967, como el mismo autor recuerda en varios escritos y entrevistas sobre la génesis de esta obra. La presencia de los dos maestros de la sospecha (sobre todo de Freud, obviamente) se percibe ampliamente en el prólogo y en el epílogo contemporáneo que enmarcan la película: si el primero evoca de modo fuertemente lírico la infancia y el complejo de Edipo de Pasolini, el segundo representa su sublimación en la actividad de poeta, sintetizando en la imagen de las fábricas su periodo marxista. Una fase superada por el desenlace y por su forma de remitir al principio, explicitando con la última frase “La vida termina donde empieza”, una visión cíclica del mundo que sustituye a la teleología del pensamiento de Marx (y de Freud).

La espectralidad del *Edipo rey* de Pasolini no deriva solo de los espectros ideológicos de su propio pasado; deriva sobre todo del uso masivo de estilemas que desmaterializan la imagen, como los tróvelin manuales o los planos generales desérticos que producen el efecto de lo indistinto, las tomas subjetivas cuando son inestables, y sobre todo los innumerables encuadres a contraluz, que ramifican el leitmotiv de la relación que existe entre ver y saber, anticipando simbólicamente la ceguera final del héroe. Se trata de la larga secuencia en la que Edipo recibe la respuesta de Pitia sobre su destino de parricida e incestuoso –que transmite un efecto especialmente violento y reiterado– mientras se alternan encuadres muy inestables e informes del protagonista solo o en medio de la multitud. Son soluciones figurativas que concretan la voluntad de no saber del Edipo pasoliniano, bárbaro y antiintelectualista: su ceguera metafórica que muy pronto se convertirá en realidad. Los mismos estilemas visuales se encuentran un poco más adelante en la escena del parricidio, dilatada en el tiempo y ritualizada en los gestos: una escena violenta y brutal, pero continuamente espectralizada por el contraluz y por el tróvelin manual. Y es el contraluz el que atenúa y desmaterializa el acto de desafío a la autoridad paterna sobre el que gira todo el episodio.

El oráculo de la Pitia y el parricidio corresponden al antecedente de la tragedia de Sófocles: es una parte en la que Pasolini reinterpreta libremente el mito, aprovechando la estructura picaresca del viaje para producir un cine etnográfico, poco verbal y poco narrativo. La otra sección en la que se advierte especialmente la espectralización es el prólogo autobiográfico, que ya hemos mencionado: sobre todo en la escena inicial, cuya intención es reproducir el punto de vista del niño que ve la realidad dividida en fragmentos y detalles, y se deleita en la contemplación del rostro de su madre, intensificada por el *incipit* del Cuarteto de las disonancias de Mozart, única composición de música occidental de toda la película. Es también muy significativa la escena en la que el niño, que ya no es un recién nacido, observa desde el

balcón a sus padres bailando en una fiesta en el apartamento de enfrente: una especie de versión poética y cinematográfica de la escena primaria. Los padres son de hecho dos sombras que se vislumbran entre las cortinas, con un efecto de espectralización aplicado al deseo infantil y a su voyerismo, transmitido gracias a la herramienta visual más clásica que el Renacimiento transmitió al cine: la ventana.

Si *Edipo Rey* afronta el arquetipo mítico del deseo y de sus tabúes, *Teorema* es la película de Pasolini que trata directamente los mecanismos básicos del deseo, en una forma geoméricamente alegórica, como sugiere el título. Todo gira en torno a una figura ambigua y perturbadora que podemos definir como un espectro del deseo: es el invitado misterioso que llega sin avisar a una casa burguesa y perturba su equilibrio al tener relaciones sexuales con cada uno de sus componentes, y de la misma forma, desaparece, provocando una serie de reacciones significativas (locura, compulsión sexual, fuga en el (al?) desierto o sublimación artística). Según Pasolini, el deseo en la época neocapitalista actúa como sustitución de lo sagrado, por lo que el invitado misterioso se puede interpretar como la encarnación metafórica del Dios del Antiguo Testamento y/o de Dionisio. Lo que aquí nos interesa es que su representación utiliza efectos espectralizantes, sobre todo el fetichismo del detalle, el contraluz y el desenfoco. El rostro magnético y seductor de Terence Stamp aparece a menudo en primer plano o primerísimo primer plano, o en un contraluz que lo desmaterializa sobre un fondo de un blanco absoluto y metafísico. En el extremo opuesto, pero con el mismo resultado expresivo, tenemos el negro indistinto que cubre la mitad del encuadre en el que el personaje de la sierva, interpretado por Laura Betti, se mira en el espejo después de la relación sexual (el mismo estilema se retoma al final en la escena de la madre en la iglesia). Después de su desaparición, el invitado se convierte realmente en un espectro mental y obsesivo con el que todos los personajes se miden, y en esta fase tampoco faltan los momentos de espectralización, sobre todo en la conclusión dedicada al padre de la familia, el industrial interpretado por Massimo Girotti que huye desnudo hacia el desierto.

PASOLINI COMO ICONO Y COMO ESPECTRO

EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. El concepto de espectralización en la obra de Pasolini, como hemos visto, es una presencia más incisiva de lo que se pudiera pensar, puede ser muy útil para entender su idea del mundo contemporáneo, en especial en el arte visual y en el teatro de experimentación. Pasolini declara a menudo su preferencia por las vanguardias históricas respecto a las segundas vanguardias, y una predilección por la pintura figurativa de principios del siglo XX (Rosati, Mafai, etc.). Su última fase se concentra en la exhibición del propio cuerpo y en la *performance* como autor, con un rigor que recuerda el *body art* (Benedetti, 1998; Annovi, 2007). Son fundamentales las instalaciones del amigo Fabio Mauri, *Intellettuale* (1975), del que ya hemos hablado, y las fotografías de Dino Pedriali en las que aparece desnudo en la torre de Chia (en la provincia de Viterbo). Tras su muerte, Pasolini, atraído como Warhol por el icono pop de Marilyn, se convierte él mismo en un icono sobre el que trabajan artistas contemporáneos: Elisabetta Benassi en el video *Timecode* (2002) hace un nuevo montaje de su viaje en moto con el doble de Pasolini uniendo el trayecto de la escena de *Mamma Roma* a secuencias de *Pajaritos y pajarracos*, fundiendo pasado y presente sin ninguna nostalgia; mientras en *Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007* (2007, MAXXI, Roma) expone su coche-fetiché, instrumento de seducción sexual en vida y después instrumento de la masacre. Resulta muy compleja la exposición *Trilogía de la muerte* de Francesco Vezzoli (2004, Fundación Prada, Milán): en una sala luminosa se proyecta el video *Comizi di non amore* (2004), versión *camp* de la película pasoliniana en la que se representa un *reality show* sobre algunos iconos como Marianne Faithful; en la otra sala oscura, la exposición *Saló o los 120 días de Sodoma*

presenta 120 sillas negras de Argyle de Macintosh –sobre las que están bordados los rostros de la película *Comizi d'amore (Encuesta sobre el amor, 1965)*–, mientras se proyecta en la pantalla el vídeo *La fine di Edipo re* (2004). El objetivo de Vezzoli es traer a Pasolini a la época de lo efímero mediático y encontrar los mismos estereotipos sin esa visión apocalíptica sobre la decadencia de nuestro presente. Al mezclar telebasura y grandes iconos de la televisión y del teatro (las dos almas de Vezzoli), aprovecha la metáfora obsesiva del bordado (también presente en las obras de Visconti, por ejemplo), y llega así a una reflexión sobre el final y la muerte y sobre las alteraciones de la memoria (Fusillo, 2021).

DEL TEATRO A LA MODA. Hasta ahora hemos hablado de obras de principios del nuevo milenio, que pertenecen al mundo de las artes visuales. Terminamos pues con dos artes muy diferentes entre sí: el teatro y la moda, en los que encontraremos los mecanismos de espectralización de los que hemos hablado. Empecemos por un espectáculo muy reciente. La escena es seca y esencial: un rectángulo de tierra real (un campo con plantas altas), un balón, un viejo proyector y, en el centro, una pantalla. Un actor interpreta partes de un guion de Pasolini, mientras en la pantalla se proyectan imágenes que no forman parte de su filmografía (sería demasiado banal). Se crea así un complejo contraste entre la palabra y la imagen: al principio, cuando los textos de *Edipo Rey* o *Medea* evocan con fuerza lírica el paisaje, vemos imágenes acuáticas y naturales fascinantes; en otros momentos, la pantalla queda vacía mostrando su monocromía azul, y en otros, se muestran fragmentos significativos del texto (como el guion sobre San Pablo), títulos o imágenes ricas de significado de las que se habla (como en el caso del documental sobre Sabaudia). Pasa lo mismo con la banda sonora, que mezcla canciones, piezas de música clásica y sonidos de varios géneros libremente asociados.

Questo è il tempo in cui attendo la grazia es un espectáculo que se representó en el Teatro India de Roma en junio de 2021, encargado por el Teatro de Pordenone a dos artistas que se encuentran entre los mejores de las nuevas generaciones del teatro italiano: Fabio Condemi y Gabriele Portoghese, respectivamente director y actor, que firman la dramaturgia y el montaje de los textos. El espectáculo ofrece una valiosa visión sobre cómo interpretar a Pasolini hoy, en ocasión del centenario de su nacimiento (Fusillo, 2022, “Prefazione”), momento en el que parece obvio recordar a un autor ya consagrado en el canon, pero siempre fuera de lugar cuando se le coloca entre los clásicos (Santato, 2017). Es una visión que gira en torno al concepto crucial de mirada (el verbo *ver* aparece de manera obsesiva): la escritura de Pasolini se proyecta continuamente hacia la imagen y el sonido, se funde con los lenguajes no verbales, y evoca, con un precioso lirismo, la insuficiencia de la palabra y la naturaleza sublime y sagrada del silencio. Si recuperamos un concepto que se remonta a las vanguardias de los años setenta (el grupo Fluxus), pero que ha vuelto con fuerza al centro del debate cultural con la revolución digital, podemos decir que se trata de una mirada intermedial; si entendemos por intermedialidad no solo la simple combinación de diferentes medios, sino también su sinergia y la fluidez y porosidad de sus límites.

El espectáculo de Condemi y Portoghese se concentra en los guiones: un género híbrido, punto de intersección entre literatura y cine, “estructura que quiere ser otra estructura”, según la famosa definición pasoliniana que acentúa su valor abierto y procesal (Pasolini, 1965). No es casualidad que falte justamente el producto terminado, esto es, las películas, a las que solo se alude de forma anómala en el final; sobre todo en la fase madura de su amplia producción, Pasolini muestra una neta preferencia por lo inacabado: apuntes, proyectos, fragmentos; ese magma inacabado e interminable que es su obra, en la que coexisten tantos estilos y lenguajes. Además del guion, hay otro género intermedial que reaparece a lo largo de todo el espectáculo: la écfrasis, la descripción verbal de una representación visual, especialmente viva en un autor que ha declarado su enorme deuda con la crítica de arte de Roberto Longhi (Bazzocchi, 2021).

Questo è il tempo in cui attendo la grazia, título inspirado en un verso de la poesía “Le nuvole si sprofondano lucide”, ofrece también una biografía poética y onírica de Pasolini. Empieza con el prólogo de *Edipo Rey* y con la escena en la que se amamanta al niño, sigue con la educación de Jasón por parte del Centauro en *Medea*, posteriormente pasa a un episodio homosexual de *Il fiore delle mille e una notte* (uno de los momentos en los que Pasolini cuenta más abiertamente su propia vida sexual), después llega la citación pictórica de Pontormo en *La ricotta* (del famoso poema “Io sono una forza del passato”) y las dinámicas de la historia y de la sociedad contemporánea (a través del guion jamás realizado de *San Pablo* y el documental sobre Sabaudia), para finalmente terminar de nuevo con *Edipo Rey* y con su marco autobiográfico, proyectando sobre el cuerpo del actor el epílogo de la película. Esta espléndida solución retoma la famosa *performance* de Fabio Mauri, *Intellettuale*, que hemos citado en varias ocasiones. Empezar y terminar con *Edipo Rey*, la película que transpone en el plano mítico su propia autobiografía, significa para Condemmi y Portoghese poner de relieve las estructuras circular y cíclica tan vitales en la visión pasoliniana del mundo –visión que rechaza cualquier desarrollo lineal teleológico–; y significa también evitar cualquier atisbo de biografismo fácil, práctica muy frecuente sobre todo en lo que se refiere a la muerte de Pasolini: la película de Abel Ferrara *Pasolini* (Italia-Bélgica-Francia), aun contando con momentos brillantes e interesantes, fracasa en el ambicioso proyecto de reconstruir las últimas obras en las que estaba trabajando el poeta antes de su asesinato. Por el contrario, Gabriele Portoghese (uno de los actores más convincentes e interesantes de la escena contemporánea) no busca solamente interpretar al Pasolini real de modo verosímil –a veces de pie, sentado, tumbado, nervioso, iracundo, distraído, soñador, etc.–, sino que usa la naturaleza poliédrica y efervescente de sus tonos vocales y gestuales para hacer revivir al público la *performance* de un autor (él mismo es, en este caso, también autor del espectáculo) introduciéndolo en su taller poético, en el nacimiento de su escritura visual, musical, e intermedial.

En el mismo periodo en el que se estrenó en Roma el espectáculo de Condemmi y Portoghese, se representa en el espacio Pelanda la *performance Embodying Pasolini*, ideada por el historiador de moda y *fashion curator* Oliver Saillard y por Tilda Swinton; durante cuatro horas seguidas, la gran actriz escocesa, icono cinematográfico y musa de Derek Jarman, presenta unos cuarenta trajes de Danilo Donati, diseñados para varias películas de Pasolini, con una ritualidad que evoca la ausencia a través del tacto, el gesto y la mirada. Si la espectralidad trabaja en el espacio liminar entre presencia y ausencia, podemos afirmar que todas las revisitaciones de Pasolini que hemos recorrido son, cada una a su manera, espectralizaciones: obras que trabajan sobre la memoria y sobre la evanescencia. Convertido en icono pop, Pasolini es un espectro que vuelve a perturbar el imaginario contemporáneo, y a crear nuevas miradas intermediales, cada vez más móviles y cada vez más híbridas.

Traducción de María Antonia Blat Mir

Referencias bibliográficas:

- Annovi, G. M. (2007). *Performing Authorship*. Nueva York: Columbia University Press.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Seuil.
- Bazzocchi, M.A. (2021). *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*. Bolonia: Il Mulino.
- Benedetti, C. (1998). *Pasolini contro Calvino*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets.

- Derrida, J. (2001). Le cinéma et ses fantômes. Entrevista de A de Baeque, T. Jousse y S. Delorme. *Cahiers du Cinéma*, 556, 75-85.
- Fusillo, M. (2021). Pasolini, Pier Paolo. *Arte contemporanea*, vol. 3. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci (1ª ed. 1993).
- Gunning, T. (2013). To Scan a Ghost: The Ontology of a Mediated Vision. En M. del Pilar Blanco, E. Preen (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Culture* (pp. 207-244). Nueva York: Bloomsbury.
- Mancini, M., & Perrella, G. (eds.). (1982). *Pierpaolo Pasolini corpi e luoghi*. Roma: Theorema.
- Pasolini, P. P. (1965). La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”. En Id. (2015), *Empirismo eretico* (pp. 197-207). Milán: Garzanti.
- Puglia, E., Fusillo, M., Lazzarin, S., & Mangini A.M. (eds.). (2018). *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*. Bologna: Il Mulino.
- Santato, G. (2017). Pasolini: un grande autore che non ha bisogno della qualifica di “classico”. *Studi pasoliniani*, 11, 11-18.