laFuga

Escandalosa forma

Lectura de la vida en obra de Pasolini

Por Eduardo A. Russo

Director: Ivana Perić
Año: 2025
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Cine de autor | Neorrealismo | Realismo poético | Biografía | Estética del cine | Poética | Ensayo | Italia**

Eduardo A. Russo. Doctor en Psicología Social. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Profesor de Teorías del audiovisual y de Análisis y Crítica en la FBA-UNLP, en la ENERC y en la UNT. Profesor de Maestría y Doctorado en la FADU-UBA. Profesor visitante en carreras de Grado y Posgrado en la Universidad de Guadalajara y UNAM, México, Universidad Nacional, Universidad Javeriana y Universidad de Caldas, Colombia, EICTV de Cuba, Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad de Valparaíso, entre otras. Autor de Diccionario de Cine (Paidós, 1998) y El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea (Manantial, 2008). Compilador y autor de Interrogaciones sobre Hitchcock (Simurg, 2001), Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real (2007), y Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina (Paidós, 2008) y The Film Edge (Teseo, 2010). Dirige la publicación académica Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales (FBA-UNLP).

En 2022 fue el centenario de su nacimiento y en 2025 se cumplieron 50 años de su muerte. En estos años se produjo una profusa revisión de la imagen, la vida y la obra de Pasolini en las latitudes más diversas. La relectura deja en evidencia su pasmosa contemporaneidad, que resuena hoy con la mayor urgencia. En esta estela, Ivana Perić Maluk produjo Escandalosa forma, indagando a la vez el trayecto vital y la insólita diversidad de la producción pasoliniana. Como propone la autora, trata de la vida en obra. No vida y obra como carriles paralelos, sino de una una vida en proceso, obrando abierta, dispuesta a abrazar aquella condición que Leonardo o Miguel Angel vivieron como lo non finito, lo inacabado, y dispuesta a aceptar una lucha que no se apega a la conquista sino al combate incansable.

Una sintomática escena destaca Perić en el mismo inicio de Escandalosa forma. En octubre de 1975, Pasolini viajó a Suecia. Allí se enfrentaba a una intensa agenda que involucraba sus trabajos en prensa y el inminente estreno del que sería su film póstumo, Saló (1975), más una probable candidatura al Nobel que lo convertía en punto de interés periodístico crucial. En la conserjería del hotel Diplomat de Estocolmo, dispuesto a alojarse, anotó como ocupación la de écrivain (Perić, 2025, p. 12) . Así en francés, Écrivain, no scrittore ni cineasta. Peric conecta ese gesto con el que el joven Pasolini había manifestado ante su incorporación a la Asociación para la Autonomía Friulana en 1945, cuando propuso que en su tarjeta de miembro figurase “intelectual”. Algo desbordaba las identidades del artista y el cineasta. Ante esta sugestiva opción por considerarse écrivain, resulta pertinente recordar aquel ineludible ensayo de Roland Barthes publicado en Arguments hacia 1960, donde distinguía al écrivain del écrivant. Si este último posee con la escritura un carácter transitivo, tomando a la palabra como un medio para un fin, puntualizaba Barthes que el écrivain se absorbe en la letra, se funde en el trabajo de escribir. Para él, “el porqué del mundo se traduce en la cuestión de cómo escribir” (Barthes, 2002, p. 203). Y en esa praxis puede llegar a sacudir al mundo. Si en sus últimos días el Pasolini cineasta, el intelectual público y polémico, decide identificarse como écrivain, lo hace tanto por fundirse en la palabra como por su vínculo con el cine, un arte cuya condición de posibilidad es indisoluble de otra inscripción: aquella de la realidad en pantalla.

El tránsito del écrivain Pasolini, quedaba claro en cada nuevo choque de esos días, no obedecía al orden de un contrato posible (como habría ocurrido de ser un écrivant con sus funciones mediadoras, la comunicación, la explicación o la enseñanza) sino de un conflicto fundamental y extremo. Barthes había detectado algo sacerdotal en esta condición, y apelando a Lévi-Strauss, hasta algo chamánico. La palabra invocada era una agencia que daba forma a un sujeto en tensión extrema y transformadora. En otros términos, lo dicho por Pasolini en las incesantes entrevistas, lo escrito en los ensayos y artículos o en las intervenciones públicas, como lo puesto en pantalla, eran manifestaciones de un combate dispuesto a sacudir el sopor conforme de sus contemporáneos, movilizados por las fuerzas de un capitalismo triunfante que había arrasado con el linaje de sus culturas para adecuarlos a los manuales de uso de la sociedad de consumo. El horizonte que se perfilaba, advertía con horror Pasolini, no era otro que el de una sociedad de compradores (Pasolini, 1975, p. 51-53).

Ante esa suerte de infierno terrenal, Pasolini reivindicaba el escándalo, en sus propios términos, el derecho a escandalizar o el placer de ser escandalizado. Esa perturbación buscada no era otra que la posibilidad de interferir, de romper el circuito inacabable de la producción y consumo capitalistas, que veía configurarse como la forma pasmosamente eficaz de un fascismo triunfante. Para combatir esa verdadera mutación antropológica (otra literal expresión pasoliniana) Pasolini se constituyó en un maestro de los embates y desplazamientos. Nunca estaba allí donde se suponía que lo iban a encontrar. Sus movimientos, aunque no evitaba la frontalidad, no optaban por la diagonal sino por la trayectoria del caballo de ajedrez que gustaba evocar Victor Sklovski. Cada movimiento contaba por un giro brusco, abierto al ataque sorpresivo. Por ese motivo, las polémicas pasolinianas tensaban una posición que no desdeñaba la paradoja. Su subjetividad, cabría postular, era tan irreductible en términos de una política y una ética del deseo, como proclive a las heterogeneidades y disidencias propias de esa convivencia de lenguas en conflicto que desplegaba su discurso. Esa trayectoria y esos movimientos son los que vincula con éxito Escandalosa forma.

El itinerario de Pasolini que examina Perić está signado por lo heterogéneo y la fricción constante. Queda tensado entre el arte y el pensamiento, entre la imagen y la palabra, entre la tradición y la experimentación. El volumen se estructura a través de tres grandes movimientos que hacen al trayecto de Pasolini, y que atañen al lenguaje, a la realidad y a la muerte. O en términos coextensivos, a la poesía, a la novela y al cine. Ámbitos que a su vez pueden pensarse como dominantes en períodos sucesivos de su trayectoria. A grandes rasgos y no sin riesgos, podría plantearse que cada movimiento abarca una década. El primero, desde la posguerra a mitad de los cincuenta, el segundo, desde ese punto hasta promediar los sesenta, y el último, desde allí hasta su trágica muerte. En cada uno de esos movimientos, Peric detecta un entramado de tránsitos que se abre paso en una interrogación implacable, y a menudo violenta, sobre los lazos entre vida y producción artística, sea plasmada por la escritura, la creación de imágenes, la escena o el cine.

En el primer segmento, localizado en el territorio del lenguaje, las discusiones sobre la cohesión de la lengua nacional y el poder diversificador de los dialectos, la posición del artista entre los deberes del intelectual orgánico y el compromiso, o el pasaje de un temprano hermetismo poético hacia una estilística confrontada con lo real, se marcan algunos trayectos del joven Pasolini que insistirían hasta sus últimos días.

En el segundo, el volumen examina los deslizamientos entre el plurilingüismo y la hibridación de estilos, la ruptura con un realismo homogéneo o especular para acceder a una interrogación de la realidad mediante la escritura cinematográfica, y el tránsito desde el célebre discurso indirecto libre hacia la figura. En este punto, la exploración de lo figural propone a Pasolini, en una lectura que Peric desarrolla a partir del concepto propuesto por Lyotard y que resignifica los debates que en su tiempo se formularon en clave semiológica, una apertura que conduce al último movimiento, signado por la muerte.

No se trata, en este último tramo, sólo de la muerte personal de Pasolini, la interrupción brutal y aún no esclarecida de su existencia, sino de una dimensión tanática que atraviesa los últimos años del artista, bajo distintos aspectos. Muerte en sentido individual, pero también colectiva, ya legible en tiempos de sus más tempranos acercamientos a lo que más tarde se definiría como film-ensayo, como La rabbia (1963), momentos en que atravesaba, en términos dantescos, la condición de estar perdido en una selva oscura (Pasolini, 1975). En ese último tramo, el libro examina cómo se agudizan

las tensiones entre modos y medios del lenguaje, marcando toda una poética de pasajes por los que Pasolini transita esa vida en obra, llevando al combate por las formas hacia un terreno que desborda cualquier formalismo, y que lo instala en una experimentación continua de los límites, de la potencial generación de formas de vida y de confrontación con la mortalidad. George Steiner recordaba, al diagnosticar la oscura condición contemporánea que denominó como poscultura, que "lo que es central en una verdadera cultura es cierta concepción de las relaciones entre el tiempo y la muerte individual" (2001, p.118). La pérdida de la realidad en el neocapitalismo enmascaraba esas relaciones y las reemplazaba por un estado de cosas que Pasolini veía como un verdadero infierno terrenal. Acertadamente, Peric insiste en el papel formativo de Erich Auerbach en Pasolini. Con Auerbarch como su Virgilio, su visión de la sociedad de consumo fue un cabal descensus ad inferus, cuya certificación es La divina mimesis (Pasolini, 1976), y por cierto Saló (1975).

A inicios de este siglo, Amaury Voislon filmó Salo, d'hier aujourd-hui (2002), un notable corto documental sobre el rodaje del film póstumo de Pasolini. El cineasta, entrevistado durante el rodaje, aducía que su ficción leía la sociedad del entonces llamado neocapitalismo como el nuevo fascismo. A su vez, Jean-Claude Biette, Hélène Surgère y Ninetto Davoli confesaban su estupefacción al comprobar la radical metamorfosis del film que creían estar rodando en aquello que surgía del montaje. La inscripción de lo siniestro tensaba hasta lo intolerable la relación con lo visto en pantalla (Voislon, 2002). Desde su mismo título, el documental conectaba los tiempos del rodaje de Saló con la emergencia de nuevos fascismos en la apertura del siglo que iniciaba, un cuarto de siglo que agravaba el mal colectivo. Hoy, la náusea se acrecienta: nuestro "de ayer a hoy" , ahora abarca medio siglo y postula a Pasolini como un oscuro vidente, no tanto por la capacidad de ver el futuro, sino por el poder de atisbar la oscuridad de lo actual y proponer algunas incómodas coordenadas para enfrentar un presente en peligro. Esa visión en la oscuridad es la que hoy echamos en falta. Escandalosa forma las revisa bajo su cuidadoso seguimiento de un combate interminable, una lucha asumida como forma de vida hasta las últimas consecuencias.

Referencias

Barthes, R. (2002) Ensayos críticos. Barcelona, Seix Barral.

Pasolini, P. P.(1963). La rabbia (película). Gastone Ferranti.

Pasolini, P. P. (1975) Saló. O le 120 giornate di Sodoma (película). PEA. Productions Artistes Associés.

Pasolini, P. P.(1976) La divina mímesis. Barcelona, Icaria

Peric Maluk , I., (2025) Escandalosa forma. Lectura de la vida en obra de Pasolini. Santiago. Metales Pesados.

Steiner, G. (2001) En el castillo de Barba Azul. Barcelona, Gedisa.

Voislon, A. (2002) Salo, d'hier aujourd-hui (película). Carlota Films

---

Como citar: Russo, E. (2026). Escandalosa forma, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/escandalosa-forma/1269