



Fotograma de *Il Vangelo secondo Matteo*, de Pier Paolo Pasolini.

# **El cine de Pasolini, la visión documental y lírica: entre el cuerpo anormal, la mimesis maldita y el campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua**

67

Jorge Aycart Larrea

Universidad de las Artes

[jorge.aycart@uartes.edu.ec](mailto:jorge.aycart@uartes.edu.ec)

<https://orcid.org/0009-0008-4358-9608>

## RESUMEN

Este texto indaga en las relaciones dinámicas entre ficción y documento en el cine de Pier Paolo Pasolini. Así, se identifican elementos claves como cuerpo, representación y lengua, alimentando de esta manera un tipo de reflexión que aspira moverse entre las singularidades del análisis cinematográfico, pero también a través de un vínculo más amplio con la estética y el pensamiento. Se esboza una reflexión que no solo se detiene a detallar ciertas interpretaciones, sino que también aspira a dinamizar el texto a partir de encuentros con otro tipo de referencias que proponen construir un texto *performático*, empujado este por las energías propias de una obra experimental y vital. De esta forma, lo escrito evita caer en adoctrinamientos y enfoques redundantes, planteando un texto que quiere recuperar para el hoy la actitud desafiante y múltiple de un gesto salvaje e irreducible.

Palabras clave: Pasolini, lengua, documento, cuerpo, estética

## ABSTRACT

68

This paper inquires about the dynamic relationships between fiction and documentation in Pasolini's films. Key elements such as body, representation, and language are identified, thus feeding a type of reflection that aims to move between the singularities of cinematographic analysis and through a broader link with aesthetics and thought. We outline a reflection that not only stops to detail certain interpretations but also aims to dynamize the text based on encounters with other types of references that propose constructing a performative text, driven by the energies of an experimental and vital work. In this way, the text avoids falling into indoctrination and redundant approaches, proposing a text that wants to recover for today the challenging and multiple attitude of a wild and irreducible gesture.

Keywords: Pasolini, language, document, body, aesthetics

## Introducción

La obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini forma parte de un largo proceso histórico, cultural y filosófico que le da soporte discursivo y estructural a todo el trabajo que desarrolló desde este campo de creación. Este marco permite ubicar el valor de películas que aspiran indagar en la realidad como espacio de fricción e imaginación. Por ello, es relevante esbozar ciertas ideas que ayudan a reconocer una esfera creativa singular, la cual, sin embargo, no pretende plantear rígidas fórmulas, sino descubrir la dinámica inherente de estos aspectos.

Pasolini tiene como una de sus prioridades debilitar el esquema continuo y sin fisuras del relato clásico. En dicho esquema, tanto el personaje como el escenario (figura y fondo) no son más que rígidos vehículos para sostener el mensaje transparente y reconocible que la película plantea. El guion se utiliza como la herramienta por excelencia para controlar la experiencia comunicacional de las imágenes, transformando al espectador en un sujeto pasivo de una pura afirmación.

69

Pasolini considera que regresar el mundo a la película no solo era una posibilidad estética, sino, sobre todo, una obligación ética. Esto resultaba en la reestructuración del realismo, no como una falsa ilusión de unidad, sino como un entramado complejo y contradictorio, alimentado por la energía vital del mundo representado, como Bordwell lo sintetiza en algunos pasajes de su reflexión sobre la narración de arte y ensayo:

Podríamos decir que el argumento no es tan redundante como en el filme clásico; que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado (...) Ciertas formas específicas de realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto (...) un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje (...) Crear lagunas (...) no es la única forma en que la narración de arte y ensayo relaja la

relación causa-efecto. Otro factor es la casualidad. La contingencia puede crear incidentes transitorios, periféricos.<sup>1</sup>

Lo accidental, lo que está al margen, lo pequeño y lo menor, precisamente aquello que es secundario y que se encuentra fuera del cuadro oficial de la composición clásica, se convierte en lo más importante y revelador de esta otra forma de crear la imagen cinematográfica. Este enfoque permite que el cuerpo ya no esté sometido a las reglas estrictas del personaje convencional, lo que debilita la relación lineal y muerta de causa y efecto que obstaculiza el avance liberador de un sujeto que se manifiesta en la indeterminación y el azar.

Como consecuencia, esta nueva perspectiva provoca una necesaria ruptura que reconfigura la construcción cognitiva y sensorial del espectador. Esto, a su vez, permite producir nuevas estrategias para aproximarse al mundo cultural, social, político y existencial, trascendiendo la visión homogénea y colonizadora del otro.

70 La obra cinematográfica de Pasolini vive en este contexto amplio y complejo de manera orgánica y consciente. El autor, antes de acercarse al cine, había desarrollado una producción como poeta, novelista y pensador. Pasolini reconocía en la periferia, en lo roto y lo salvaje, en lo múltiple y la arcaica otredad, el camino accidentado para generar películas dentro de este marco general y específico. Por ello, es importante cerrar esta introducción con una primera conclusión que sirva para reconocer, brevemente, una de las mayores aspiraciones de la obra en cuestión: «El arte (cinematográfico) ya no se propone mimesis perfectas y síntesis (*a priori*) del mundo y de la historia, sino como “vivencia” fenoménica, donde lo existencial ha reemplazado a lo categorial (...)»<sup>2</sup>.

Lo inaudito del encuentro se manifiesta entre la materialidad inestable de las cosas del mundo y las superficies que emergen del propio acto de creación que busca potenciar ese diálogo.

---

<sup>1</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1996), 205–207.

<sup>2</sup> Lino Micciche, *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines* (Madrid: Cátedra, 1995), 21.

## El cuerpo *anormal*

El primer punto que forma parte del subtítulo de este ensayo se presenta como un problema en la película de Pasolini llamada *Comizi d'amore*. En esta obra, el cineasta intenta rastrear la percepción del italiano común en relación al amor, el sexo, y lo social. Este enfoque resulta en una amarga visión de la sociedad de su tiempo, la cual se reduce a un pensamiento reaccionario y conservador. Sin embargo, es precisamente la aparición de una personalidad al margen de este conglomerado, como el poeta Giuseppe Ungaretti, lo que revela la idea principal de este apartado del ensayo. Ante la pregunta de Pasolini sobre la normalidad o anormalidad sexual, Ungaretti responde que todos los cuerpos son anormales y que él mismo se considera un transgresor porque pretende trascender todas las reglas de la sociedad contemporánea.

Esta reflexión general y profundamente crítica sirve como pretexto para identificar ese tipo de anormalidad como estrategia para recuperar y exponer, bajo la emergencia de un tiempo de crisis, a los sujetos que se encuentran al margen del discurso normalizador occidental. Para este fin, Pasolini utiliza imágenes que se presentan agrietadas, violentas y dispersas en su obra, tomando como eje de esta parte del análisis la película *Accattone* (1961). Pasolini, el poeta, decide transformarse en cineasta a partir de lo que el cine le ofrecía como medio de expresión, tratando de capturar esas formas marginales que están a punto de desaparecer en el proceso homogeneizador de la cultura de masas capitalista. Desde esta perspectiva, reflexiona sobre la pertinencia de esta elección, como él mismo lo declara:

71

Pero de un modo nuovo y especial, como si la realidad hubiera sido descubierta a través de su reproducción y algunos de sus mecanismos expresivos se hubieran hecho evidentes sólo en esta nueva situación “reflejada”. El cine, de hecho, reproduciendo la realidad, evidencia su expresividad, que nos podía haber pasado desapercibida.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini* (Madrid: Cátedra, 1999), 30.

La primera incursión de Pasolini en este nuevo medio le permite profundizar en sus preocupaciones sobre lo desechado, lo olvidado, aquello que se manifiesta a través de los rostros y el lenguaje de la periferia romana. Pasolini no busca generar un registro compasivo ni anecdótico, sino provocar la emergencia de la energía latente de esa alternativa vital que se encuentra en el subproletariado de la gran ciudad. Desde el primer plano del film, Pasolini enfrenta al espectador con cuerpos alejados por completo del ideal normativo de belleza y expone rostros imperfectos y desequilibrados. Este «otro» exige su aparición para fundar sus propias especificidades; así se desarrolla una danza entre esos rostros no oficiales, desde una visualidad heterodoxa y una lengua que no solo es contenido narrado, sino también sonido extravagante y extensivo en su rara plasticidad.

72

Lo lírico y lo documental se conjugan en esta obra porque la estrategia poética de Pasolini es, por un lado, documento etnográfico de una Italia profunda y salvaje, y, por otro, se compone a partir de la relación entre lo descuidado y lo expresivo. Además, esta forma de representación está inspirada en cierta tradición artística del claroscuro de Caravaggio y del barroco de Bach. Todo esto parte de la necesidad de fijar la atención en lo pequeño, en lo insignificante, en aquello que está a punto de desaparecer y que no forma parte del gran relato de la historia. Esta particularidad del lenguaje cinematográfico llamó la atención del poeta Pasolini, quien dirige el encuentro directo y físico con otro tipo de corporalidades: «Pequeñeces, revoloteo son palabras que recuerdan la visión de un objeto desde cerca, la abolición de la distancia entre la mirada y el mundo (...) Experiencia de la diversidad, del todo como diversidad, como multiplicidad»<sup>4</sup>.

El cuerpo en *Accattone* es anormal porque expone una relación casi imposible entre lo sacro y lo mundano, nacida precisamente de una actitud atenta a lo múltiple de una expresión. Esto

---

<sup>4</sup> Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, 48.

se hace notable en la escena en la que Accattone está a punto de lanzarse al agua, contradiciendo las recomendaciones de un compañero de juega. Como se mencionó antes, la luz y la oscuridad presentes en la película no solo forman parte del aspecto inmediato registrado, sino que también aportan una presencia silenciosa e inenarrable que pretende situar la historia de un paria cerca de una inmaterialidad profunda y sugestiva, propia de la pintura renacentista, manierista y barroca. Esta expresividad espiritual es inédita y especial. Siempre hay algo que, entre la brutalidad de los cuerpos y la sensibilidad que el montaje organiza, permite que estas relaciones inestables se desarrollen para exponer otros tipos de cuerpos, otras culturas y otros espacios.

En ese sentido, resulta relevante centrarse en una larga secuencia que comienza cuando Accattone, tras haber perdido a la prostituta que le generaba dinero para vivir, decide acercarse a su expareja. En este fragmento de película, es importante prestar atención a dos momentos: primero, el plano-secuencia en el que Accattone sigue a la mujer. Este elemento formal, a partir de la irregularidad de su movimiento primitivo y el cambio entre luz y sombra, se convierte en el vehículo preciso para presentar las ruinas de ese pobre espacio que, sin embargo, se expone como otro tipo de lugar que resiste, desde sus formas precarias y conflictivas, a su inevitable desaparición. En ese sentido, Didi-Huberman hace una anotación que complementa esta idea:

73

(...) las calles de *Accattone* (...) se nos aparecen, ya no como un “decorado” en el cual se mueven los personajes en función de las necesidades de la intriga, sino como un campo de conflictos, un *lugar* político capaz de generar sus propias condiciones de palabras, gestos, relaciones sociales.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2018), 197.



El segundo momento ocurre cuando Accattone pelea con el hermano de la mujer. Esta escena sirve como un pretexto para exponer cómo los cuerpos colisionan y realizan una extraña danza tribal. Durante esta pelea, las características humanas desaparecen, dando lugar a una intensidad física que pretende revelar las formas sucias y pobres. Al mismo tiempo, gracias a la música religiosa que acompaña la escena, se alcanza una condición intangible e inédita. De este modo, las transformaciones ocurridas convierten al cuerpo en un discurso político, antropológico y poético que cuestiona la condición funcional de la realidad cotidiana.

Didi-Huberman propone una nueva síntesis que ayuda a definir lo que se ha abordado tanto en la introducción como en esta primera parte del ensayo:

74

(...) la obra del neorrealismo rosselliano y luego pasoliniano consistió en llevar a cabo, después de Eisenstein, ese trabajo de la *figura* en cuanto proceso de “deformaciones” del aspecto (...) filmar a un *figurante* para transformar -y no para servir a- la historia donde aparece (...).<sup>6</sup>

Estas deformaciones se pueden ilustrar en la escena en la que Accattone, ebrio y decepcionado, corre hacia la playa. Accattone ensucia su rostro con la arena y lo muestra en un primer plano, lo que evidencia su cualidad animalesca e infernal. Es valioso reconocer, en la secuencia del sueño de la película, la voz agitada y repetitiva que invade la escena, otorgándole una misteriosa atmósfera. Esta atmósfera se emparenta con otra escena en la que Accattone espera que su excuñado se vaya para poder robarle a su hijo la cadena de oro que necesita. Entonces, la cámara realiza un sobreencuadre a través de una pared agujereada, lo que da al espacio una insólita cualidad matérica, desgarrada y, al mismo tiempo, profundamente estética, que la película busca constantemente.

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 219.



75

Imágenes 1 y 2: fotogramas de la película *Accattone* (1961).

El crítico Adrian Martin, al reflexionar sobre el cine de poesía de Pasolini, estructura una lectura potente que acompaña lo que se está pensando:

Estamos enfrentados, dice él, con visiones, ángulos y aspectos –múltiples y apenas diferenciables– de un gesto, de un paisaje, de un rostro humano. Pasolini describe esto como una actividad insistente, de hecho, “obsesiva”, y acuña un alocado concepto para ella: neocubismo atonal.<sup>7</sup>

76

Este alucinante concepto pretende hacer visible la simultaneidad de la representación. Esta representación termina por producir un cuerpo anormal que escapa de la capacidad reduccionista del equilibrio absoluto de los relatos hegemónicos. La energía inestable de lo expresado se convierte en el resultado de esta búsqueda, que Deleuze define de la siguiente forma: «(...) resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el gestus (...) una dramatización que vale por cualquier intriga»<sup>8</sup>.

El cuerpo anormal se mueve en sus constantes mutaciones, alterando la definición sensata de los personajes. Estas mutaciones se logran a través de superposiciones que activan la percepción del objeto artístico como un conglomerado de fuerzas orgánica e inorgánicas. Estas fuerzas recuperan, para la experiencia estética, los rasgos intensos de aquellas masas carnales, pensadas como vitalidad desatada.

## La mimesis maldita

Lo maldito como manera de esbozar una alternativa creativa e incisiva de representación. Esta posibilidad parte de aquellas carnes desatadas que irrumpen en el modelo transparente del relato cinematográfico

---

<sup>7</sup> Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?* (Valdivia: Uqbar Editores, 2008), 35.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2004), 255.

convencional. Estas carnes desatadas arruinan dicho modelo y establecen una noción de la imagen como colisión intensa y reveladora. Didi-Huberman observa esta idea, inspirado en Accottone: «(...) *hacer que los conflictos bailen* (...) exponer el enfrentamiento en cuanto dialéctica del deseo y forma última de la belleza»<sup>9</sup>.

El conflicto que se expande desafía las rígidas categorizaciones de la representación convencional. Este conflicto obliga a repensar las relaciones entre documento y ficción. El objetivo es borrar los límites absolutos que reducen las posibilidades expresivas del cine. En este contexto, Pasolini menciona la *mimesis maldita*, planteando un intercambio radical entre la acción poética y política. Su propósito es aproximarse al espacio real, no para clausurarlo, sino para problematizarlo. Esto abre el espacio a lo indeterminado del mundo social y cultural subalterno. En este caso, el pensador Erich Auerbach sirve de inspiración con su concepto de *figura*:

Por otro, su magistral ensayo sobre la noción de *figura* habría de permitirnos comprender la paradoja constitutiva, o la dialéctica (...) que juega a la vez con la inmediatez y la mediación, el gesto corporal y la construcción de lenguaje, el acto y el rodeo (...).<sup>10</sup>

77

Esta confrontación no resuelta existe entre el cuerpo periférico y la composición formal poética, y se manifiesta a partir de un tipo de montaje que evidencia el conflicto. El montaje hace explícita la relación entre lo semejante (registro) y lo desemejante (representación/montaje).

Desde esta perspectiva, *Il Vangelo secondo Matteo*, de Pasolini, y *Moi, un noir*, de Jean Rouch se convierten en películas pertinentes. Estos filmes muestran una «forma documental constantemente desplazada —vuelta impura— por una dilatación deformante (...)»<sup>11</sup>.

Entre estas películas hay un diálogo estructural cuya premisa es la condición de desplazamiento constante para los protagonistas,

9 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 186.

10 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 164.

11 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 175.

que se describió anteriormente. Este diálogo implica una urgencia para permitir que *otros paisajes y rostros* se manifiesten a partir de su condición plural y dinámica.

Rouch expresa esta idea de la siguiente manera: «(...) todos los films se imponen repentinamente en las carreteras o en los ríos africanos, se construyen en este extraño contacto con los paisajes o los climas, en los que el viajero solitario buscaba con tanta insistencia (...)»<sup>12</sup>.

Esta indeterminación permite la convivencia entre lo concreto y lo disperso. Ella rompe con las normas que someten la deriva de lo existente a una tiránica condición. Cuando se supera, la indeterminación activa las fluctuaciones fulgurantes de lo ajeno. El cine etnográfico también se enfrenta con lo difuso porque «el cine etnográfico nació con el aire»<sup>13</sup>.

Pasolini y Rouch permiten una visualidad y sonoridad de la alteridad. Esta visualidad y sonoridad empujan al espectador a reconocer un temblor representacional que pone en crisis las verdades naturalizadas del ocularcentrismo occidental.

78

*Moi, un noir* descentra el lugar del realizador. Esto ocurre al permitir la participación de los jóvenes africanos en la azarosa construcción del filme. El cineasta lo declara al inicio de la película. Las imágenes se trasladen a través de una voz en *off* que expande la visión:

(...) en *Moi, un noir* (...) por primera vez “documentaba” no sólo la vida de los inmigrantes procedentes del Níger en Costa de Marfil (...) sino también el poder de fabulación de los “colonizados” en la acción y la palabra (...) Para Noël Burch *Moi, un noir* era uno de los más notables ejemplos del uso del alea, del azar (...) porque las relaciones constantemente móviles entre los personajes y los instrumentos que los captan articulan todo el acontecer formal del film.<sup>14</sup>

---

12 Jean Rouch, *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2012), 156.

13 Rouch, *La descolonización...*, 157.

14 Noemí García, Díaz y María Luisa Ortega. *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid: T&B Editores, 2008), 24.

Para conectar esta interpretación sobre la película *Moi, un noir* de Rouch e *Il Vangelo secondo Matteo* de Pasolini, es importante darle la palabra al propio Pasolini, quien propone una reflexión esencial sobre este film histórico:

Por ello, en mis films históricos nunca he tenido la ambición de plasmar un tiempo que ya no existe (...) representando un tiempo moderno en cierto modo análogo al tiempo pasado (...) es esta persistencia del pasado en el presente lo que se puede representar objetivamente.<sup>15</sup>

Por esta razón, Pasolini no se propone elaborar una ficción bella y transparente sobre el Evangelio. Él quiere exhibir los rostros y los espacios de la Italia pobre y profunda para revelar los rastros de una cultura que se encuentra al margen de un presente funcional, la cual alimenta la tensión de un pasado difuso que señala, con su regreso, un tiempo desestabilizador.

Esta cultura trasciende las postales de la sociedad contemporánea. Este enfoque se evidencia, por ejemplo, en cómo Pasolini elabora la banda de sonido del film. De este modo, conviven a través de supervivencias de tiempos heteróclitos distintos tipos de música. Pasolini utiliza desde Bach hasta la misa Luba del Congo, pasando por la voz dolorosa de la cantante afroestadounidense de folk, Odetta. En toda la secuencia inicial, desde el descubrimiento de José sobre el embarazo de María hasta el nacimiento de Jesús y la llegada de los reyes magos, se exponen, bajo el halo híbrido de estos encuentros musicales diversos, esos rostros marginales bajo la perspectiva del relato bíblico, prueba poética y política de un documento que responde a las necesidades de revitalizar el texto canónico a través de una puesta en escena experimental y dinámica. Pasolini lo hace a partir de una conciencia histórica de la representación, expandiendo la obra hacia la contemplación, la interrogación y la exaltación de otras formas físicas, espaciales, temporales y corporales:

79

---

<sup>15</sup> Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, 159.

(...) una película como *El Evangelio según san Mateo* puede verse como un filme político y hasta como un documental sobre el cuerpo de los pueblos, no en la Palestina del siglo I d. C, sino en la complejidad social propia de la Italia de 1964 (...) esas elecciones son guiadas por la intuición de que la historia se inscribe directamente en los cuerpos y corresponde al cine (...) desplegar (...) su “expresión”.<sup>16</sup>

Tanto para Rouch como para Pasolini, los figurantes, los «extras» permiten provocar un acercamiento atípico hacia la convivencia de espacios y tiempos distintos. Estos espacios y tiempos incluyen Occidente y Oriente, el centro y la periferia, la cultura oficial y la subalterna, el presente y el pasado. Estos figurantes permiten tomar conciencia de la cualidad material del medio cinematográfico para generar ese encuentro con el *otro*.

80

Finalmente, las fulguraciones visuales desestabilizadoras de un orden instrumental y de comunicación transparente que Pasolini cuestiona se conectan con una serie de categorías que plantea la teórica Nicole Brenez. Estas categorías buscan liberar las intensidades vitales que habitan en los márgenes discursivos de las posibilidades expresivas de lo audiovisual, a través de la necesidad de *descolonizar el cine*:

*Vite*, del plástico Daniel Pommereulle elabora una danza de execración durante la cual el artista atraviesa mundos simbólicos opuestos a Occidente, el desierto africano, el cielo, un lago, buscando los gestos (...) que nada tengan que ver con el racionalismo: (...) el acceso a lo imposible.<sup>17</sup>

Este tipo de cine elabora una imagen habitada por la multiplicidad cultural y existencial de lo mostrado. En Pasolini, esta necesidad se traduce en mostrar los restos físicos y espirituales de los pueblos perdidos. Estos restos podrían entablar un intercambio dinámico en otra

---

<sup>16</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos...*, 199–200.

<sup>17</sup> Nicole Brenez, *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Madrid: Ocho y Medio, 2009), 195.

de las categorías expuestas por Brenez, como, por ejemplo, producir *panfletos biopolíticos*.

De este modo, el cine se apropia de la intimidad cotidiana. Esta apropiación se traduce en un fuerte lenguaje de indagación y cuestionamiento de los regímenes escópicos dominantes, una resistencia en la fijación de lo desechado:

*Visa de censure* de Pierre Clémenti (...) la misma protesta colectiva contra la censura social y la autocensura privada (...) exponen sus vidas y cuerpos hasta en los menores recovecos de sus placeres y sufrimientos (...) *Une œuvre* de Maurice Lemaître es ese tratado, feliz y profundo, en el que el cine se ve por fin íntegramente comparado con la libertad creativa.<sup>18</sup>

Pasolini se aproxima a lo real generando una reconfiguración de la representación. Este enfoque desestabiliza la forma sensata e instala en su lugar un mecanismo por el cual la realidad se presenta irregular, pobre, extraña, mezclada y abierta. Este proceso provoca que lo vital emerja en la conversación entre una cara, una sombra, el desierto inmenso y el relato.

El cine de Pasolini logra que en cada poro registrado se imponga la nómada materialidad de las cosas, penetrando en las imágenes de lo dicho y lo callado.

81

## El campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua

Para concluir este ensayo, es necesario analizar lo que este nuevo tema puede aportar a lo expuesto hasta ahora. Para ello, es fundamental entender rápidamente qué significa la *desterritorialización de la lengua*.

Deleuze y Guattari propusieron características de la *escritura menor* de Kafka, definiendo que su obra provoca un gesto experimen-

---

<sup>18</sup> Brenez, *La risa oblicua...*, 196, 199.



tal a partir de lo insignificante y lo insólito. Una de estas características es que el idioma «se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka propone como ejemplo al callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible (...)»<sup>19</sup>. Esta imposibilidad obliga a Pasolini a radicalizar su obra a través de los *apuntes fílmicos*, para que ese espacio difuso y errante no concluya con la película. Más bien, el cineasta expande este espacio en su indefinición, permitiendo que las experiencias culturales y vitales se mantengan en procesos constantes, ampliando sus límites hacia espacios de mezclas y encuentros insospechados.

Pasolini coincide con la emergencia de interrogar y potenciar al «tercer mundo» en África y en la India: «Los *apuntes fílmicos* de Pasolini se sitúan (...) en una suerte de temblorosa tierra de nadie (...) dominio previo al discurso fílmico que habría que buscar en el núcleo primitivo o instintivo de todo decir»<sup>20</sup>. Tanto *Appunti per un film sull'India* como *Appunti per un'Orestide africana* son propuestas para imaginar un relato que nunca se va a producir, interrogando en una nueva forma de resistir entre lo bosquejado y lo imaginado. Estas obras contaminan las imágenes y los sonidos con una forma dispersa y azarosa, revelando en las cosas una cualidad etérea y física, estructurando un sutil, subversivo, abierto e intensivo signo, que deja su proceso visible en el propio hacer de la obra:

(...) con aquello que Deleuze afirma de Jean Rouch: que estamos ante un proceso de producción (...) de otra identidad, surgido del abandono de la civilización dominante (...) Que los *Apuntes* se mantengan en su estado de notas (...) nos sugiere que la experiencia que aquí se convoca nunca se puede dar por plenamente formada, concluida.<sup>21</sup>

La imposibilidad que tienen los *Apuntes* de ser definidos significa que estos no podrán ser conquistados ni sometidos a un esquema funcional que debilite la capacidad cuestionadora y radical que el cine puede

19 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2008), 28.

20 Alberto Ruiz de Samaniego, *El lugar era el desierto. Acerca de Pier Paolo Pasolini* (Barcelona: Shangrila Ediciones, 2019), 43.

21 Ruiz de Samaniego, *El lugar era el desierto...*, 47-48.

alcanzar. Esta indefinición evita que la forma sea sometida a las fronteras de espacios concretos.

Desde esta perspectiva, un cineasta como Glauber Rocha es pertinente de mencionar, ya que entendió que el «tercer mundo» debía producir películas que removieran el estado del cine como medio pasivo y central, para producir, en cambio, un cine de la alteridad, de la violencia, de la colisión: «Rocha pensaba que para hacerlo era necesario confeccionar imágenes y relatos que destruyeran los estereotipos de la miseria para lanzar sobre la pantalla figuras impactantes, imprevisas, salvajes»<sup>22</sup>.

Una película como *Terra em transe* era la apuesta extrema para activar la desestabilizadora fuerza de un montaje de choques y de *performatividades* reactivas en «esa fenomenología de la revuelta y de la derrota (...)»<sup>23</sup>. La película de Rocha desmembraba el territorio para fundar una lengua singular y caótica, fundada sobre una danza definida como fuerza expansiva de recomposición creativa, lo que permite que el urgente tema del film encuentre su lugar en una esfera violenta, activada entre el documento y la poesía visual. Pasolini y Rocha alimentan una experiencia de los bordes, lo que otorga una energía provocadora que mantiene abierto el desplazamiento de los cuerpos, los espacios y los discursos. Este cine del margen, que una película como *Ukamau*, de Jorge Sanjinés, también ayudó a potenciar, surge a partir de la activación del problema de la lengua que está a punto de desaparecer y que sintoniza con las preocupaciones de Pasolini por recuperar a los pueblos perdidos:

(...) era necesaria una investigación sobre los engranajes del pensamiento del pueblo indio, absolutamente diferentes, en su modo de pensar y de captar, que el europeo. Esto implicaba alejarse de los moldes de cine europeo, camino que habían comenzado a transitar con *Ukamau* (...) el film “venía de la prehistoria (...)»<sup>24</sup>

22 Valeria Camporesi, *Pensar la historia del cine* (Madrid: Cátedra, 2004), 153.

23 Micciche, *Historia general del cine...*, 22.

24 María Luisa Ortega, *Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política* (Madrid: Akal, 2016), 373.

Para profundizar y concluir en estos aspectos, es necesario dirigir la atención al último libro que Pasolini escribió antes de ser asesinado. Este libro, *La divina mimesis*, mezcla de poesía, ensayo, narrativa y fotografía, se estructura en dimensiones simultáneas de espacios heterogéneos en proceso de construcción. En este espacio literario experimental e inacabado, el cineasta ofrece la clave que justifica este ensayo: la condición plurilingüística de la forma contaminada, reflexionada desde la pasión y el desconcierto de la variedad de lo existente:

La Divina Mimesis se presenta míticamente como la última obra escrita en el italiano no-nacional, el italiano que conserva vivientes y alineadas en una real contemporaneidad todas las estratificaciones diacrónicas de su historia (...) todos los entrecruzamientos posibles, según las exigencias de los discursos libres indirectos de varios personajes, socialmente diferentes.<sup>25</sup>

84

*La divina mimesis* es la expresión máxima del pensamiento de Pasolini: la capacidad de recuperar la libertad a través del gesto radical y experimental de la forma incierta y múltiple del arte. De esta manera, la imagen aterriza en el marco de lo explosivo y lo disperso, instalando así una serie de comportamientos que buscan una experiencia estética que viva en el límite, en aquel espacio vacío por el cual las relaciones se establecen, y que, al reconocerlo, activa su superficie productiva de singularidades mutables. Lo anormal, lo maldito, el territorio en fuga, son, finalmente, los signos por donde lo real puede sobrevivir, regresando como una fuerza transgresora que exige que las intensidades orgánicas e inorgánicas se carguen nuevamente con la energía anárquica de lo que circunda.

#### Cómo citar este artículo:

Aycart Larrea, Jorge. «El cine de Pasolini, la visión documental y lírica: entre el cuerpo anormal, la mimesis maldita y el campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 66-86.

---

25 Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2021), 77.

## Bibliografía

- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1996.
- Brenez, Nicole. *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.
- Camporesi, Valeria. *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2004.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México, D.F: Ediciones Era, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- García, Díaz, Noemí y María Luisa Ortega. *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Martin, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Uqbar Editores, 2008.
- Micciche, Lino. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Ortega, María Luisa. *Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política*. Madrid: Akal, 2016.
- Pasolini, Pier Paolo. *La divina mimesis*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2021.
- Rouch, Jean. *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *El lugar era el desierto. Acerca de Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Shangrila Ediciones, 2019.

## Filmografía

- Clémenti, P. *Visa de censure n-X*. Francia, 1967.
- Lemaître, M. *Une Oeuvre*. Francia, 1968.
- Pommereulle, D. *Vite*. Francia, 1969.

Pasolini, P. P. *Accattone*. Italia, 1961.  
Pasolini, P. P. *Comizi d'amore*. Italia, 1964.  
Pasolini, P. P. *Il Vangelo secondo Matteo*. Italia, 1964.  
Pasolini, P. P. *Appunti per un film sull'India*. Italia, 1968.  
Pasolini, P. P. *Appunti per un'Orestide africana*. Italia, 1970.  
Rocha, G. *Terra em Transe*. Brasil, 1967.  
Rouch, J. *Moi, un noir*. Francia, 1957.  
Sanjinés, J. *Ukamau*. Bolivia, 1966.