

Cine, historia política y mito
en Rainer W. Fassbinder y Pier P. Pasolini

Estética y violencia política

Fassbinder escribió, respecto de su película *Die dritte Generation* (*La tercera generación*, 1979), que el cine alemán contemporáneo, a diferencia de los cines norteamericano, italiano y francés, no tomaba la política («las cuestiones de actualidad política»)¹ como objeto de sus relatos, por razones vinculadas a exigencias industriales y a un espectador formado en ellas, que no parece querer que se le «recuerde su propia realidad».² Frente a la apropiación que la televisión alemana hacía de esos temas, el cine se presentaba como el único medio crítico de la política alemana, contra una «estética específicamente televisiva»,³ en el momento histórico del *otoño alemán* de 1977. Fassbinder concibió así esa crítica cinematográfica de la política alemana como una formación del «ciudadano individual» en las «ideas democráticas fundamentales» que terminen con la violencia política cuyo crecimiento –que enfrentaba a la Rote Armee Fraktion (RAF, la segunda generación del grupo Baader-Meinhof) y al Frente para la Liberación de Palestina con la represión estatal posnazi– se vuelve para el cineasta un «fenómeno ya casi incomprensible».⁴ También, *Deutschland im Herbst* (*Alemania en*

1. Rainer Werner Fassbinder, «Die Dritte Generation», en: *Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1986. Traducción española: *La anarquía de la imaginación*, trad. R. S. Carbó, Paidós, Barcelona, 2002, p. 136.

2. *Idem.*, p. 134.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

otoño, 1978), filmado por algunos cineastas del llamado «nuevo cine alemán»,⁵ comparte con Fassbinder el objetivo de comprender la violencia política y a la vez de intervenir con el cine en ella, representar otra imagen, no estatal ni televisiva, de la política.⁶

Sin embargo, Fassbinder opta, al menos en lo relativo a la coyuntura política, por dos modos de representación que lo diferencian en gran medida de sus contemporáneos alemanes en sus relaciones cinematográficas con lo político: una comedia de tono más bien cínico y, casi antitéticamente, el relato de la intimidad. En efecto, en *Deutschland im Herbst*, su episodio se destaca por los afectos personales que pone en juego, cuya intensidad falta en casi todos los episodios de un film que excluye con deliberación la representación sentimental de la política, de acuerdo a su programa estético godardiano que, aquí, impone Alexander Kluge: el discurso cinematográfico, aun comprometido con las causas de la liberación (como la causa palestina en *Ici et ailleurs*),⁷ ante la praxis política terrorista y ante la violencia estatal, asume sobre todo la ironía. El discurso irónico permite evitar juicios asertivos sobre el mundo y, por eso mismo, impide juzgar directamente la política: hace convivir, por el contrario, discursos opuestos, contrastantes, lo teatral y el registro, el archivo y la actuación deliberada, el corte y la continuidad, y no procede nunca a explicar esa heterogeneidad. Es preciso, pues, considerar lo irónico cinematográfico en esa heterogeneidad, de materiales y de tonos, antes que en los discursos verbales propiamente dichos (o, en todo caso, antes que en el episodio explícitamente irónico de la profesora de historia que no encuentra el sentido de la historia alemana y cava literalmente la tierra con su pala para hallarlo).

En cambio, en el episodio de Fassbinder, el cineasta representa la violencia política desde su propia figura de *auteur*, en escenas de la mayor intimidad atravesadas, no obstante, por el mundo exterior de la política. Cada uno de los episodios del «otoño alemán» (el secuestro del avión de Lufthansa en Mogadiscio por parte de un grupo palestino en vínculo con la RAF; el «suicidio» en la prisión de Stammheim de los líderes de la primera generación Baader-Meinhof; la ejecución de Hans Martin Schleyer, gerente de Daimler-Benz y ex oficial de las SS; la

5. Compuesto de episodios filmados por Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katia Rupé, Hans Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, incluido Fassbinder, bajo la dirección general de Alexander Kluge.

6. Cf. Chris Homewood, «Challenging the Taboo: the Memory of West Germany's Terrorist Past in Andres Veiel's *Black Box BRD*» (2001), en *New Cinemas. Journal of Contemporary Film*, vol. 5, n° 2, 2007, pp. 115-125.

7. El film *Victoire*, que el grupo Dziga Vertov filma en los campamentos de Al Fatah y que luego, ante el fracaso de los palestinos, vuelven a filmar Godard y Anne-Marie Miéville, en 1976, ahora desde Francia, es decir, desde «otra parte» (*ailleurs*) o desde «aquí» (*ici*).

represión estatal) se discuten allí con las personas más amadas (con su pareja, Armin, y con su madre), para confirmar sin embargo que en ellas, en los afectos más personales, persisten, como un sedimento cultural, las ideas fascistas que legitiman su continuidad en el Estado posnazi y que se verifican, pues, en la actualidad política. Pero esas discusiones familiares no presentan las ideas políticas como discursos enfrentados objetivamente, cuyo contraste permitiría elaborar una verdad (cinematográfica) relativa a la historia –como en efecto ocurre con la inclusión de este episodio en la totalidad del film y con la relación heterogénea entre los episodios– sino, por el contrario, como aquello que afecta profundamente la intimidad del cineasta y la desgarrar. En esto, el episodio de Fassbinder es la teatralización de un estado de cosas histórico-político y sus efectos devastadores en el individuo; es decir, la traducción teatral, gesticulante, exclamatoria, histriónica, de la política en la intimidad. En este punto, es preciso señalar que el episodio rechaza del mismo modo, como lo hace todo *Deutschland im Herbst*, cualquier versión realista, documental, de la actualidad política, pero procede enfatizando la intensidad de los afectos, en última instancia siempre políticos, antes que cuestionando la utilidad estético-política de los sentimientos como hace, sin embargo, casi todo el resto del film.

Si Fassbinder concibe, de acuerdo a sus escritos, la función crítica del cine en términos políticos como una formación del individuo, parece haber representado con ese objetivo a ese mismo individuo y parece haberse dirigido a él, antes que a un grupo político, a una clase social, o a una nación. El individuo en Fassbinder es, en principio, una singularidad opuesta a los colectivos (la clase, el grupo, la nación) a la cual dirigirse. Sin embargo, cuando en *Die dritte Generation*, su película sobre la *actualidad* política, es decir, sobre el *otoño alemán*, presentó a una tercera generación de terroristas, lo hizo construyendo un grupo etario y social cuya representación no induce ahora a ninguna identificación, puesto que excluye toda sentimentalidad y toda concentración en un personaje individual. Fassbinder sigue aquí, por el grupo etario, la lógica de la comedia y narra, en esa misma lógica, un «cuento de hadas» (*ein Märchen*), tal como en los créditos del comienzo se denomina al film. Fassbinder imagina una tercera generación, posterior, en consecuencia, a una primera, «la del 68», y a la segunda, el grupo Baader-Meinhof,⁸ aunque en el film no hay referencia alguna a esa coyuntura, salvo, como epígrafe, las palabras del canciller Helmut Schmidt –en agradecimiento al hecho de que no se hubiera investigado la represión del caso Mogadiscio (el se-

8. «La primera generación fue la del 68. Idealistas que querían cambiar el mundo y se imaginaban que podrían hacerlo con palabras y manifestaciones. La segunda, la banda Baader-Meinhof, pasó de la legalidad a la lucha armada y a la total ilegalidad. La tercera es la de hoy» (*idem*, p. 143).

cuestro del avión de Lufthansa)–, porque ello le permite situar la fábula (el *Märchen*) a posteriori de ese episodio político de la segunda generación, y narrar así desde un presente en el que ya «no hay atentados terroristas» y en el que, en efecto, se organiza el nuevo grupo de la tercera generación. De acuerdo al *Märchen*, a ese grupo de jóvenes pequeño-burgueses aburridos, que pasa el tiempo en juegos de mesa, la acción guerrillera se le presenta como «una de las últimas grandes aventuras que nos quedan». ⁹ Pero es uno de ellos, infiltrado en el grupo, agente *travestido* del capitalismo, el que tiene a cargo *radicalizar* al grupo, hacerlo pasar a la clandestinidad y a las acciones propiamente *terroristas* (secuestro del empresario Lurz, enfrentamientos armados, etcétera). Allí se concentra, en efecto, la tesis que el film pone en escena sobre la violencia política anticapitalista: ésta es, antes que una vía para la liberación y la transformación social, un instrumento negativo del propio sistema dominante para su perpetuación, es decir, el terrorismo como negatividad que el sistema mismo produce para su positividad. ¹⁰

Si bien está narrado como un *Märchen* y como una comedia, el intertexto más cercano de *Die dritte Generation* parece ser *La chinoise* (J.-L. Godard, 1967), que también representa la política (la «primera generación» en los términos de Fassbinder) desde un grupo etario (los jóvenes franceses maoístas), con situaciones de comedia, algunas de cuyas escenas, como la lectura en voz alta de libros, puede verse, con su marca notoriamente godardiana, en el film de Fassbinder. Pero si en *La chinoise* prevalecen, en su literalidad, los discursos políticos de militancia y de barricada –marxistas-leninistas y maoístas tanto en las lecturas del grupo, en la radio, en los textos escritos en las paredes como en los planos mismos de la película–, faltan, en cambio, en *Die dritte Generation*, cuya relación con la política y con el grupo es exterior, distanciada, mientras que la de Godard con sus jóvenes es sin dudas empática. Por esto mismo, Fassbinder no representa al grupo de revolucionarios aislado, como una célula en cuyas discusiones y en cuyos actos apenas puede entreverse el mundo exterior, encerrado en un departamento, sino como parte de un todo de la dominación política (el empresario Lurz) que incluye al grupo mismo de los terroristas, ya que, de acuerdo a la tesis

9. «Estoy convencido –escribió Fassbinder– de que no saben lo que hacen [la «tercera generación» de terroristas], y lo que hacen no tiene ningún otro sentido que el del hacer mismo, el del riesgo aparentemente excitante, el de las pequeñas aventuras en este –admitámoslo– sistema tan perfectamente administrado siempre que da miedo. Actuar peligrosamente pero sin ninguna perspectiva y con el único objetivo de vivir aventuras como alucinados, éstas son las motivaciones de la “tercera generación”» (*idem*, p. 137).

10. La tercera generación «simplemente actúa, sin pensar, [...] no tiene ni ideología ni política y [...], seguramente sin saberlo, se deja manejar por otros como una pandilla de marionetas. [...] Es el capital el que provoca el terrorismo actual para beneficiarse a sí mismo y al sistema de poder» (*idem*, p. 143).

de Fassbinder, que se reconocía como anarquista, el terrorismo es, a su pesar, un modo de la dominación capitalista.

Pero Fassbinder es aquí godardiano también en su refutación del cine como transparencia del mundo («transparencia» en el sentido de André Bazin). En *La chinoise* los discursos políticos involucran la estética; en todo el film, política y estética forman parte de un mismo continuo discursivo. En efecto, cuando uno de los jóvenes revolucionarios lee en voz alta el *Libro rojo* de Mao profiere, sin solución de continuidad, la tesis godardiana de la no-representabilidad del arte y la de su potencia epifánica de visibilidad: «El arte no reproduce lo visible sino que hace visible. [Su] imaginario no es el reflejo de la realidad, sino lo real de ese reflejo. En todo lo que vemos hay que considerar tres cosas: la posición del ojo que mira, la del objeto visto y la de la luz que lo ilumina. Quizá la realidad no haya surgido todavía a los ojos de nadie». Si bien el cine de Fassbinder no buscó esa revelación de lo visible, siguió, incluso en todos sus cambios, la tesis no-mimética de la representación cinematográfica, aunque no haya procedido para ello por medio de la discontinuidad del montaje (como en Godard y en su coetáneo Alexander Kluge). Por el contrario, lo hizo, en la tradición brechtiana del grupo *Antitheater* que Fassbinder fundó en 1967, por medio de la exacerbación de los modelos cinematográficos genéricos de Hollywood, en particular, el melodrama. En esto, el *Märchen* grotesco que es *Die dritte Generation* constituye un modo de representación de lo político que busca adecuarse al escepticismo anarquista de la política, y que trabaja para ello, además de lo cómico (los equívocos de la comedia de situación, la transformación identitaria de los personajes, por medio del *travestismo*), también rasgos del *film noir* (la incertidumbre –el equívoco– de los móviles de los personajes en sus acciones y sus objetivos) cuyos modelos explícitos son *Touch of Evil*, de Orson Welles, y *Flamingo Road*, de Michael Curtiz.¹¹ El escepticismo frente a la acción violenta con fines políticos supone aquí, pues, una puesta en escena del equívoco, cómico y *noir*, risueño e inquietante.

La mutación antropológica

Si la coyuntura política lleva en Fassbinder al *Märchen* grotesco y a la subjetividad atormentada por la violencia del mundo exterior que incide en los afectos más personales, en Pier Paolo Pasolini, en cambio, lleva, por la formación marxista y comunista del cineasta, a una intervención activa en ella, no sólo cinematográficamente sino también por medio de escritos político-culturales en la prensa. En *Il*

11. *Idem.*, p. 138.

caos, los *Scritti corsari* y las *Lettere luterane*,¹² Pasolini realiza un estudio complejo y sutilísimo, fragmentario por la coyuntura pero a la vez siempre totalizador, de la cultura y la política italianas que, para el autor, nunca están escindidas. En esos textos, Pasolini observa y comprueba, hasta en los detalles más insignificantes de la vida, la «mutación antropológica» de la cultura italiana, que es una vasta consecuencia de la experiencia del fascismo mussoliniano y, al mismo tiempo, algo completamente novedoso, un nuevo modo de la dominación política, sin precedentes en la historia. La mutación es total, porque supone la expansión insensible y abrumadora del modo de vida burgués y de sus valores —que va desde la transformación de las clases sociales hasta el aspecto mismo de los cuerpos, los hábitos («en el vestir, en el calzado, en la forma de peinarse o de sonreír») y el lenguaje de las personas («la pérdida [...] de una maravillosa vitalidad lingüística»)—¹³ y es también totalitaria, porque esa «uniformidad» burguesa se impone como una contaminación epidémica, como una «enfermedad», con la irresistibilidad de un hecho de la naturaleza.¹⁴

Pasolini imaginó en *Teorema* ese nuevo modo de la dominación política, pero con el objetivo de presentar también la transformación de ese proceso de mutación antropológica por medio una premisa teorematizada, la irrupción de una fuerza irresistible (la visita de un huésped) en una familia burguesa, y su conclusión, las consecuencias disgregadoras, profundamente disolventes, pero también liberadoras, de la acción de esa fuerza. El film parte del estado de cosas del proceso de universalización de lo burgués (la cesión de una fábrica a obreros milaneses por parte de su dueño, el padre de esa familia burguesa), pero pone luego

12. *Il caos*, Editori Reuniti, Roma, 1979, publicado en español: *El caos contra el terror*, trad. Antonio Prometeo-Moya, Grijalbo, Barcelona, 1981; reúne las columnas publicadas en el semanario *Tempo* durante 1968-1970. *Scritti corsari*, Garzanti Editori, Milán, 1975 (en español: *Escritos corsarios*, trad. Mina Pedrós, Planeta, Barcelona, 1983) compila artículos publicados en varios periódicos (*Corriere della Sera*, *Tempo illustrato*, *Il Mondo*, entre otros) entre 1973 y 1975; *Lettere Luterane*, Einaudi, Turín, 1976 (en español: *Cartas luteranas*, trad.: J. Torrel, A. G. Merino y J. R. Capella, Trotta, Valladolid, 1997), son textos, desde comienzos de 1975 hasta octubre de ese año, un mes antes de su asesinato, de *Corriere della Sera*, *Il Mondo*, además de inéditos.

13. P. P. Pasolini, «El genocidio», *Escritos corsarios*, *op. cit.*, 219-220. Véase también, por ejemplo, la notable lectura sobre el signo de las “melenas” de los jóvenes checos en Praga: «7 de enero de 1973. El “tema” de las melenas», *idem*, pp. 25-30.

14. «[...] Por burguesía no entiendo tanto una clase social cuanto una verdadera y precisa enfermedad. Una enfermedad altamente contagiosa: tanto es así que ha contagiado a casi todos los que la combaten: desde los obreros del norte hasta los trabajadores que han emigrado del sur, los burgueses de la oposición y los “solitarios” (como es mi caso) [...] Ha llegado pues el momento en que no basta con reconocer a la burguesía como clase social, sino como enfermedad: reconocerla ahora como clase social es además ideológica y políticamente falso. De hecho, la historia de la burguesía [...] está lista ya, si lo miramos bien, para coincidir con la historia universal del mundo». P. P. Pasolini, «El caos», en: *El caos contra el terror...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

en escena un motivo de ese acto que no es histórico ni responde a un verosímil realista: la acción de una fuerza sagrada o primordial, sexual –que actúa, por intermedio de su agente (el huésped) sin racionalidad alguna– sobre el núcleo mismo del terror burgués, la familia. *Teorema* desvía así los motivos históricos de la expansión cultural (y económica) burguesa, para representarla como una de las consecuencias de la acción a la vez disolvente y liberadora de esa fuerza primordial (sexual y sagrada). El huésped opera como agente sexual de un proceso de conversiones, con toda la violencia y el trastorno que implica, de cada uno de los miembros de la familia, incluida la criada: la conversión hacia el sexo (Lucía, la madre), hacia la enfermedad (Odetta, la hermana), hacia el arte (Pietro, el hermano), hacia el despojamiento (el padre), hacia la santidad (Emilia, la criada). En *Teorema*, cuando aún se la concibe como una fuerza liberadora y destructora, en cierto sentido dionisiaca (antes de la abjuración de la *Trilogía de la vida*¹⁵ por la cosificación de lo sexual), la sexualidad actúa como una fuerza caótica contra el terror burgués, en el sentido en el que Pasolini lo postula en sus textos («el caos contra el terror»): el terror del nuevo fascismo, culturalmente genocida y ocluyente de la historia, esto es (como dice el periodista de *Teorema* a los obreros propietarios de la fábrica), el cierre del ciclo de las revoluciones sociales, el fin de la lucha de clases, la imposición total de una nueva forma de poder político-económico que volvería pequeño-burguesa, uniforme y vulgar, a toda la humanidad.

Pero, sobre todo, ese totalitarismo de la expansión cultural burguesa a todas las clases, a todos los cuerpos y al lenguaje, no requiere ya para imponerse –como sí requirió en los totalitarismos de Estado; en particular, en el Estado fascista italiano– de la violencia política ni de la censura o las prohibiciones culturales. Por el contrario, ocurre con permisividad, libertad y aquiescencia.¹⁶ De allí su carácter de «enfermedad burguesa», puesto que no parece haber responsables individuales directos, como la clase política italiana y como la izquierda o los antifascistas que son quienes, sin saberlo plenamente, colaboran en su imposición silenciosa y en su advenimiento. A su vez, esa colaboración de los intelectuales y de los políticos en la expansión totalitaria señala, al tiempo que acusa su responsabilidad, la potencia del fenómeno de la mutación allí donde afecta la conciencia

15. *Il Decameron* (*El Decamerón*, 1971); *I racconti di Canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1971-1972); *Il fiore delle mille e una notte* (*Las mil y una noches*, 1973-1974).

16. «Esta unificación –escribe Pasolini– se ha producido bajo el signo y por la voluntad de la civilización del consumo, del “desarrollo”. No se puede decir que los antifascistas en general y los comunistas en particular se hayan opuesto a una unificación así, cuya naturaleza es totalitaria –por primera vez auténticamente totalitaria– aunque su carácter represivo no sea arcaicamente policíaco (y aunque recurra incluso a una falsa permisividad)». P. P. Pasolini, «Los jóvenes infelices», *Cartas luteranas...*, *op. cit.*, p. 15.

de aquellos que aun están en condiciones de notarlo, por el hecho mismo de que anula su capacidad de hacerlo.¹⁷

La mutación antropológica tiene así la dimensión de una pandemia y, a la vez, la de un genocidio: se impone casi como un hecho natural, de modo irreversible, y sin embargo, es consecuencia de las acciones políticas de aquellos que están en el poder democristiano y de aquellos mismos que se oponen a él. Según la descripción de Pasolini, pues, la mutación parece tanto un acontecimiento fuera de la historia, por su carácter irresistible, como uno histórico, porque es una consecuencia lejana del ventenio fascista mussoliniano y de la imposición cultural (y económica) de la burguesía, aunque ésta no se parece en nada a aquel fascismo y es mucho peor que él en sus alcances. En tanto hecho histórico, político, realizado por los hombres y en tanto hecho que sobreviene a pesar de todos, como si fuera una ley de la física,¹⁸ Pasolini parece pensar la mutación antropológica con la forma de un mito que la historia no deja de actualizar. Se trata de un pensamiento histórico-mítico de la mutación y el genocidio culturales, porque reconoce sus causas, su modo de proceder, sus agentes y sus efectos devastadores en la historia pero, a la vez, lo afirma como una catástrofe, un desastre de dimensiones imparables, que la política, la acción de los hombres, no puede más que contribuir a perpetuar.¹⁹ *Teorema*, en efecto, vuelve a formular en el lenguaje del cine –que para Pasolini establece una relación menos mediada, menos simbólica, más «sensual» con la realidad que la literatura, la poesía o la escritura misma–,²⁰ ese pensamiento histórico-mítico, no sólo porque es un film sobre la mutación familiar y social, donde hay que inscribir lo histórico, sino incluso porque la causa de esa mutación es del orden de lo mítico (lo sagrado, lo primordial, lo

17. «La culpa [...], por tanto, no es sólo la violencia del poder; no es sólo el fascismo. Pues es también: en primer lugar, la eliminación de la conciencia, por nuestra parte, por parte de los antifascistas, del viejo fascismo; el habernos librado cómodamente de nuestra profunda *intimidación* [...] con él (el haber considerado a los fascistas “nuestros hermanos estúpidos” [...]); en segundo lugar, y sobre todo, es la aceptación –tanto más culpable cuanto más inconsciente– de la violencia degradante y de los auténticos e inmensos genocidios del nuevo fascismo» (*idem*, p. 15-1).

18. En efecto, la mutación antropológica es para Pasolini parte de una entropía burguesa: «Quien ha nacido en esta entropía, no puede de ninguna manera, metafísicamente, estar fuera». Cf. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, 1972; trad. castellana: *Empirismo herético*, trad. Esteban Nicotra, Brujas, Córdoba, 2005, p. 220.

19. En conversación con Jean Dufлот, Pasolini señaló que su «odio visceral, profundo, irreductible, contra la burguesía, contra su suficiencia, su vulgaridad» es un «odio mítico o, si lo prefiere, religioso». Jean Dufлот, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, trad.: Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 17.

20. «He descubierto muy rápidamente que la expresión cinematográfica, gracias a su analogía desde el punto de vista semiológico [...] con la propia realidad, me permitía alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual» (*idem*, p. 21).

sexual, que en Pasolini, en este film, mantienen relaciones de analogía) y de lo indecible.

Filmes sobre la brutalidad

También Fassbinder observó, en la democracia posnazi (la *era* del canciller Konrad Adenauer), de recuperación económica y cierta libertad de derechos, un proceso semejante de uniformidad social, de predominio del mercado (la cultura del desarrollo y del consumo) y, pues, una «nueva modalidad» de fascismo «más definitivo» que el nazismo e indestructible, notoriamente análoga a la que Pasolini diagnosticó para la Italia democristiana posfacista, hacia los mismos años.²¹ Sin embargo, aquello que en Pasolini se describe como una mutación de alcance antropológico, una transformación profunda y, en un punto sin comparación en la experiencia histórica previa, en Fassbinder, aun cuando no es menos irresistible, se presenta en todo caso como una continuidad perversa, que no deja de constatar y *actualizar* el pasado (nazi). Fassbinder no piensa, a diferencia de Pasolini, en términos de clases sociales, porque su formación no es marxista, sino más bien errática y autodidacta. Por eso mismo, no concibe esa continuidad histórica como un modo de la hegemonía cultural de clase (en el sentido gramsciano en que Pasolini, incluso después de *Le ceneri di Gramsci –Las cenizas de Gramsci*, 1957–, continúa pensándolo) sino, antes bien, por sus efectos sobre el sujeto. En principio, hasta los años setenta, el cine de Fassbinder no buscó representar la totalidad como modo de dominación, sino el grupo como funcionamiento internalizado de ese dominio; luego, desde *Händler der vier Jahreszeiten (El frutero de las cuatro estaciones*, 1971), trabajó, en cambio, en torno al individuo para observar cómo la totalidad actúa sobre él y lo devasta, lo desgarrar o lo escinde.

En efecto, todo su cine realiza un movimiento que empieza por el grupo, sobre alguno de cuyos personajes se ciernen las peores fuerzas sociales, como el inmi-

21. «En 1933 la gente que emigraba tenía claro que las cosas cambiarían, que tenían que cambiar, que no podrían seguir de aquella manera. Todos lo tenían claro. Se trataba de una forma fatalista de fascismo que sólo funcionó por el deseo de autodestrucción, mientras que esta nueva modalidad –tampoco se la puede llamar fascismo, es demasiado caricaturesco–, esto de ahora es mucho peor porque es mucho más definitivo. Todo parecerá muy amable, la gente creerá que vive en un país libre, etc. El proceso que está teniendo lugar en este momento me parece mucho más deprimente porque ya no se puede ir contra él. Ya no hay grandes diferencias entre el vecino de enfrente y el canciller federal, que es un ser exactamente tan mediocre y pequeño como mi vecino. Todos se parecen cada vez más y por eso para nosotros el espacio va reduciéndose». Cf. R. W. Fassbinder, *La anarquía de la imaginación...*, *op. cit.*, pp. 127-128.

grante griego de *Katzelmacher* (1969), objeto de todas las fantasías (pos)nazis de los jóvenes: xenófobas, machistas y homofóbicas; y va luego en la dirección de un aislamiento creciente del individuo, desde ahora nítidamente opuesto al grupo. Ya en *Götter der Pest (Dioses de la peste, 1970)*, si bien es aún un film sobre el grupo de gánsters *hors-la-loi*, hay que ver cómo el film se detiene de modo lírico en el personaje (que ya se llama, como en su último gran film serial, *Berlin Alexanderplatz*) Franz Biberkopf, con primeros planos del rostro, encuadres de su cuerpo desnudo, movimientos de cámara que lo rodean como si se estableciera entre la cámara y el cuerpo una relación sensual que aquí es la de los cuerpos plebeyos, mientras que en Pasolini, se trata de una relación *física* con la realidad, un vínculo fenoménico con el mundo que el cine establece de modo único frente a la escritura literaria. Esa diferencia permite observar la atención al mundo histórico en el cineasta italiano, que nunca centró sus filmes en la singularidad irreductible del individuo, y, en cambio, la puesta en escena del grupo y del individuo en Fassbinder, que no buscó representar la realidad histórica incluso en sus filmes de reconstrucción de época.

Pero sería preciso considerar ese aislamiento sensual del individuo, que ya está en *Götter der Pest*, como una consecuencia de las ideas políticas fassbinderianas relativas al grupo, al que concibe como una forma internalizada de la dominación social. Los gánsters procedentes del género hollywoodense y del *film noir* no son objeto de la ironía godardiana de Fassbinder para presentar de ellos, o de los géneros, una versión modernista (y su transposición a la lengua y la cultura existencialista de los jóvenes alemanes de los sesenta en Munich) sino, antes bien, para criticar en ellos el modo en que replican, con sus actividades criminales, el capitalismo: «Mis gánsters hacen lo mismo», declaró Fassbinder, «que los capitalistas y la sociedad burguesa, pero de un modo criminal. En las películas hollywoodenses, los gánsters se sitúan al margen de la sociedad, mientras que los míos están integrados en ella».²² La tesis es la misma que se expone con mayor evidencia en *Die dritte Generation* sobre el grupo terrorista y sus acciones *para* el capitalismo, y se fundamenta también en la figura de la traición como punto de integración de las fuerzas opuestas (estatales, antiestatales, contraestatales) que contribuyen al todo de la dominación capitalista. En *Liebe ist kälter als der Tod (El amor es más frío que la muerte, 1969)* y en *Götter der Pest* la traición es siempre interna el grupo: alguno de sus miembros ya mantiene un vínculo con aquellos contra los cuales se actúa o se vive.

En *Warnung vor einer heiligen Nutte (Cuidado con una prostituta santa, 1970)* o incluso en *Katzelmacher*, los grupos no se recortan ya contra el Estado (la

22. *Idem*, p. 48.

policía), no son la contrafigura del capitalismo, aun integrados (no son gángsters), pero reproducen en su interior las prácticas (micro)fascistas entre sus miembros. Todas las películas sobre los grupos parecen distintas versiones sobre la imposibilidad de vivir juntos, es decir, sobre la imposibilidad de la comunidad; y *Warnung vor einer heiligen Nutte* es la versión más extrema de esa comunidad brutal (racista, sexista, autoritaria, homofóbica, clasista), aun cuando se trata de una *clique* de actores, productores, técnicos, asistentes y directores de cine que filman una película sobre «la brutalidad del Estado», y viven en una suerte de *comuna* que nadie les ha impuesto y que todos padecen. Incluso la sexualidad, en estas películas de grupos, se presenta apenas como una de las variantes de los lazos de explotación, con la forma tanto de la prostitución como del amor; ambos, la prostitución y el amor, establecen en Fassbinder un vínculo paradigmático: la relación del chulo con su puta es una forma constitutiva del amor, así como el vínculo amoroso (hetero- u homosexual) involucra formas sustitutas de prostitución. Nada hay en Fassbinder de la visión emancipadora de la sexualidad, como en el cine de Pasolini previo a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, que consideraba sagrada o mítica y disruptiva la fuerza sexual. Menos aún puede reconocerse en Fassbinder una concepción gay de la homosexualidad que involucra, por el contrario, también nuevos modos de explotación (como puede verse en el vínculo entre el plebeyo Franz Biberkopf y el burgués Eugen, en *Faustrecht der Freiheit* (*La ley del más fuerte*, 1974).

La lengua (escrita) de la realidad

Los filmes de Fassbinder sobre el grupo no se sitúan deliberadamente en una época o en la actualidad, salvo aquellos en los que la coyuntura política lo demanda (el episodio de *Deutschland im Herbst* y, en cierto modo, *Die dritte Generation*). En sus versiones de los filmes de gángsters y de los filmes *noir* hollywoodenses importa menos la ciudad de Munich de fines de los años sesenta y los jóvenes que la habitan, que los géneros mismos como matriz de interpretación (política) de los vínculos sociales, grupales. Con el giro hacia el individuo, a partir de *Händler der vier Jahreszeiten* —cuando deja de enfatizar las prácticas (micro)fascistas grupales, para narrar el modo en que éstas afectan a un sujeto particular—, en cambio, la época adquiere una densidad cada vez mayor, que va de la actualidad social a una puesta en escena que reconstruye las épocas (en particular, el nazismo) con detalle y precisión extremos, abundantes, al punto de saturarlas, pero ahora desde otra matriz hermenéutica genérica, el melodrama. De modo que la visión fassbinderiana de la realidad histórica (actual o pasada)

depende estrechamente del prisma de los géneros: si su imaginación es anárquica, como él mismo lo ha sugerido, no dejó de alimentarse sin embargo de esos imaginarios, bien constituidos, del *noir* y del melodrama (incluido el *western*, en *Whity*, 1970). Las películas de Pasolini, por el contrario, no conciben en absoluto los géneros como mediaciones textuales para interpretar el presente o la historia, porque ellos son para el cineasta italiano formas dominantes de lo que llamó «cine de prosa». En esas formas de prosa (es decir, en los géneros) se ha violentado el origen «irracional, onírico, elemental y bárbaro» del cine, para su destino en el espectáculo y el consumo.²³

Para Pasolini, la actualidad o la historia, la realidad misma, tiene la forma de una lengua oral y la escritura de esa realidad es el cine. El cineasta elaboró una teoría del cine como «lengua escrita de la realidad», desde el modelo de la lingüística saussureana, pero también desde el paradigma de la semiótica de Peirce. La diferencia establecida por Saussure entre *langue* y *parole* le permitía considerar la realidad misma como una *parole* y el cine como su *langue*, con su doble articulación (los monemas serían los encuadres; y los fonemas, los objetos reales que los encuadres enmarcan, llamados *cinemas*) y su gramática, con lo que refutaba la afirmación de Christian Metz de que el cine no constituye una lengua, sino un lenguaje.²⁴ Pero, por otro lado, con las categorías peircianas Pasolini pudo evitar la reducción de una semiología del cine por completo a lo lingüístico y basarla en la imagen: en efecto, con la noción, de inspiración peirceana, de *imsignos*, puede conceptualizar las «imágenes significantes» de que está compuesta la realidad (y de que se compone la lengua escrita de esa realidad que es el cine) y diferenciarla así de los *linsignos*, los signos propios de las lenguas, que se diferencian de los primeros por su abstracción y arbitrariedad; los *imsignos*, en cambio, son necesarios y analógicos, poseen fisicidad, «corporeidad», dice Pasolini. Esa fisicidad no estaría desvinculada (aunque Pasolini no haya utilizado la noción, porque ello habría implicado un dualismo signo-referente y, pues, una idea de representación) del *index* peirciano, esto es, el signo cuya cualidad es la de la «conexión real» con el objeto, como ocurre con la fotografía (los rayos lumínicos del objeto impactan y quedan registrados en la película fotográfica) y *a fortiori* con el cine, que así constituyen *huellas físicas* de la realidad.

Sin embargo, esa relación de continuidad entre cine y realidad no supone en absoluto, para Pasolini, la transparencia cinematográfica que teorizó André Ba-

23. P. P. Pasolini, «El cine de poesía», en *Empirismo herético...*, *op. cit.*, p. 240.

24. La gramática de la *lengua* del cine pasoliniana, y la discusión con Metz (el cine no es una «impresión de realidad» sino «realidad *tout court*»), está en su ensayo «La lengua escrita de la realidad», en *Empirismo herético...*, *op. cit.*, pp. 273-308.

zin, aunque así se lo haya observado.²⁵ En ambos casos, hay la postulación de una singularidad exclusiva del cine, ya que, para Bazin, en su teleología de las artes miméticas, el cine es la única de ellas que consigue (re)presentar el ser de la realidad sin intervención humana, y preservarlo del tiempo y de la muerte; en Pasolini, porque el cine es parte de la lengua misma de la realidad (compuesta de *imsignos*) y no su representación. Pero en el crítico francés esa preservación supone la «prohibición del montaje», la prevalencia del plano-secuencia y, pues, un realismo del acontecimiento en su unidad espacio temporal, esto es, una adecuación del medio cinematográfico para su función preservadora.²⁶ Para el cineasta italiano, en cambio, el cine no supone la realidad como una exterioridad que debería representar y así conservar de su degradación y de su pérdida, sino que, por el contrario, es la escritura de esa misma realidad. Pasolini no sigue ya aquí el paradigma lingüístico que separa la lengua de la realidad (aunque haya partido de él) para afirmar, en cambio, la realidad misma como una lengua; por esto postula en sus ensayos la necesidad de una «semiología general de la realidad», antes que una semiología del cine, ya que el cine es, para él, «realidad *tout court*». De modo que si el cine no es representación de la realidad exterior sino la propia escritura de esa realidad, lo que el cine pone en evidencia, antes que la unidad (representacional) del ser de la realidad (como postula Bazin), es, por el contrario, la discontinuidad de ésta, su sentido errático, su «caos de posibilidades», «la insignificancia de la vida en cuanto vida».²⁷ El *film*, que Pasolini distingue con deliberación del *cine* (es decir, de la realidad), necesariamente establece sentido, inteligibilidad, ilusión de continuidad, síntesis.²⁸ En esto el film opera respecto de la vida, con el montaje, como la muerte, ya que, como en ésta, lo «insignificante» de la vida termina; es decir, se trata del momento en que, como ocurre con el montaje, puede establecerse significación.²⁹

25. Silvestra Mariniello, en su no obstante buena glosa de las nociones pasolinianas sobre cine: «El cine de Pasolini: una filosofía de vida», en su *Pier Paolo Pasolini*, trad.: José Luis Aja, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 21-105. Su observación de los puntos en común de las teorías de Bazin y de Pasolini, en pp. 35-40.

26. Véase André Bazin, «Ontología de la imagen cinematográfica» [1945] y «Montaje prohibido» [1953 y 1954], en *¿Qué es el cine?*, trad. José Luis López Muñoz, Rialp, Madrid, 1999, 3ª. ed., pp. 23-30 y pp. 67-80, respectivamente.

27. P. P. Pasolini, «Ser ¿es natural?», en *Empirismo herético...*, *op. cit.*, p. 329.

28. En su ensayo «El rema», escribe: «El film es una continuidad de “inclusiones” y de “exclusiones” fisiopsicológicas, audio-visivas y espacio-temporales, que obedecen a una necesidad de síntesis. El cine y la realidad son, en cambio, continuidades sin inclusiones ni exclusiones [...] La ilusión de tal continuidad (que es la ilusión principal de nuestros sentidos), sin embargo, debe ser mantenida en el film, para que pueda ser, no digo comprendido, sino concebido» (*idem*, p. 392)

29. «La continuidad de la vida, en el momento de la muerte —o sea después de la operación del montaje— pierde toda la infinidad de tiempos en los que viviendo nos regodeamos [...] Después de la

Esa transparencia que Bazin fundamentaba en el cine contemporáneo neorrealista italiano es precisamente la herencia de la que Pasolini busca desvincularse después de *Accatone* (1961) y de *Mamma Roma* (1962). El cambio supone, casi al mismo tiempo, el reconocimiento de la mutación antropológica (por la enfermedad burguesa), la elaboración de la teoría del cine como lengua (escrita) de la realidad y la caída del paradigma gramsciano, poetizado en *Le ceneri di Gramsci*, por las nuevas condiciones históricas (políticas, sociales, económicas) italianas, que ya no pueden fundamentar, en consecuencia, ese arte «nacional-popular» gramsciano que era el neorrealismo. No obstante, esos primeros filmes de Pasolini no son plenamente asimilables a esa poética, porque no se observa en ellos la unidad del acontecimiento profílmico que el plano-secuencia permite; en esas películas se tiende a quebrar, más bien, la ilusión neorrealista de transparencia – como, por ejemplo, los dos monólogos-*travelling* de *Mamma Roma* sobre su pasado–, y no posee en absoluto el «optimismo» y la «sencillez» propios de la visión que implica ese procedimiento.³⁰ Por el contrario, presenta un mundo de lumpenes (el *sottoproletariato*, en los términos de Pasolini) despiadado, violento, bajo el «fascismo tambroniano»,³¹ en el punto mismo, se diría, de su desaparición o, expresado nuevamente en sus términos, en su «prehistoria».

En efecto, para Pasolini la universalización cultural burguesa también implica una mutación de la concepción de la historia, que ya no podría ser pensada como evolución dialéctica, en el sentido marxista gramsciano. La poshistoria burguesa contiene ahora, sincrónicamente, su prehistoria y su futuro: los lumpenes de las películas aún neorrealistas coexisten en temporalidades simultáneas, porque forman parte, a la vez, de la cultura todavía persistente de su clase (sus hábitos, su oralidad, su marginalidad económica, sus cuerpos históricos y culturales) –lo que constituye la prehistoria del presente cultural burgués–, y ya viven también en la cultura burguesa hegemónica que se expande con sus valores contaminando la cultura subalterna, arrasándola lentamente, sin violencia represiva, para hacerla

muerte, esa continuidad de la vida no existe más, pero *existe su sentido*. [...] Por lo tanto, a diferencia de la vida o del cine, en un film una acción [...] tiene como significado el significado de la acción real análoga (realizada por esas personas en carne y hueso, en ese mismo cuadro natural o social), pero su sentido es ya completo y descifrable, como si la muerte hubiese ya acaecido» (*idem*, pp. 333-334). El énfasis es del autor.

30. «El neorrealismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto de la realidad con sus correspondientes planos-secuencias». «Mi amor fetichista por las “cosas” del mundo me impide considerarlas naturales. O las consagra, o las desacraliza con violencia, una por una: no las liga en un justo fluir, no acepta ese fluir. En mi cine, por esto, el plano-secuencia es completamente sustituido por el montaje» (*idem*, p. 331 y p. 314).

31. El gobierno democristiano de Fernando Tambroni, en 1960, que Pasolini entendía como continuidad en *mutación* del fascismo mussoliniano. Cf. «Incontro con P. P. P.», en *Filmcritica*, XIII, nº 16, 1962, p. 128. Citado por Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini...*, *op. cit.*, p. 55.

desaparecer –lo que constituye su futuro no dialéctico–. En *Accattone* y en *Mamma Roma* están esa prehistoria y ese futuro, en el mismo presente burgués tambroniano: la muerte de Accattone, aun accidental, tiene sobre todo ese sentido histórico, puesto que es una forma de vida destinada a la supervivencia y a la vez a la desaparición; pero el esfuerzo de Mamma Roma por una «vida digna» (como lo expresa ella misma), aun cuando fracase, ya es la transformación de ese mismo modo de vida lumpen de prostitutas y proxenetas en los valores pequeño-burgueses del trabajo, la decencia y los vínculos familiares.

Realismo mítico

Pero aún en esa lectura historicista de los lumpenes, Pasolini no dejó de considerarlos sagrados, de una grandeza «épica y religiosa»,³² como si fueran actualizaciones de los mártires cristianos en la Italia neofascista de la democracia. Para connotar ese carácter, no sólo trabajó en *Accattone* con la *Pasión según San Mateo*, la pasión oratórica de Bach sobre el sufrimiento y la muerte de Cristo, sino que incluso compuso algunos planos, como los últimos de *Mamma Roma* con el modelo de *El Cristo muerto* de Andrea Mantegna, en los que Ettore, el hijo de la prostituta romana, yace tendido y amarrado en la prisión como si su cuerpo histórico fuera análogo del cuerpo mítico del Mesías. Parte de esa misma operación estético-política, en que lo histórico es concebido también en términos míticos, es uno de los filmes siguientes, *Il Vangelo secondo Matteo (El Evangelio según Mateo)*, 1964), que ya no se ocupa de la realidad social italiana (ni de la actualidad histórica mundial como en *La rabbia*, 1963), sino de la antigüedad mítica, aún en línea neorrealista, pero sólo porque mantiene deliberadamente un vínculo *documental* con lo profilmico (por lo demás, es un film notoriamente elíptico, de cortes de montaje muy marcados, sin la fluidez propia del plano-secuencia). En efecto, Pasolini buscó en Palestina, con una atención crítica y una sensibilidad estético-religiosa extraordinarias, el espacio exterior adecuado para el film sobre la vida de Jesús, y allí mismo, entre los judíos y los árabes, a los actores en cuyos rostros pudiera verse la carne social de la época «bíblica, arcaica», porque, como escribió en las *Lettere luterane*, «la condición social se reconoce en la carne de un individuo».³³ En esa búsqueda del lugar histórico apropiado y de las personas comunes, para que constituyeran el escenario y los

32. P. P. Pasolini, «Una visione del mondo epico religiosa», *Bianco e Nero*, n° 6, Roma, junio 1964. Citado por S. Mariniello, *Pier Paolo Pasolini...*, *op. cit.*, p. 56.

33. P. P. Pasolini, *Cartas luteranas...*, *op. cit.*, p. 34.

actores de su película, está aún la impronta neorrealista que, como el documental de la escuela inglesa previamente en los años treinta y cuarenta (John Grierson, Paul Rotha, Humphrey Jennings *et alii*), concibió el cine en una relación constitutiva con el mundo histórico, con el proletariado y con las totalidades sociales y políticas. En *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1965), Pasolini registró el fracaso de esa búsqueda *documental* para su film frente a paisajes «ya demasiado contaminados por la modernidad» del nuevo Estado de Israel; aun así encontró que «el subproletariado árabe es el único que ha permanecido antiguo, arcaico», pero el problema con esos rostros árabes es que por ellos «no ha pasado en absoluto la predicación de Cristo; son rostros precristianos, paganos, indiferentes, felices, animalescos».

Habría que considerar en ese fracaso una revelación estética (de hecho, así lo dice Pasolini en el film para referirse a su experiencia en Palestina) y, en consecuencia, la elaboración de la poética de un *realismo mítico*, como el cineasta llamó a su cine.³⁴ En Pasolini, el aspecto realista debe hallarse en ese vínculo documental con lo profílmico, por lo que el cineasta recurre a los cuerpos «prehistóricos» (es decir, coexistentes con el presente de expansión burguesa) en los que es posible hallar no sólo la persistencia de modos de vida en mutación, sino incluso en esos mismos cuerpos prehistóricos los análogos de los cuerpos históricos antiguos o arcaicos. De modo que ese realismo no supone en absoluto la reconstrucción de las épocas históricas (la antigüedad bíblica o pagana), sino, en cambio, conferirles a ellas cierta historicidad por medio de lugares y de rostros que, en efecto, permiten las analogías. Tampoco son realistas los filmes sobre la actualidad más cercana (como *Accattone* y *Mamma Roma*) sino en tanto se los concibe desde sus aspectos sagrados, religiosos, que vuelven transhistórico ese presente incluso tambroniano. Se trata, pues, de historizar lo mítico, sin reconstruirlo arqueológicamente y, a la vez, de mitificar lo histórico, lo actual, pero sin despolitizarlo. Cuando el centauro Quirón, de *Medea* (1969), dice a Jasón: «Todo lo que es mítico es realista y todo lo que es realista es mítico», está enunciando esa poética que procede como respuesta del «cine de poesía» al presente poshistórico de la dominación cultural burguesa. Frente a esa posthistoricidad del presente, que elimina, uniformizándolas, las singularidades culturales (lingüísticas, sociales, corporales), un cine de historicidades diversas coexistentes: el pasado arcaico, mítico y la prehistoria del presente, ya que «lo que es sagrado se conserva en lo que no lo es», en lo profano, como vuelve a decir el centauro a Jasón. Así, hay una politicidad en ese realismo mítico.³⁵ Es pre-

34. P. P. Pasolini, «El cine de poesía», *Empirismo herético...*, *op. cit.*, p. 252.

35. Antes que una «fuga nostálgica hacia un mundo arcaico fuera de la historia», como se criticó contemporáneamente a Pasolini. Silvestra Mariniello reproduce en parte esa crítica, con la que no

ciso observarla en los primeros planos de rostro con que suele trabajar Pasolini, que no tienen la función del afecto –en el sentido deleuziano de la imagen-afección–, sino la de la historicidad (de esa parte) del cuerpo.³⁶ En *Il Vangelo secondo Matteo*, por ejemplo, los primeros planos sobre los rostros de los jóvenes plebeyos, parte del ejército de Herodes, que esperan en un monte el momento del ataque el día de la Matanza de los Inocentes, buscan deliberadamente otorgar historicidad a los cuerpos (del lumpemproletariado siciliano de los años sesenta) de esos actores mítico-bíblicos. Pero también los primeros planos de rostro, sobre todo en la *Trilogía de la vida*, son la inocencia radical de los cuerpos (y la sexualidad) prehistóricos, *anteriores* (porque tienen lugar, diegéticamente, en la Edad Media) pero coexistentes (porque son los cuerpos actuales de los actores plebeyos) con el presente neofascista burgués. La politicidad está incluso en el uso de los cortes de montaje, verdaderos hiatos propios de la lengua cinematográfica pasoliniana, con que se distancia definitivamente del sentido común y la fluidez neorrealistas, pero también del montaje vanguardista (soviético) y modernista (a lo Warhol). En *Edipo Re* (1967) los cortes yuxtaponen dos épocas –el fascismo de los años veinte en el norte de Italia y la Tebas mítica de la tragedia griega–, incompatibles; en *Porcile (Pocilga)*, (1969), los cortes unen la Sicilia del siglo XV y la Alemania (Bonn) de fines de los sesenta. En ambos casos, los cortes hacen posible la analogía de las épocas a las que nada, sin embargo, vincula. El corte es así el hiato en que se escribe a la vez la discontinuidad histórica y la continuidad transhistórica de las épocas: ya por lo mítico, donde la tragedia antigua es (y no es) un acto de rebelión contra el padre

acuerda y señala, en cambio, que «la temporalidad mítica es una coexistencia de pasado, presente y futuro y, en particular, una “presentificación del pasado”, y que “Pasolini reinscribe el mito dentro de la historia y actuando así sostiene la necesidad de reinventarla”». S. Mariniello, «Mito y técnica audiovisual», *Pier Paolo Pasolini...*, *op. cit.*, p. 140, p. 144-145 y p. 147, respectivamente.

36. Para Deleuze, el primer plano es rostro y es imagen-afeción: «el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afeción». Deleuze no observó esta diferencia en el primer plano de Pasolini, pero tomó de su teoría la postulación de una semiología del cine basada en las imágenes, no lingüística, la discusión con Christian Metz y, pues, el paradigma peirceano; también su noción de «indirecto libre» y su observación de la ausencia del pueblo («el pueblo falta»), aunque la extendió a una suerte de dato de la imagen-tiempo, sin detenerse en la forma en que los filmes de Pasolini responden a ello por medio de lo que puede entenderse como un «pueblo prehistórico». Pero si Deleuze no considera el historicismo mítico pasoliniano es, sobre todo, porque trabaja con la tesis bergsoniana del cine como «variación universal de las imágenes». Cf., Gilles Deleuze, «La imagen-afeción: rostro y primer plano», en: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984, p. 132. Para su noción de indirecto libre, véase «La imagen-percepción», pp. 109-116; y en el mismo tomo, su noción de «variación universal de las imágenes», en «La imagen-movimiento y sus tres variedades», pp. 87-107. En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1987, véase la discusión con Metz y una semiología peirciana, en «Recapitulación de las imágenes y los signos», en pp. 43-55; y la noción de que «el pueblo falta», en pp. 286-295.

déspota (fascista), en *Edipo Re*; ya por la desobediencia frente al poder nazi, por medio de la zoofilia y al poder español por medio del canibalismo, en *Porcile*.

El realismo mítico, en su oposición a la transparencia neorrealista, al modernismo contemporáneo y a la vanguardia clásica, puede entenderse, pues, como la forma pasoliniana de lo que él llamó «cine de poesía», que a su vez opuso al cine (genérico) de prosa. Por un lado, el realismo mítico recusa la «sencillez» neorrealista que ya no escribe, como lengua de la realidad, la nueva situación histórica posfascista de desarrollo, cultura del consumo y conformismo político,³⁷ y que aún concibe el pueblo como clase no amenazada por la mutación, es decir, desde aquello que se vuelve, por el cambio mismo, cierto costumbrismo neorrealista. Por otro, el realismo mítico se diferencia de los modernismos radicales cinematográficos por razones semejantes a las expuestas en la crítica del neorrealismo: la caída de los paradigmas críticos (el intelectual *engagé*, la figura del individuo problemático en la literatura y en el cine) por la apropiación que de ellos ha hecho la burguesía incluso en la figura misma de los artistas (escritores o cineastas).³⁸ Allí donde la literatura neovanguardista italiana (de Edoardo Sanguineti, de Nanni Balestrini) tiende a «olvidar la literatura entendida como palabra»,³⁹ el cine modernista (el cine experimental norteamericano, v.g., Andy Warhol) tiende a olvidar la lengua cinematográfica entendida como escritura.⁴⁰ En ambos casos, los olvidos de la lengua (literaria y cinematográfica) señalan una indiferencia respecto de la realidad o presentan el mundo como insignificante. El desprecio del naturalismo, propio de las vanguardias y los modernismos, es en verdad, escribió varias veces Pasolini, un «terror», un «tabú», por la realidad misma. Pasolini, por el

37. «Italia, como el resto de Europa, y tal vez más rápido que el resto, ha dejado atrás el tiempo de la miseria y las privaciones características de la posguerra. La crítica de la vida cotidiana ya no es válida, por lo menos en la forma que uno encuentra en *Paisà* o *La strada*», dijo Pasolini a Jean Dufлот, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini...*, op. cit., p. 46.

38. «El individuo problemático, que ha sido la coartada, detrás de cuya aceptación la burguesía ha podido esconder su propia mala conciencia, ha tenido en Italia derecho de ciudadanía por un breve período, presentándose como 'comprometido'. Y era justamente la burguesía la que lo quería y aceptaba así [...] El compromiso entonces, en el período de la reconstrucción burguesa [en la posguerra democristiana] no era más que la superficie problemática: y, como tal, estaba ya prefigurado para la conciencia burguesa. [...] Hoy, el compromiso es una coartada inútil para la conciencia de la burguesía italiana, que ha superado la miseria y ha sobrepasado la primera etapa de la industrialización. Y la caída del compromiso, como noción-guía, ha arrastrado consigo, en la caída, la problemática *tout court*: la contestación, el individuo que protesta, el anormal, el diverso, etc.». P. P. Pasolini, «El fin de la neovanguardia (Apuntes sobre una frase de Goldmann, sobre dos versos de un texto neovanguardista y sobre una entrevista de Barthes)», *Empirismo herético...*, op. cit., p. 180.

39. *Idem*, p. 184-185.

40. Véase, para la relación entre el neorrealismo y el cine experimental norteamericano (al menos, el cine de Andy Warhol) como «consecuencia extrema» de aquel por su «culto del documento y de lo verdadero», P. P. Pasolini, «Ser ¿es natural?», en: *Empirismo herético...*, op. cit., p. 331..

contrario, siempre comprendió, y postuló, la palabra y la escritura en el plano de la acción de la realidad misma, es decir, de la acción del mundo y sobre el mundo. Como poética, pues, el realismo mítico buscó ser expresión (escrita) de una realidad en mutación que ya no podía escribirse en las codificaciones previas relativas a hechos que ya no son los del presente.

En este punto, las vanguardias y los modernismos extremos se han vuelto formas reificadas del cine de poesía. Fueron históricamente necesarios para oponerse de modo crítico al cine de prosa, que «adhería su lengua a los significados, poniéndose a su servicio, era transparente hasta la perfección; no se sobreponía a los hechos».⁴¹ Frente a ello, el cine de poesía supuso, y supone, una liberación de la lengua del cine (respecto de la función narrativa o de la función genérica); la vuelta, pues, a lo que Pasolini considera la cualidad originaria de lo cinematográfico que es «bárbara, irregular, agresiva, visionaria».⁴² El realismo mítico es un modo de ese retorno al origen (que es preciso considerar también mítico) del cine: bárbaro e irregular por el corte, el hiato de la escritura; agresivo por la violencia inocente (sagrada) de la sexualidad,⁴³ antes de su uso totalitario por el fascismo histórico (como lo demuestra *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) y antes de su cosificación en la cultura burguesa del consumo; visionario por el proceso de resignificación mítica de la historia y de historicidad de lo sagrado.

El melodrama del individuo

En Pasolini, el primer plano de los rostros nunca individualiza y no es (no suele ser) imagen-afección. Su función es historizar el cuerpo; mostrar la carne social de la historia. En Fassbinder, por el contrario, uno de los cambios de su cine posterior a los filmes sobre la brutalidad del grupo, es el primer plano que, en efecto, es imagen-afección, individuación, y está posibilitado ahora por otro modelo genérico que lo demanda, el melodrama. Su trabajo con ese género del cine de prosa está sin dudas «poetizado» (en los términos de Pasolini), aun cuando siga el ejemplo de los filmes norteamericanos de Douglas Sirk. La poeticidad de los melodramas de Fassbinder reside nuevamente en su concepción brechtiana (en principio teatral, con su *Antitheater*) del cine. Pero ya no se trata de producir la poética de la *Verfremdung* por medio de planos estáticos, frontales

41. P. P. Pasolini, «El cine de poesía», *Empirismo herético...*, *op. cit.*, p. 256.

42. *Idem*, p. 249.

43. Daniel Link observó la cualidad herética de la asociación pasoliniana de «la santidad con el carácter sagrado de la sexualidad», véase su «Intimidad», en *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 237, n. 217.

y con actuaciones no naturalistas (como en *Katzelmacher*, *Liebe ist kälter als der Tod* [*El amor es más frío que la muerte*] y *Götter der Pest* [*Dioses de la peste*], por ejemplo), sino por medio de una complejidad cada vez más barroca del espacio, con interpretaciones que no dejan de exacerbar la gestualidad (en el sentido brechtiano), aunque tampoco dejan ahora de reconocerse en cierto naturalismo.

Ese giro hacia lo barroco y lo gestual (incluso naturalista) empieza en *Whity*, el *western* antiteatral de Fassbinder, que ya es un film sobre el individuo. Aunque aun es una película de grupo (la familia de terratenientes Nichols), el individuo (el criado negro Whity) ya está recortado aquí contra ellos, pero por su misma fidelidad como sirviente. Como en los filmes previos, de nuevo el individuo está aislado por la acción adversa, aquí, de la familia, y se define por y en ese aislamiento. También como en *Götter der Pest*, el individuo es objeto de un vínculo sensual con una cámara (como ese paneo lento en torno a una cama en la que Whity acostado espera por un acto sexual) que asume de ahora en más (en todos los filmes que siguen) un movimiento constante de circunvalación de las personas, de desvío y rodeo, sin abandonar nunca no obstante los cuerpos. Se trata de un movimiento de cámara que es a la vez de alejamiento y cercanía, de centro en el personaje y de descentramiento por volutas interpuestas: procede, en efecto, tanto por la interposición de objetos (transparentes, opacos, reflejantes, deformantes) entre la cámara y los cuerpos, lo cual acrecienta la distancia; como por primeros planos de, y *zooms* sobre, rostros y cualquier parte del cuerpo (que, así, adquiere la intensidad afectiva, sensual del rostro), lo cual permite la proximidad más íntima. Sin duda, ese movimiento doble de distancia y contacto se complementa con una actuación que es gestualizante (de distanciamiento) y tiende a ser, en algunos casos, naturalista (identificatoria).⁴⁴

Pero además de esa conformación estilística hay en *Whity* ya un estatuto de individuo, el del criado negro, al que se somete a las peores humillaciones que sin embargo desea, aunque finalmente se subleve cuando mata a la familia. No importa aquí tanto la rebelión del esclavo sino, antes bien, la explicitación fassbinderiana de su deseo de servidumbre,⁴⁵ porque en el Fassbinder melodramático importa menos la transformación de las circunstancias de sometimiento (a la familia, a la totalidad histórica) que esas condiciones mismas que lo producen y lo perpetúan hasta la muerte o la locura. En el criado Whity está configurado el estatuto de ese héroe de los melodramas del cineasta, ya que esa servidumbre

44. Algo que puede notarse sobre todo cuando se trata de actores que no forman parte de la *troupe* fassbindereana formada en el *Antitheater* (como, por ejemplo, Dirk Bogarde en *Despair – Desesperación*, 1978– o Franco Nero en *Querelle*, 1982).

45. La prostituta del *saloon*, con la que Whity se acuesta, hace explícito ese deseo de servidumbre cuando le reprocha que a él *le gusta ser* «unfrei und abhängig [servil y dependiente]».

voluntaria no deja de ser una de las formas que adquiere la relación entre el individuo y la totalidad, cuando en los primeros filmes de ese género la relación con el todo está mediada por la familia. Formas análogas de ese lazo de deseo y sometimiento, están en el vínculo de Marlene y Petra von Kant (en *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* [*Las lágrimas amargas de Petra von Kant*], 1972), pero incluso la relación amorosa de la misma diseñadora de modas y Karin, la joven pobre, hija de obreros, no deja de constituir una variación del vínculo de pareja entre Franz y Eugen, en *Faustrecht der Freiheit*. Sólo que, en estos últimos casos, es el amor homosexual el que constituye una forma sustituta, más compleja y más sutil pero no obstante una reiteración, un nuevo modo de su actualización, de la relación entre el siervo y el amo, puesto que no deja de reproducir en su interior lazos semejantes de dominio y sometimiento, y no deja de devastar al individuo. De modo que ese individuo que primero, en los filmes sobre la brutalidad del grupo, se define contra ese grupo, la familia, o la clase, en los melodramas fassbinderianos se configura como un sujeto deseante de servidumbre, que es un deseo devastador.

No es propiamente, pues, el amor frustrado (el desconocimiento de la mujer, de la diferencia de la subjetividad femenina, por parte del hombre, como en el *corpus* norteamericano de los años treinta y cuarenta),⁴⁶ y menos aún la virtud (la apariencia mancillada por acción del Mal, del *corpus* teatral de fines del siglo XVIII),⁴⁷ el problema melodramático de los filmes previos a *Despair*, porque el amor no constituye el objeto de ellos, sino el individuo (varón o mujer) de esos vínculos de servidumbre o de amor. No es la soledad amorosa de Petra von Kant la que interesa a Fassbinder sino su divorcio por su resistencia a la dominación (sexual y económica) de su marido, así como su nuevo vínculo con Karin, en que ella busca ejercer dominio, tener con la joven el rol que su propio marido le había impuesto. De ahí la potencia de la noción de la servidumbre voluntaria en el cine de Fassbinder, que no está en absoluto desvinculada de su tesis sobre la dominación totalitaria del sistema (por medio incluso de las fuerzas anticapitalistas, terroristas o guerrilleras). La servidumbre voluntaria es la individualización de esa tesis sobre lo público, el modo en que el dominio totalitario se interioriza en las

46. Véase: Stanley Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, especialmente, su introducción, pp. 3-45 (trad. castellana: «*Contesting Tears. El melodrama de la mujer desconocida*», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n° 7, «Teoría contemporánea», 2008, pp. 109-142). Y sobre la filosofía del autor, Silvia Schwarzböck, «Lejos de Harvard. Sobre la filosofía del cine de Stanley Cavell», *ibid.*, pp. 9-36.

47. Cf. Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», sobre el origen posrevolucionario (post 1789) del melodrama teatral de Gilbert de Pixérecourt, como tragedia popular (Pixérecourt, el «Cornille de los bulevares»), reclamo de orden (político y moral) y su «victoria sobre la represión». En *Poétique* n° 19, París, 1974, pp. 340-356.

vidas individuales en la paradoja de esa lógica del deseo de sometimiento. Esa servidumbre deseada no es sólo deseo de la sumisión misma sino incluso deseo de dominio y opresión; y ambos deseos suelen estar, por supuesto, en el mismo sujeto, como en Petra von Kant, en Whity o en Peter Trepper (*Ich will noch nur, dass ihr mich liebt* [Solo quiero que me amen], 1975), que se liberan del dominio para, en todo caso, volver a someter a otros o someterse. Aun cuando en ese film se enuncie en su título el deseo de amor de un individuo, lo melodramático no reside en la falta de amor de Peter Trepper, sino en la opresión moral y económica que actúa por medio del grupo familiar, que lo conduce finalmente al crimen. Un sometimiento en todo análogo es el del frutero Hans, en *Händler der vier Jahreszeiten*, cuya reacción a ese estado de dominio familiar, impuesto y elegido, lo conduce a la enfermedad, la apatía pequeño-burguesa de la prosperidad económica, y la muerte.

La abyección

Con el melodrama, el pasado interviene como tiempo de motivaciones del presente dañado. Las películas previas sobre el grupo, en cambio, tienen lugar en un presente que es menos el de fines de los años sesenta en Munich, que el de una modernización de los géneros de Hollywood (*film noir*, film de gánsters, *western*) a un tiempo actual y con personajes locales (alemanes) para experimentar con representaciones *antiteatrales*, es decir, distanciadas, gestuales, hieráticas. El melodrama del individuo, impone, por esa misma concentración en el sujeto de la servidumbre o del amor, la narración de su pasado, ya que el presente depende estrechamente de lo que ha tenido lugar. En *Händler der vier Jahreszeiten* hay algunas secuencias, dispersas a lo largo del film, que están puestas precisamente para narrar los momentos en que se daña la vida del frutero Hans, por los actos de la familia y las instituciones (el desprecio de su madre, la represión sexual y la humillación, la tortura cuando, siendo soldado legionario, estuvo prisionero). También Peter Trepper (*Ich will doch nur, dass ihr mich liebt*) recibe castigos de niño por los actos más inocentes y menos tolerados por la moral. Para Elvira, la transexual de *In einem Jahr mit 13 Monden* (*Un año con trece lunas*, 1978), el destino ha quedado decidido en el abandono de su madre, en el hospicio entre monjas, en esa infancia desamparada.⁴⁸ El pasado, en el melodrama Fassbinder-

48. Para entender la impronta (melodramática) del pasado en Erwin/Elvira es imprescindible el paratexto que escribió Fassbinder sobre el film: «Un año con trece lunas», en R. W. Fassbinder, *La anarquía de la imaginación*, op. cit., pp. 103-124.

Ilustración nº 3

riano del individuo, no cesa de actualizarse, no deja de dirigir, como un sino, la vida a la frustración.

La vida dañada del presente parece haber conducido a la interrogación por el pasado histórico alemán y a la necesidad de su representación. En efecto, si la vida está devastada, sus causas solo pueden ser políticas. De allí el giro, en el cine de Fassbinder, hacia la historia política, en los años ochenta, donde ese pasado histórico actúa ahora en el individuo en el presente mismo del relato. La historia política se vuelve pues la totalidad opresiva que antes estaba en la familia y previamente en el grupo. Pero esa historia política actúa, como la familia incluso, como el grupo, de modo sobredeterminado, pero con una violencia más ineludible, con un alcance más vasto, pero aun así análoga a la familiar y a la grupal. La historia política viene a demostrar, en los filmes de la última década de Fassbinder (cuando, en efecto, filma *Die dritte Generation*), la dominación totalitaria de un sistema (capitalista) más allá de su modalidad política coyuntural (democrática, nazi o posnazi), a la que todas sus partes contribuyen aun sin saberlo. Por ejemplo, una cantante de cabaret (Willie Bunterberg), amante de un miembro de la resistencia durante el nazismo, puede volverse, sin filiación política, sin simpatías ideológicas, en estrella del régimen contra el cual lucha su amado (*Lili Marleen*, 1980). Un lumpen que acaba de salir de la cárcel, por un crimen pasional (Franz Biberkopf), puede llevar la esvástica en su brazo, aun sin comprender los alcances de esa adhesión (*Berlin Alexanderplatz*).

Así, los períodos políticos del Tercer Reich (*Lili Marleen*), la República de Weimar (*Despair*, 1978; *Berlin Alexanderplatz*, 1980) y el posnazismo de la era Adenauer (*Die Sehnsucht der Veronika Voss* [*El deseo de Verónica Voss*] 1981; *Die Ehe der Maria Braun* [*El matrimonio de María Braun*], 1978; *Lola*, 1981) se vuelven objeto privilegiado de la serie de los últimos films, que se distinguen especialmente de todos los previos por la reconstrucción deliberada de época. Lejos ya de la puesta despojada de los primeros filmes en la línea de la *nouvelle vague*, ahora se busca un verosímil histórico en los objetos, las vestimentas, la música y los sonidos ambientes, los decorados. No obstante, esa puesta en escena de la época no podría considerarse, en absoluto, en términos realistas, aunque parta del verosímil histórico, porque Fassbinder quiere representar en esos filmes más bien un estado de las subjetividades, un estado del alma (para decirlo con sus palabras), para narrar cómo ellas son afectadas, hasta la abyección, por la historia política.

Cuanto más histórica es la reconstrucción de la época, más artificial se vuelve, y más metafórica resulta respecto de la subjetividad del individuo. En esto, todos los filmes del último período pueden verse como puestas en escena de la conciencia de sus héroes afectados por la historia política. La esquizofrenia de Hermann, en el momento mismo de formación del nazismo, está narrada, en *Despair*, desde

su punto de vista; así, todo aquello que aparece en la imagen es parte casi indiferenciada de su conciencia afectada. Pero a la vez, la misma puesta reconstructiva verosimilista no impide las alegorías, como ocurre en todo el epílogo de *Berlin Alexanderplatz*,⁴⁹ que representa, con alegorías cristianas sobre la Pasión y la Crucifixión, la demencia y los sueños de Franz Biberkopf, como ocurre, pero ya sin verosímil histórico alguno, ya en el puro artificio, en un mundo propiamente mítico de pasiones y de abyección, en *Querelle*.

Historia política y mito

Las últimas películas de Fassbinder son las más históricas (por su reconstrucción estilizada de época) y a la vez las más míticas, ya que la historia política constituye ante todo una fuerza devastadora de los sujetos, implacable en su inevitabilidad. A lo largo de todos sus capítulos, *Berlin Alexanderplatz* narra una y otra vez la fuerza (mítica) del episodio del asesinato (que ha tenido lugar en el pasado y está siempre a punto de actualizarse), que impide definitivamente el cambio al que aspira Franz Biberkopf, para tener una «vida honesta», «digna», como él se dice a sí mismo. Muy por el contrario, lo que tiene lugar es una larga caída, cada vez más densa (más barroca) y más abyecta. Fassbinder, pues, tiende a pensar la historia, o el sistema totalitario de dominación —que para él están en el mismo plano— como aquello (la fuerza adversa, devastadora, destructiva de lo histórico) que se actualiza invariablemente en las distintas épocas, como lo exige el modelo hermenéutico del melodrama. En cambio, Pasolini, que observó con la misma visión crítica un proceso semejante de dominación burguesa en la posguerra, consideró la continuidad del pasado histórico fascista mussoliniano como una *nueva* modalidad del poder, tanto más compleja cuanto que constituye una *mutación* del hombre. Ambos notaron que el modo de dominación contemporáneo se hace posible precisamente porque involucra incluso a aquellos que actúan para limitarlo, reformarlo, o destruirlo. En Fassbinder, la crítica a los grupos armados es, por esto, inflexible, ya que los sitúa como fuerzas políticas favorables a la dominación política, antes que como fuerzas críticas, revolucionarias. En Pasolini, la vastedad de la mutación cultural explica la incapacidad para revertirla o modificarla, no sólo por parte de los mismos políticos demócratas o de izquierda,

49. Sobre algunos de estos aspectos y sobre la «representación pura como medida del mundo», además de una lectura sobre la transposición de la novela de Alfred Döblin, véase Jerónimo Ledesma, «Aquel tipo que no se me parece soy yo. Una reflexión sobre la película de Rainer W. Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (1979-1980)», en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n° 3, «No reconciliados», 2002, pp. 51-71.

sino incluso por los jóvenes estudiantes revolucionarios, que ignoran las sobredeterminaciones de su origen burgués y sus nuevas modalidades fascistas,⁵⁰ y además, por el propio pueblo que está afectado por la mutación como por una enfermedad que va destruyendo, para uniformizarlo, poco a poco, todo: desde el lenguaje hasta los cuerpos y los hábitos. Algo semejante supo ver Fassbinder, con una sensibilidad que su lenguaje melodramático llamó «desesperada», cuando escribió que hasta nuestros pensamientos realizan «el plan de los poderosos»; siguen, sin que lo sepamos, una «planeada cadena causal».⁵¹

Si ese saber de la dominación política conduce a Fassbinder a una representación de ella como fuerza mítica adversa al individuo, en una línea crecientemente «histórica» y alegórica, en Pasolini, en cambio, produce transformaciones constantes en sus películas. De la modalidad neorrealista al realismo mítico, hubo una atención constante a la historia política: reposicionamientos que, en el caso del neorrealismo, puede verse en *Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos)*, 1966), como crítica a los propios filmes iniciales y a ese cine nacional y popular gramsciano. En el caso del realismo mítico, su autocrítica puede leerse en la «Abjuración de la *Trilogía de la vida*», esas tres películas que no previeron su propia contribución al nuevo dominio cultural burgués, cuando las imágenes de la sexualidad inocente y arcaica pudieron ser inmediatamente apropiadas por la cultura hegemónica, aun cuando esos filmes tuvieron un fundamento empírico para la crítica: *Comizi d'amore* (1965), un documental sobre la represión sexual en toda Italia (todas las clases sociales, todas las edades, todos los oficios, todo el país). De allí, luego, como respuesta indudable a la apropiación de la *Trilogía*, la radicalidad de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, aún inasimilable en nuestra contemporaneidad de disponibilidad total de la pornografía y del *posporno* en el cine (v. g. Bruce La Bruce).

La crítica de Pasolini no procedió sólo por medio de la escritura cinematográfica relativa a un pueblo prehistórico, sino por la reinención (la reescritura) de la realidad, de acuerdo a las demandas del presente. En esto, *Salò* ya no formaría parte de la poética del realismo mítico, puesto que se trata de una reescritura de varios textos (Dante, Sade, las representaciones del fascismo), así como hacia los mismos años, en la obra de teatro *Calderón* (1973), hay una reescritura de *La vida es sueño* y de la historia política española. Ya no estaríamos, pues, ante un trabajo

50. Cf. P. P. Pasolini, «¡¡El PCI para los jóvenes!! (Apuntes en verso para una poesía en prosa seguidos de una "Apología"», en *Empirismo herético...*, *op. cit.*, pp. 212-222. Y «El caos», en *El caos contra el terror...*, *op. cit.*, p. 45, donde entiende al movimiento estudiantil como una «forma ingenua» de terrorismo.

51. R. W. Fassbinder, «Dos monólogos y un texto sobre *Desesperación*», *La anarquía de la imaginación...*, *op. cit.*, p. 97.

con la textualidad mítica antigua (bíblica o griega clásica), con el objetivo de su realismo mítico de resacralizar la realidad contra el «laicismo consumista» que convierte a los hombres en «autómatas adoradores de fetiches»,⁵² sino ante la búsqueda de una nueva escritura para una realidad en mutación. La crítica de Fassbinder, en cambio, no residió tanto en la criticidad del género (el melodrama como «victoria sobre la represión», reclamo hacia el presente histórico político, en los términos de Peter Brooks), como en la puesta distanciada, barroca, saturada de sus películas. Fassbinder situaba ahí, en ese conflicto crítico (de inspiración siempre brechtiana) con el espectador, la capacidad del cine para la transformación de lo dado. Pasolini, por el contrario, la encontraba en la evitación permanente, por la reescritura, de la cosificación del lenguaje del cine, es decir, de la realidad misma.

Universidad de Buenos Aires /
Universidad del Cine

52. P. P. Pasolini, «Genniarello», en *Cartas luteranas...*, *op. cit.*, pp. 23-24.