Grüner, E., Peric Lattanzi, I.. ¿Cómo vas a hacer esta vez para salvarte, Pasolini? Conversación entre Eduardo Grüner, Laura Lattanzi e Ivana Peric. laFuga, 26, 2022, ISSN: 0718-5316.

laFuga

¿Cómo vas a hacer esta vez para salvarte, Pasolini? Conversación entre Eduardo Grüner, Laura Lattanzi e Ivana Peric

Por Eduardo Grüner, Ivana Peric y Laura Lattanzi

Tags | **Arte y política | Crítica cultural | Entrevista**

Eduardo Grüner, sociólogo, ensayista y crítico cultural argentino, se ha sentido atraído por la figura de Pasolini, al que le ha dedicado diversos escritos y reflexiones que recorren no sólo su obra sino también los modos en los que se entreteje su lenguaje con los dispositivos; su vida, su obra y el discurso político, calificándolo como un intelectual comprometido con su tiempo y con los tiempos. Siendo parte de esta misma fascinación conversamos con Grüner sobre los modos de ejercer pensamiento y acción en Pasolini, sus aperturas hacia lo otro, sus indisciplinas y su actualidad. Con Pasolini, o más bien a partir de él, nos interrogamos también sobre nuestros tiempos.

Laura Lattanzi: Las preocupaciones de Pasolini pueden resumirse a partir de la pregunta por la relación entre lenguaje y realidad inscritas en el contexto de su época. Semejantes reflexiones no pueden sino apelar a una tradición, pero considerando que se trata de Pasolini, no puede no pensarse en términos de tradición y ruptura. Pienso por ejemplo en su vínculo con Dante, Gramsci, pero también en su apertura a otros vínculos menos situados…

Eduardo Grüner: Pasolini era un lector de Gramsci, por supuesto, y conocedor de su obra. Ahora, como figura intelectual, la comparación que propongo es con Sartre. Primero porque son los dos intelectuales "comprometidos" del siglo XX, han mantenido un compromiso permanente, consecuente. También porque si bien son dos figuras y dos estilos muy distintos, ambos han transitado por prácticamente todos los géneros imaginables. Sartre, al igual que Pasolini, por supuesto, tiene sus tratados de filosofía, pero era también un gran ensayista, novelista, dramaturgo, y guionista de cine. Y, no sé si ustedes saben, escritor de letras de canciones para Juliette Gréco, la llamada musa del existencialismo de los años cincuenta, sesenta, en París. Así que sí, son dos pensadores proliferantes que practicaron todo lo que había que practicar. Pasolini incluso más, porque también dirigió óperas, diseñaba sus propias escenografías para las obras de teatro que montó, dibujaba, pintaba… Y fue un gran poeta, lo que exactamente Sartre no fue.

Laura Lattanzi: E incluso hizo de su propia vida una vida-vivida-como-arte, y vivida con todas las contradicciones.

Grüner: Así es.

Ivana Peric M.: La figura de Pasolini me fascina porque, en algún sentido, logra diluir los límites entre autor, obra y persona o biografía. Presenta en su obra un juego bastante interesante en el que tensiona estas relaciones.

Grüner: Sí, tal cual. Como ustedes bien saben, tiene una historia bastante trágica, llena de desgarramientos de todo tipo, además del final trágico que tuvo, por supuesto. Sobre todo, en una época como los años cincuenta, sesenta, en Italia, donde por ejemplo por ser un homosexual asumido estuvo preso varias veces. Era mucho más difícil de lo que nos puede parecer desde nuestra perspectiva actual. Un hereje en todos los sentidos para la cultura de la época. Siempre hago el chiste de que, como era comunista, lo echaron de la iglesia católica, y como era católico, lo echaron de la iglesia comunista.

Lattanzi: Y creo que es posible pensar a partir de esto que mencionas sobre los modos de un pensamiento crítico, digamos uno que se hace cargo de las contradicciones y las vive desde ese lugar. Y lo pensábamos un poco, con Ivana, a partir de tu libro *Lo sólido en el aire*, donde estás pensando un poco...

Grüner: Pensé que ibas a citar el último de Pasolini.

Peric: No, pero sí: en la propia presentación del libro te llamas "comunista heterodoxo", que es algo que puso en escena el propio Pasolini.

Lattanzi: Sí, pensando esta figura de Pasolini hereje, que puede vincularse a cómo tú estás reflexionando sobre el pensamiento crítico, que implica hacerse cargo de las contradicciones, pero sin perder el intento por pensar la totalidad. Así también te propones volver a pensar las grandes palabras: la palabra sujeto, historia, ideología, pueblo.

Grüner: Sí, incluso, mirá lo que te voy a decir, la palabra revolución, que hoy en día está desprestigiada, o abandonada, por lo menos, olvidada. Bueno, todo esto que vos acabas de decir, está muy bien dicho. Efectivamente, el pensamiento crítico, que hace la crítica de la crítica crítica, como dice Marx en un famoso texto, es el que tiene, no siempre porque lo elija, si no el que no tiene más remedio, muchas veces, que instalarse en el medio, en el ojo de la tormenta, por así decir, de todas estas contradicciones que tú estás señalando.

Quiero decir, aquel que adopta frente al mundo una posición trágica, con lo cual, estoy usando la palabra tragedia en serio, digamos, en su etimología más estricta, que significa, simplemente, un conflicto que no tiene solución a la vista en los términos que te ofrece el sistema en el cual ese conflicto se presenta. En ese sentido, el marxismo es un pensamiento trágico, el psicoanálisis es un pensamiento trágico. Bueno, por supuesto, el pensamiento crítico en general, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Y el pasolinismo, si se puede llamarlo así, es una suerte de pensamiento trágico, sin duda. De pensamiento crítico en el sentido que aquí estamos diciendo.

Y él lo tiene absolutamente consciente. Hay una cosa que siempre he admirado hasta la más profunda envidia de Pasolini, que es la famosa abjuración de 1975. Poco tiempo antes de morir, cuando él está filmando *Saló*, su última terrible e insoportable película, y abjura, como dice él, de la trilogía de la vida, esa trilogía compuesta por *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches* y *El Decamerón*. Abjura de eso, y a mí, el concepto de abjuración como lo usa Pasolini me parece extraordinario, porque él no es que se está autocriticando. No es que se está arrepintiendo, no es que está diciendo "me equivoqué". Es instalarse en ese lugar de decir que en las mismas circunstancias, siendo yo el que soy, haría de nuevo todo eso, si pudiera volver unos años atrás, haría de nuevo todo eso, pero, a pesar de que lo haría, que no me arrepiento, abjuro, porque me doy cuenta de que el sistema ha logrado utilizarme. Entonces, él se instala en ese conflicto que no tiene solución, y dice: estuve bien en lo que hice, y, sin embargo, tengo que abjurar. No haciéndome el distraído, sigue siendo mío, ese que hizo todo sigue siendo yo y, sin embargo, abjuro de eso, de mí mismo. Abjuro de aquello que estuvo bien hacer, y que, sin embargo, ahora está siendo utilizado al contrario de lo que yo buscaba, del que era mi objetivo.

Entonces, esa misma idea de abjuración, a mí me parece que es absolutamente representativa, es una inmejorable metáfora de esto que estamos diciendo con el pensamiento crítico. Esto de instalarse en la brecha misma abierta, en el agujero mismo abierto, por esas contradicciones, por esos conflictos irresolubles. En toda la obra de Pasolini, de una y otra manera, de manera más explícita o más implícita, pero en toda su obra, en su cine, en su poesía, en su narrativa, en sus ensayos, se va a encontrar esta tensión permanente entre lo que está bien y lo que no.

Fíjense ustedes, sin necesariamente estar de acuerdo con él en esto que voy a decir, pero hay que sacarse el sombrero ante el coraje de Pasolini que frente al mayo del '68 o su equivalente en Italia, dijo: "Miren, muchachos, ustedes son unos pequeños burgueses caprichosos. Estará bien lo que piden, etc, pero los verdaderos explotados son los policías que los reprimen a ustedes". Y doblemente explotados, porque los hacen traicionar a su clase para reprimirlos a ustedes, y, al mismo tiempo, son esbirros, esclavos, sirvientes del mismo poder que los oprime tanto a ellos como a ustedes. Entonces, plantear eso en ese momento es de un coraje intelectual, que se lo hicieron pagar muy caro. Por eso digo, yo no me animaría en decir que él tenía razón al adoptar esa posición, pero sí que fue

absolutamente consecuente con su coraje intelectual y su pensamiento crítico.

Peric: Lo que está al centro es un tipo de fórmula en la que lo político, que es el pensamiento crítico, adopta la forma de la contradicción, ¿no? Lo mismo en el caso de la poesía. Por ejemplo, Pasolini decía que el verdadero poeta es aquel que logra, en su estilo, poner en tensión la gramática y la lengua materna, ahí también hay una contradicción. En filosofía lo mismo. De hecho, en el prólogo a la colección de ensayos que acabas de publicar también haces una suerte de genealogía del pensamiento crítico, poniendo en esta fórmula conceptos usados por Nietzsche, lo apolíneo y dionisiaco, por Weber, la racionalidad formal y la racionalidad material, y así.

Y ahí, lo que me salta a la vista, es que, en algún sentido, Pasolini es un pensador que vuelve a poner en discusión el problema de las formas. Lo que contaría es la forma en que se *hace* algo: no solo en lo que se dice, lo que se escribe, sino lo que se hace. Entonces, desde ese punto de vista, quería arrojar una pregunta para seguir conversando: ¿qué lugar ocuparía, teniendo lo anterior de telón de fondo, el cine? En alguno de tus textos sostienes que Pasolini, entre otras cosas, hace cine, como si fuese un asunto agregativo. Pero quería poner en cuestión esa afirmación, porque creo que hay algo en el cine que es bastante peculiar en el pensamiento de Pasolini que, también, lo separaría un poco de Sartre, dado el asunto obvio pero no trivial que Sartre no fue nunca un cineasta.

Grüner: No, claro. Por supuesto, esa es la gran diferencia y la gran especificidad de Pasolini. Vos tenés razón, en el sentido de que no es que el cine fue para Pasolini una cosa más entre muchas que se le ocurrieron hacer si no que, él mismo lo dice en algún lado, pasó al cine. Y cuando pasó al cine también se la hicieron pagar cara. Ese momento de acercarse al cine, para muchos intelectuales, críticos tradicionales, era como venderse a la industria cultural, o algo por el estilo.

Peric: De Ítalo Calvino a Laura Betti.

Grüner: Claro. El propio Moravia, que era tan amigo de Pasolini, se lo criticó, a pesar de que él después permitió que se adaptaran al cine muchas de sus novelas.

Pero, ¿qué estaba diciendo? Ese pasaje al cine de Pasolini, lo dice él mismo, es un salto cualitativo desde la poesía. La poesía, en cierto momento, le resulta insuficiente. No es que haya dejado de escribir poesía, pero dice: “tuve que pasar al cine por amor a la realidad”. Para seguir explorando esos límites entre las palabras, entre el signo, digamos así, y lo real.

De ahí también su interés por la semiótica, por la lingüística, a la cual hizo algunos aportes de una originalidad extraordinaria. La propia definición famosa del cine como semiótica de la realidad. La transformación de la realidad en signo, o en un lenguaje, en una lengua, para decirlo con más precisión, pero que no eliminaba, no sustituía a la realidad. Esa es la gran obsesión de Pasolini, la diferencia entre hacer cine y hacer literatura.

Entonces, dice, en mi caso, tengo un lenguaje homogéneo, como es el lenguaje de las palabras, la lengua que uno habla. Homogénea en el sentido de que está hecha de un solo tipo de signo, el signo lingüístico, propiamente dicho, y, además, en el sentido de que tiene una gramática, tiene una estructura previa, tiene unos códigos previos que no necesitan ser elaborados. Los puedo transgredir, si soy un buen poeta, un buen escritor, subvierto esos códigos, pero, justamente, para subvertirlos tengo que contar con ellos, para romper con ellos.

En el cine, sin embargo, pasa una cosa totalmente distinta, no tengo un código previo. Por supuesto, cuando Pasolini se pone a hacer cine en el año sesenta, este ya tenía una larga historia, de todo el siglo XX. Entonces, si bien se habían codificado ciertos recursos, él se pone antes de eso. Él trata de hacer una suerte de ontología originaria del lenguaje cinematográfico y dice, un cineasta tiene que empezar por inventarse un código. Porque, el universo de las imágenes en movimiento, que es lo esencial para el cine, es infinito. No es como el diccionario de la lengua italiana, que tiene no sé cuántos miles de palabras, y una serie de reglas gramaticales, sintácticas y demás, limitadas, el universo de las imágenes es absolutamente ilimitado.

Entonces, tengo que empezar por seleccionar, recortar, acotar una primera codificación de esas imágenes que voy a utilizar. El cineasta tiene una doble tarea, comparado con el escritor. El escritor sólo tiene una tarea estética. El cineasta tiene una tarea semiótica, dice él, inventarse un código, y

después una tarea estética, que incluso puede transgredir el propio código que se ha inventado, pero tiene que pasar por esa instancia previa.

Así, por esa vía, se descubre que el cine es un lenguaje donde, por más codificado que esté, y por más estetizado que esté, algo de lo real en bruto siempre invade la pantalla, por así decirlo, más allá de los códigos y los signos. Esos objetos que vemos en una pantalla, objetos y sujetos, seres humanos, que vemos en la pantalla cinematográfica, están codificados, están transformados en signos, pero, al mismo tiempo, tienen una presencia de lo real. Una piedra o un árbol de la pantalla es un signo para el espectador, pero no deja de ser esa piedra y ese árbol. Y esa piedra y ese árbol absolutamente singulares, no generalizables, ese y ningún otro.

Por eso, Pasolini dice que con el cine se puede hacer poesía, pero no filosofía. Porque no es generalizable a un concepto universal la imagen del cine, son siempre del orden de lo singular, como las palabras en la poesía. Bueno, y ahí está toda la teoría pasoliniana del cine de poesía.

Peric: Bueno, a mí me gusta mucho una frase que te leí alguna vez, al pasar, en la que decías que este exceso de amor por la realidad en Pasolini es el fundamento de una teología porque estaría entre la desesperanza realista de la tragedia, un conflicto que no puede solucionarse, y una pulsión utópica hacia una suerte de redención, que es un poco lo que decía Laura de estas grandes palabras. Pasolini se situaría en el medio, mostrando un exceso de amor por la realidad que se puede modular en esta relación entre lo que vemos en la pantalla y la realidad, que tú formulas en una diferencia entre lo que llamas "lo real" y "la realidad", afirmando una distancia.

Y es muy bonito, pensando también en el momento en el que estamos en Latinoamérica, sobre todo en Chile con esto de la nueva Constitución, que haya un renacer de cierta esperanza cifrada en las transformaciones políticas. Pero, a la vez, que se procesa desde un realismo puro y duro, en el sentido de la *realpolitik*.

Grüner: Sí, es tal cual la visión que yo tengo desde afuera y a la distancia, con un conocimiento puramente amateur de lo que está pasando en Chile en este momento. Pero sí, mi impresión es que ustedes están en una especie de tenso paréntesis, de momento de transición sin demasiadas certidumbres de qué va a salir de eso, pero con esta esperanza que tú dices.

Porque es verdad, hay algo de mesiánico en Pasolini, pese a su amargura. Decíamos antes la relación Pasolini-Sartre, pero en este punto lo compararía con Benjamin, por ejemplo. Hay un espíritu benjaminiano de esperanza en la redención, a pesar de que lo que se ve alrededor en la realidad actual son ruinas, como diría el propio Benjamin, el ángel de la historia, famoso por mirar para atrás viendo solo un paisaje de ruinas. Pasolini también veía ese paisaje de ruinas, pero él es un trágico, no completamente un descreído, un nihilista o un escéptico radical. También ahí se mantiene un conflicto permanente.

Bueno, me alegro que me hayas hablado de esto, porque quería, más tarde o cuando fuera oportuna, pedirles que me cuenten un poco en qué andan los chilenos, la constituyente, todo eso.

Peric: Quería hacer el enlace porque tengo una especie de obsesión de transmitir esto, que me parece que comparte o cruza la experiencia política con la estética y la importancia de las formas. La lección que nos da Pasolini es que este pensamiento crítico no es más que la disputa por las formas. Cuestión que quiero vincular con el proceso constituyente porque, precisamente, creo que estamos en un momento difícil porque ha retornado a estar en el centro, por así decirlo, la identidad con ribetes esencialistas. En Chile, tú sabes, en la constituyente, están representados todos los pueblos originarios reconocidos –porque no están todos–, el feminismo está muy presente –aunque vía cuotas–, y, entonces, la discusión ha estado muy marcada por las identidades que se ponen en escena. Se podría decir que estamos retornando a comprender la política como identidad más que como la configuración de un espacio en común. Ahí creo que el cine de Pasolini es muy importante para alertar sobre las complejidades, para la propia izquierda latinoamericana, de retornar a una lectura identitaria de la política.

Lattanzi: También pensando en lo que comentaba Ivana y lo que está pasando con la constituyente, pienso en la figura de la presidenta de la convención y los discursos que desde allí emergieron. Que ella sea una persona de pueblos originarios, y que haga algunos discursos en una lengua no

castellana, nos puede hacer pensar en el interés por Pasolini por desplegar las lenguas otras. Pero también se habla desde un lugar de reconciliación, por así decirlo, porque se está pensando en crear. Crear una constitución tiene que ver con enlazar cosas, entonces no lo hace desde el lugar de mostrar el conflicto, sino de incorporar las diferencias y sumarlas a una identidad. Pero, efectivamente, hay un conflicto, y ese conflicto se vive, no sé si en las calles, porque es difícil hablar de las calles todavía en pandemia, pero sí con todo lo que pasó en la revuelta, sigue estando latente esa idea de un pueblo en conflicto. Entonces, creo que las contradicciones todavía están presentes, pero continuamente están siendo saturadas por ciertos mecanismos institucionales, la convención o las próximas elecciones. Sin embargo, todavía se viven los resabios de ese período de destrucción que hubo en octubre de 2019, un período de pura tensión, destrucción, por decirlo de alguna manera, donde ahí sí estaba todo en tensión, yo creo que eso todavía está un poco presente.

Grüner: Sí, un poco comparable a nuestro diciembre de 2001.

Lattanzi: Sí, totalmente. Pero lo interesante es que, pensando en otras cosas que has escrito, no se vive tanto en las luchas micropolíticas, sino en una manera de pensar la idea de nación, de pueblo.

Peric: Sí, Laura, pero voy a lo que he visto en la puesta en escena de las y los constituyentes de esta semana. Por ejemplo, la izquierda en general, desde *La Lista del Pueblo*, digamos, lo más extremo, hasta la izquierda más próxima al centro, han ocupado, por ejemplo, esta expresión "los pueblos": en vez de hablar "del pueblo", hablan de "los pueblos", aludiendo a esta suerte de concierto de identidades que convergen en dicho espacio. También hablan de la vinculatoriedad de las organizaciones sociales, que es bastante simétrico a la de "los pueblos", como si ellas y ellos no fuesen representantes de nadie, sino que de sí mismas, por lo que tienen que buscar formas de vincularse con las otras que no están allí.

Grüner: Bueno, es muy interesante y muy difícil todo lo que ustedes dicen por montones de cosas. Da cuenta, lo que ustedes me están contando, de estas enormes dificultades que tenemos en este momento, como yo decía, de suspenso, de puesta entre paréntesis, donde muchas de nuestras categorías, evidentemente, tienen que ser revisadas, pero al mismo tiempo, tenemos que tener la precaución de no perder las más nucleares, las más críticas de esas antiguas categorías. Toda esta diversidad de cuestiones que están puestas en juego hacen muy difícil delimitar, es muy difícil definir, y corremos todo el tiempo el riesgo de deshistorizarlas, de pensar que no tienen esa densidad histórica, a pesar de la novedad con la que aparecen. Pasolini tenía muy en cuenta esta tensión entre la novedad y la tradición, por decirlo rápidamente. Entonces, eso vuelve doblemente difícil las definiciones, sobre todo estas definiciones identitarias que ustedes dicen.

Les pido disculpas de antemano, me voy a permitir una modestísima provocación pasoliniana. Por ejemplo, ustedes acaban de usar varias veces el término "pueblos originarios", bueno, yo les quiero decir que estoy en contra de ese término. Cuando uno dice pueblos originarios, ¿qué está queriendo decir? Digo, más allá de lo que uno quiere decir, que se está diciendo más allá de lo que uno quiere decir, otra cosa que Pasolini conocía bien. Parecería que estamos diciendo que están igual que en el origen, que están igual que el 12 de octubre de 1492. Caramba, hay 500 y más años de historia, de explotación, de esclavitud, de servidumbre, de violación, de conflictos, de guerra, de genocidio, que hace que, de ninguna manera, sean los mismos que el origen. Si yo digo originario, parece que les estoy privando de su historia. Entiendo que es la manera que se ha consensuado para no decir los "indios", o vaya a saber qué cosa. Pero tengamos en cuenta esta dificultad, esta contradicción o este conflicto interno que las palabras tienen, y que tienen, por lo tanto, las identidades.

Planteo la cuestión desde otro ángulo vinculado. Como ustedes saben, yo me dediqué mucho a estudiar la historia de la revolución haitiana y las consecuencias en el pensamiento, la filosofía, la cultura, en fin. ¿Por qué no llamamos pueblos originarios a los afrodescendientes? Después de todo, hace 500 años que están en América trabajando, siendo explotados, ¿por qué serían menos originarios? Para nuestra historia moderna, quiero decir, para los inicios de nuestra historia moderna como continente americano. Con moderno quiero decir de la colonización para acá, de la conquista para acá. ¿Por qué serían menos originarios esos pueblos que los otros? que tampoco saben muy bien de dónde vinieron originalmente, sabemos que hay toda clase de teorías en la antropología histórica, en la arqueología, etc.

Hago esta pequeña provocación solamente para ilustrar la dificultad de todo esto que ustedes están diciendo, y como estamos obligados a ejercer contra nosotros mismos el pensamiento crítico para definir, casi a cada momento, estas estrategias tácticas, estos posicionamientos políticos, pero también de identidades culturales, del pensamiento en general. Hace 50 años alguien decía soy marxista o soy nacionalista, el otro liberal. Hoy es muy difícil.

Peric: Ahí recupero algo que leí de tu prólogo, que decías algo así como: ante la pregunta de si soy marxista prefiero contestar "*estoy siendo* marxista".

Grüner: Por ahora estoy siendo. Claro, porque, por un lado, no veo razones serias para abandonar ese modo de pensamiento o esa forma teórica frente al mundo en que vivimos. Creo que, mientras no se invente algo mejor, es la teoría y la práctica que mejor da cuenta desde un punto de vista crítico ante el mundo en que vivimos. Lo que pasa es que con eso solo no me alcanza, como no alcanzó nunca, en realidad. No le alcanzó nunca a Marx sólo con lo que él había inventado. Él pensaba el mundo desde un montón de lugares simultáneos, solo que con una raíz o directriz básica que le permitía interpretarlo de cierta manera.

Entonces, sí, con el verbo "ser" hay que tener mucho cuidado. Mis magros estudios de filosofía me enseñaron a ser sumamente cauteloso con ese verbo sumamente transformado en sustantivo ontológico. Lo que quiero decir es que, quiero rescatar algo que decía Ivana, que es la cuestión de las formas. Efectivamente, una lección no solo de Pasolini, pero fuertemente de Pasolini, es que es la forma la que produce contenido, si se quiere mantener esa distinción clásica ya superada, como es evidente en el arte o la literatura, pero digo, para entendernos rápido.

Yo estuve hace poco en una discusión, en un debate, muy interesante que se armó en una universidad acá en Buenos Aires, entre el género ensayo y el género *paper* académico, como le decimos acá. Fue muy interesante porque yo decía, bueno, una diferencia fundamental es que en el ensayo está primero el lenguaje y el estilo, y después el tema. Es el propio movimiento de la escritura y el estilo lo que crea el tema. Puedo tener un objeto sobre el cuál quiero hacer un ensayo previo, pero después, en la escritura se construye de otra manera, la deconstruye y lo construye, como se dice ahora, de otra manera. Mientras que en el *paper* académico tienes los objetivos, la metodología, y terminas, después de 400 páginas, demostrando lo que ya sabías en la primera página. Es decir, no se movió nada.

Yo decía, en broma, que todavía tengo que leer una tesis a la cual le pondría cuatro veces sobresaliente, donde la conclusión dijera: "Todo lo que dije en los objetivos e hipótesis estaban todas mal, eran un disparate, y ahora las vengo a refutar en la conclusión", sería una gran tesis. Esa sería una tesis que podría escribir Pasolini. Es decir, abjurar en las conclusiones de los objetivos que se habían planteado.

Peric: Me gusta eso de *estar siendo* marxista porque lo vinculo con esta expresión que usaba también Pasolini cuando decía que era una puesta en cuestión viviente, *protesta vivente* en italiano. Es interesante esa formulación porque, justamente, incorpora este asunto de ser continuamente contradictores de las formas que se presentan fijas, de las convenciones. No basta con una vez, con la sola interrupción, sino que se traduce en una práctica de constante desafío, de oponerse a las formas convencionales.

Grüner: Pero bueno, él tiene esa frase maravillosa cuando dice: "bueno, está en mi naturaleza tal cosa y tal cosa. Lástima que también está en mi naturaleza ir contra de mi naturaleza". Entonces, todo el tiempo ese juego de tensiones, de pelea con uno mismo.

Nosotros tuvimos acá un gran intelectual que se llamó David Viñas, que tenía dos frases que siempre festejé mucho. Una: "Un intelectual crítico nunca puede ser oficialista". Puede adherir a un partido, o incluso a un gobierno, pero no en tanto oficialista, sino como crítico permanente de lo que apoya. Y la segunda frase que decía David siempre era: "No está en mis planes tener una vida tranquila". Esa la podría suscribir Pasolini perfectamente. Es decir, cuestionarse siempre, lo que yo mismo hago. No en el sentido de la duda, que es otra cuestión, la duda hamletiana, sino en el sentido de que siempre voy a cometer algún error, tengo que hacerme cargo de eso, es inevitable.

Peric: Bueno, e introducir el fracaso dentro de la ecuación, el fracaso siempre está como telón de fondo. En ese sentido he pensado en la posibilidad no sólo de comprender esta dimensión negativa de

la crítica, porque si se lleva el problema a la disputa de las formas, en algún sentido hay un momento de producción que se puede identificar con una dimensión positiva o afirmativa de la crítica. Productiva en el sentido de creativa. Ahí nos da bastantes elementos Pasolini para pensar el asunto hoy, justamente en este contexto en que estamos experimentando transformaciones en el modo en que ejercitamos la política.

Grüner: Sí, bueno, no puedo decir mucho más de lo que decía hace un momento. Creo que, efectivamente, estamos en una época, sobre todo ustedes, yo ya voy de salida, pero a ustedes les queda un montón por hacer todavía, una época donde la tentación es demasiado fuerte, y hay que resistirla a cualquier precio, la tentación de entrar en un goce de la incertidumbre.

Es verdad que estamos llenos de incertidumbre, por todo lo que estuvimos diciendo hasta ahora. Pero llega un momento en que hay que afirmarse en algo, sigo la línea de Ivana, podemos estar todo el tiempo en la negatividad crítica, pero tiene que llegar algún momento de afirmación, aunque sea bajo la forma de, esto lo he escrito un par de veces, la apuesta pascaliana. Decía Pascal, no sé si Dios existe o no, pero por si acaso, apuesto a que sí, porque eso significaría un mundo mejor.

En este caso no estamos hablando de dios, pero sí estamos hablando de la posibilidad de un mundo mejor, que es una situación problemática, que, si logramos salir de esta pandemia, se va a presentar muy rápidamente. Si logramos salir, va a ser en condiciones de un mundo donde los conflictos y los problemas se van a haber profundizado de una manera para la cual no tenemos precedentes.

Ahí está la parte de incertidumbre. Primero, no sabemos qué va a pasar, para dónde va a salir esto, si es que sale. Segundo, no tenemos la experiencia de haber pasado por una cosa así. Ustedes por supuesto que no la tienen, pero yo, que tengo un montón de años más que ustedes, tampoco, no recuerdo nunca una experiencia semejante. Casi que va a haber que pensar el mundo de nuevo, volver a definir cómo vamos a recomponer lo que se suelen llamar los lazos sociales, una suerte de refundación. Eso abre el núcleo, ya no de las distintas políticas que se nos abren como posibilidades, sino de lo político como tal. Lo político, en este sentido fuerte, originario, si quieren decirle así, que significa reformular, refundar los lazos sociales, una nueva sociedad. Se va a abrir esa cuestión. A lo mejor no se puede hacer, pero la pregunta se va a abrir.

Lattanzi: Efectivamente, pareciera que está abierto, y, sobre todo, en el caso chileno, con todo lo que está sucediendo. Pero uno podría pensar, en este contexto de pandemia, cómo se está volviendo a pensar la idea de un estado-nación, que no tiene que ver con un retorno a un estado-nación anterior, pero, efectivamente, se empieza a pensar de nuevo la idea de estado, de nación. Pero también incluso los mismos movimientos ecologistas, como pensar la naturaleza, la ecología. También están los movimientos feministas que, si bien vienen de un lugar que uno podría llamar de la diferencia, o podría pensarse que emergió de los tiempos de las micropolíticas, el movimiento feminista, o gran parte de este, apunta a pensar la idea de lo político como tal.

Grüner: Bueno, hay una vertiente del feminismo que está evidentemente instalada en ese lugar. A mí me alegra mucho porque significa una, decir superación sería un poco pedante, pero significa un salto cualitativo más allá del acantonamiento de la identidad que vos mencionabas hace un momento. Desde la especificidad del feminismo se puede pensar la transformación del mundo en un sentido más totalizador, por así decir. Así como se puede hacer desde los pueblos originarios o desde este o aquel movimiento social, sin perder que hay una fractura básica producida por el capitalismo que sigue vigente. Pero han aparecido estas otras posibilidades. No es que se hayan inventado de la noche a la mañana, el feminismo tiene su larga historia. Pero ha habido una transformación realmente importante en los últimos años.

Lattanzi: Quizás ahí pensar el lugar del cine o las imágenes, cuál es el rol que juegan en este proceso. Pensando en Pasolini, quizás tienen que ver con esta posibilidad de fabular lo otro, lo otro en el sentido más grande de la palabra, no las otredades, sino lo otro.

Grüner: Sí, hay una cosa ahí en las imágenes, en general. El arte, en todas sus formas, tiene este carácter que alguien llamaba memoria anticipada, miren la paradoja, es de Ernst Bloch. La memoria anticipada de lo que podría ser la humanidad, ese carácter utópico que no consiste en la ilusión de que el arte va a cambiar la vida, como decían los surrealistas tradicionales, etc., pero sí en la idea de que el arte muestra que otra realidad es posible. Otra realidad que la vamos a tener que transformar desde la

sociedad misma, desde el mundo viviente mismo, no la vamos hacer desde el arte. Pero el arte, por supuesto el de Pasolini, es el que pone el dedo en el enchufe, por decirlo vulgarmente. Lo pone no para arreglar el sistema eléctrico, sino para generar un cortocircuito, a ver si el incendio que eso provoca despierta a las conciencias.

Lattanzi: Como hablábamos antes, incluir en ello la misma posibilidad del fracaso.

Grüner: No sé, yo tengo toda una teoría sobre el fracaso. ¿Qué quiere decir fracaso? Cuando la gente dice, bueno, sí, las experiencias, o los intentos de construir el socialismo en el siglo XX, fracasaron. Bueno, no es lo mismo decir que fracasaron a decir que fueron derrotadas, pero, de todas maneras, aunque se lo admita, ¿qué puede significar esta idea de fracaso?

Significa que, entonces, porque fracasaron, ¿las razones, las motivaciones, las necesidades por las que se hizo ese intento han desaparecido? Yo diría que, al revés, justamente porque esas experiencias fracasaron, todo eso está más vigente que nunca. Como diría alguien, tratemos entonces de fracasar mejor la próxima. El fracaso, el poner el acento en el fracaso, es poner el acento en el resultado y no en el proceso, no en el trabajo o la práctica misma.

Yo siempre cito dos frases de dos intelectuales norteamericanos. Una es de Faulkner que, durante una entrevista le dice al periodista: Mire, no se vaya a creer usted que es tan fácil fracasar. A mí, al principio, me salió muy bien, y después me fue costando mucho más. La otra es de Orson Welles, que dice: Yo empecé desde muy arriba y tuve que trabajar mucho para llegar al fondo, descender. Y claro, empezó a los 24 años con *Ciudadano Kane* (1941).

Estas dos frases están poniendo el acento en el esfuerzo, en el trabajo, en el desarrollo, en el proceso de construcción, y no en el resultado. No sé si ustedes tienen en Chile la palabra "resultadismo", que acá se usa para el fútbol. El resultadismo es toda una teoría que dice que no importa cómo se juegue, lo importante es ganar. Pero no, a mí me parece que lo importante es cómo se juega, lo importante es esa forma, como vos decías, en el sentido de esa forma creadora de conceptos, de contenidos, de valores.

Peric: Bueno, ahí la figura de Maradona es súper interesante. Maradona aúna ambos asuntos, los pone en tensión.

Grüner: Sí, se da el lujo de la mano de dios, de meterle un gol a los ingleses con la mano, pero después de haber hecho obras de arte durante todo el partido en la cancha, con sus piernas.

Peric: Efectivamente, el lugar preciso que ocupa la noción de fracaso en todo el pensamiento pasoliniano es eso: acentuar que lo que importa es el proceso experimental, justamente por su preocupación por las formas. Pero más radicalmente, que el hecho de fracasar no es motivo para renunciar a la experimentación, sino exactamente lo contrario.

Grüner: Bueno, volvamos a lo que decíamos de la abjuración de la trilogía de la vida. En estos términos que yo usaba, él ahí está diciendo: no es que yo fracasé, me derrotaron, y, por tanto, tengo que abjurar de aquello por lo cual me derrotaron.

Peric: Claro, pero me parece muy interesante vincularlo con lo que inició Laura. Creo que el fracaso en Pasolini es un antídoto para concebirlo como un pensador de la totalidad. En Pasolini el fracaso es de querer dar cuenta de la completitud de la realidad. En ese sentido, estamos destinados al fracaso, precisamente porque la realidad nunca es idéntica a sí misma.

Grüner: Ahí, en lo que vos decís, en esa idea del fracaso, hay una posición ética. Efectivamente, él dice que necesariamente vamos a fracasar en dar cuenta de la totalidad, en dar cuenta de todo lo que nos ofrece la realidad, y no podemos engañar al espectador haciéndole creer que hemos tenido éxito. Hay que mostrar el fracaso, hay que hacerlo patente. El espectador tiene que saber que lo que está viendo en la pantalla no es la realidad y, al mismo tiempo, tiene que ver con ella. Por eso el uso de este recurso que puede parecer puramente técnico, como el plano subjetivo indirecto, y esas cosas que teorizaba y practicaba Pasolini, para que se puede apreciar que lo que se está viendo, lo que se está leyendo, si es un poema, una novela, lo que fuera, es una construcción. No es una ventana abierta sobre la realidad.

Pero, al mismo tiempo, es una construcción que parte de esa realidad, que no la abandona, que la explora entre sus entrelíneas, en sus zonas oscuras, en sus profundidades más abismales, sin poder nunca dar cuenta totalmente de ella. Otra vez, es en esa tensión, en ese conflicto permanente es donde debe moverse permanentemente el artista. Y el pensador crítico, por supuesto.

Peric: En esa misma línea, cuando Pasolini teoriza sobre cine y dice que el cine nos hace conscientes de que la realidad es un lenguaje, creo que radicaliza el asunto. Nos hace tomar conciencia de que todo lo que hacemos (y por eso vuelvo a esa noción de *vida en obra*), todo lo que hacemos es susceptible de ser leído. Por lo tanto, una película sería una indicación de lectura de la realidad.

Grüner: Una indicación de lectura, y la realidad es en sí una indicación de lectura del arte. Él dice que la vida de cada uno de nosotros es una película que podría descomponerse en primeros y segundos planos, en formas de montaje, en montaje paralelo y todas esas cosas. Es una película que solo termina en el último segundo de la vida, pero siempre está en juego en la vida, la vida "real", algo también del orden de la ficción, así como en la ficción se cuela la realidad.

Hay una famosa frase de Lacan que dice: "La verdad tiene estructura de ficción". Efectivamente, la verdad nunca se presenta en su totalidad tal cual es. Hay que mirarla de soslayo, hay que mirarla entre líneas, fragmentariamente, un poco de costadito, porque es demasiado peligrosa. Y bueno, hay que construirla. Ese es el estilo, la forma, la escritura misma de la realidad lo que la construye.

Peric: Así es. Quería compartir una frase tuya de la colección de ensayos que acabas de publicar que creo que puede servir para ir cerrando, no porque no quiera seguir conversando, sino porque en algún minuto hay que dar un término. Dices: "El pensamiento crítico o, aunque fuera, el de vocación crítica, tiene más materia para su trabajo que pocas veces antes. Sin embargo, languidece chapoteando en las aguas tibias de la corrección política". Una frase tuya que se ajusta muy bien a lo que está pasando en Chile, para entrelazar todo lo que hemos conversado. El riesgo de que esta pulsión o potencia de transformación languidezca en la corrección política es patente. Y creo que hay que revisitar y estrujar a figuras como Pasolini, porque son fundamentales para combatir los peligros de la corrección política.

Grüner: Sí, estas figuras de las que hablábamos, Pasolini, Sartre, Benjamin, y bueno, tantas que uno podría nombrar en nuestro propio continente, si algo no practicaron fue esta corrección política. Son grandes pensadores porque en el pensar pelearon contra el abrigarse cómodamente en la frazadita tibia de la corrección política.

Peric: Para cerrar también con una frase tuya: "el pensador crítico lo que hace es intranquilizar al tranquilo", una imagen prístina de lo que hacía Pasolini.

Lattanzi: También rescatando esos modos para pensar lo que está sucediendo hoy en día, y en Chile.

Peric: Bueno, yo siempre he envidiado un poco la relación que Argentina tuvo con Pasolini. No solo porque hay casi escuela del pensamiento pasoliniano, cosa que en Chile no hay. Bueno, no sé, me dediqué antes de esta conversación a ver la visita que hizo Pasolini con la María Callas a Mar del Plata en el 70.

Grüner: Sí, en el Festival de Mar del Plata. El año sesenta y algo.

Peric: '70, en el '70 con *Medea* (1969).

Grüner: '69 es *Medea* y en el '70 se presentó en Mar del Plata, claro.

Peric: No sé si han visto esos materiales, pero hay unas entrevistas notables publicadas en *YouTube*.

Grüner: Sí, algunas las conozco. Bueno, en la Argentina en general, en Buenos Aires hay una gran tradición cinéfila. Existe en muchos otros lugares, por supuesto, pero es especialmente fuerte, no sé por qué razón. Pasolini siempre fue un autor muy visto en Buenos Aires, eso es cierto. Hay muchos especialistas, más que yo, Diego Bentivegna, muchísimos especialistas en la obra de Pasolini.

Peric: Que también comparten, por razones obvias, el dedicarse a Gramsci, el mismo Bentivegna.

Grüner: Claro, Bentivegna es un especialista en Gramsci. Él tiene un libro sobre la relación Gramsci-Pasolini.

Peric: Me interesa esto de lo cinéfilo, porque, claro, Pasolini vivió su obra en el *boom* de la cinefilia.

Grüner: Sí, los años sesenta. Bueno, tuvo grandes debates con los *Cahiers du Cinéma*, por ejemplo. Con Éric Rohmer, el famoso debate de cine de prosa y cine de poesía.

Peric: Tú mismo partes una de tus ponencias que leí sobre Pasolini, no sé si *La tragedia de la real* o *La celebración poética de la realidad*, una de las dos, contando la anécdota de este teórico que se lamentaba porque el ’75 había muerto el cine, ese cine pensante, ese cine de autor…

Grüner: Yo tengo un artículo que se llama “El año en que murió Pasolini y Sartre perdió la vista”. El año ’75 Sartre se quedó ciego y a Pasolini lo mataron. Este autor que tú citas, efectivamente, dice que se terminó el cine en el año ’75. Después se siguieron haciendo películas, obviamente, pero él quiere decir que se acaba ese lugar preponderante que tenía el cine como forma de pensamiento crítico característico, desde Eisenstein en adelante. Pero, la década del sesenta y principios de la del setenta, es un contexto, no casualmente, de una gran rebeldía y presión política, es ese período donde se renueva el lenguaje cinematográfico de una manera extraordinaria por obra de Godard, Pasolini, todo lo que podemos citar en todas partes del mundo, también en Latinoamérica. En esa época ustedes tienen a Miguel Littín y a tantos otros autores en Chile, o en Brasil, el *Cinema Novo*.

Peric: Pero claro, no hay que embriagarse de derrotismo, hay que seguir insistiendo. Yo creo que hay mucho, no sé, Laura también ha hecho una tesis preciosa en su momento, que tomaba algo del cine de Lucrecia Martel, que parece situarse en esta línea de pensamiento crítico. También se posiciona desde un lugar en el que combate este cine que ha sido violentado por la serie, por ese formato que es funcional a las grandes narraciones.

Grüner: La lógica Netflix, digamos. Sí, claro, el caso de Lucrecia es muy particular, en ese sentido. Ella ha logrado, un poco como Pasolini en su momento, ser de interés para el público y la crítica, y, al mismo tiempo, no entregar su propio lenguaje. Tiene un estilo muy definido, te puede gustar más o menos, pero tiene un estilo muy definido al que no renuncia en función del éxito comercial, o de la industria. Ella es un poco heredera, digo ella porque es la que nombraste, de esa época en que, como siempre digo, esperábamos la última película de Pasolini, o de Godard, o de Visconti, como se esperaba el último libro de Sartre o la última novela de Cortázar. En los años sesenta, en Buenos Aires, la mitad de las películas que se estrenaban eran de esta gente, de Pasolini, de Godard, de Bergman, de Fellini, de Visconti, de Bertolucci, de Kurosawa. Eso, tenemos que admitirlo, se ha perdido mucho después del ’75, por volver a esa fecha emblemática.

Después hay una cantidad de otros factores, que los entiendo mucho de esta nueva cultura de la imagen a partir de los medios de comunicación, de las redes sociales, de internet, de todo eso que es muy posterior al ’75, pero que produjo una transformación radical. Hoy se puede hacer cine con teléfono celular. Habrá que ver qué alteración del lenguaje significa eso, pero el cine es lo que hizo toda esta gente. Habría que ponerle otro nombre a lo que se puede hacer con el teléfono celular.

Lattanzi: Con estas nuevas experiencias con las imágenes, quizás se pierde un poco esto que hablábamos antes de pensar lo real y construir lo real desde una forma singular.

Grüner: Sí, aparecen nuevos códigos que son puramente formales, en el mal sentido del término, no en el sentido que Ivana usaba la palabra formal. Es decir, efectivamente, se pierde la conexión con lo real. Digo, puedo construir un imaginario de lo real, una impresión de lo real como hubiese dicho Roland Barthes, en la pantalla de la computadora sin salir nunca a la calle ni enfocar ningún objeto material. Entonces, toda esa tensión pasoliniana se diluye. Por eso es importante volver a gente como Pasolini para que nos haga recordar que, aunque no lo veamos, esa tensión siempre está.

Lattanzi: Una tensión entre las palabras y las cosas.

Grüner: Claro.

Peric: Imaginé hacer una colección de respuestas a una sola pregunta de personas vinculadas a la obra de Pasolini, que al final no llevé adelante. Pero no quiero perder la oportunidad de invertir la lógica de la entrevista y preguntarle a Eduardo qué cosa, a su vez, le preguntaría a este espectro que es Pasolini, que aún vive entre nosotras en su obra.

Grüner: "¿Cómo vas a hacer esta vez para salvarte?" Porque el mundo se le hubiese complicado aún más de lo que ya lo tenía a Pasolini. Si como estaba el mundo en ese momento, lo mataron, imagínate lo que le podrían hacer ahora. Pero estoy seguro que me contestaría: "bueno, son los gajes del oficio, son los riesgos del verdadero crítico de la realidad".

Peric: Tuvimos una bella frase de bronce para cerrar esta conversación. Muchas gracias, Eduardo, por tu tiempo.

Lattanzi: Si, muchas gracias, un gusto.

Grüner: Al contrario, gracias a ustedes, fue un verdadero placer. Estuvo fantástica la conversación: una conversación es buena cuando uno se va con algo distinto a lo que trajo al principio.

Como citar: Grüner, E., Peric Lattanzi, I. (2022). ¿Cómo vas a hacer esta vez para salvarte, Pasolini? Conversación entre Eduardo Grüner, Laura Lattanzi e Ivana Peric, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/como-vas-a-hacer-esta-vez-para-salvarte-pasolini-conversacion-entre-eduardo-gruner-laura-lattanzi-e-ivana-peric/1097