

La Rabbia y los límites del film-ensayo

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 8), e003, agosto 2019. ISSN 2525-085X

<https://doi.org/10.24215/2525085Xe003>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA RABBIA Y LOS LÍMITES DEL FILM-ENSAYO

The Rage and the Limits of Essay Film

EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Instituto en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 21/2/2019 | Aceptado 10/5/2019

RESUMEN

Como trabajo realizado a partir de un encargo y pieza excepcional en la filmografía de Pier Paolo Pasolini, *La Rabbia* conjuga un inusual modo de operación con la imagen y la palabra. Pasolini partió de un voluminoso archivo documental de fuentes diversas, realizó su propio montaje de imágenes y a partir de esa estructura elaboró un guion que es, en sí mismo, una pieza de escritura experimental donde se articulan poesía y prosa. El proyecto y el resultado fueron explícitamente caracterizados por el autor como un ensayo cinematográfico.

ABSTRACT

As commissioned work and exceptional piece in Pasolini's filmography, *La Rabbia* opens an unusual mode of operation with images and words. Pasolini started from a voluminous documentary archive of diverse sources, made his own montage of images and visualizing that structure he produced a script that was itself an experimental writing piece which articulates poetry and prose. The project and the result were explicitly characterized by the author as an essay film.

PALABRAS CLAVE

Cine; poesía; prosa; ensayo; imagen

KEYWORDS

Film; poetry; prose; essay; image

«¿Por qué nuestra vida está dominada por el descontento, la angustia,
el miedo a la guerra y la guerra?»

Para responder a esta pregunta, les presento este film. Sin seguir un hilo cronológico, ni tan
siquiera lógico. Más bien me he dejado llevar por mis ideas políticas y mi sentimiento poético.»

Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi (1963)

«J.D. —El presente ¿es por tanto el tiempo de la ambigüedad, el momento de la decadencia?

P.P.P. —El infierno.»

Jean Duflot (1971)

La rabbia [La rabia] (1963), de Pier Paolo Pasolini, no es precisamente un film fundante del ensayo cinematográfico. Nunca es ocioso recordar que aun siendo intermitente, cambiante y hasta elusiva, esa categoría ha insistido desde los tiempos del cine silente. Como señala de modo perspicaz Josep María Catalá (2007), el film ensayo consiste en una forma fílmica en la que numerosos practicantes han incursionado desde el período del silente sin darse cuenta de que la estaban poniendo en práctica. El esporádico reconocimiento del ensayo cinematográfico a lo largo de la historia del cine ha sido detectado por diversos críticos y teóricos. En algunos cineastas de excepción como Pasolini, la consideración explícita de algunos de sus films como ensayos, al intentar definir su forma cambiante, su revelación de un pensamiento en el mismo acto de constituirse, ha sido categórica y recurrente. El artista italiano acudió a ella cada vez que, revisando su trayectoria, se refirió al extraño episodio de *La rabbia*.

Pasolini comenzó su obra fílmica casi a los cuarenta años. Fue un inicio tardío, más bien una ampliación de su territorio luego de desplegar una intensa obra literaria. Previamente había sido ensayista, narrador y poeta, más tarde también sería dramaturgo. Por lo tanto, desarrolló sus ensayos en las páginas antes de intentarlos en pantalla, ya que conocía desde adentro el género en su tradicional forma escrita. Lo que resulta verdaderamente novedoso en el caso de *La rabbia* no es entonces su lugar fundacional, sino la ocasión excepcional para un encuentro inusual de la categoría ensayo, localizado en los confines de la literatura y el cine. Mediante una atípica intervención entre poética y conceptual en esa relación, Pasolini produjo con *La rabbia* un objeto audiovisual difícilmente clasificable donde, con heterogéneas imágenes y palabras en conflicto, puso en marcha distintos regímenes en estado de transformación, incidiendo sobre la emoción y el pensamiento.

La rabbia nació del encargo formulado al realizador por un pequeño pero activo productor cinematográfico y televisivo, Gastone Ferranti. Este puso a disposición del cineasta una inusual cantidad de películas de cortometraje, al modo de los noticiarios semanales, filmadas durante más de una década. Entre esos cortos estaba el material remanente del noticiario *Mondo Libero*, que Ferranti había dirigido durante largo tiempo. Pasolini también contó con los archivos *Italia-URSS*, que mostraban aspectos de la relación bilateral y del campo de influencia global de la Unión Soviética. En total, ese *stock* consistía en un archivo de noventa mil metros de material fílmico. La masa de material contenía todo tipo de acontecimientos, filmados a la manera aséptica de los noticieros de cortometraje, destinados a la pantalla cinematográfica y eventualmente a su transmisión televisiva en Italia: festividades, desfiles y ceremonias, visitas de celebridades, fenómenos climáticos, viajes, notas de color. Al respecto, destaca Pasolini (en Liverani, 1963):

Una visión tremenda, una serie de cosas desoladoras, una procesión deprimente de la indiferencia internacional, el triunfo de la reacción más banal. En medio de toda esa banalidad y desolación, de

vez en cuando aparecían imágenes bellísimas: la sonrisa de un desconocido, dos ojos con expresión de alegría o de dolor, e interesantes secuencias llenas de significado histórico. Un blanco y negro en general visualmente fascinante. Atraído por estas imágenes, pensé en hacer con ellas una película, a condición de poder comentarla con versos. Mi ambición era la de inventar un nuevo género cinematográfico. Hacer un ensayo ideológico y poético con secuencias nuevas (p. 75).

El resultado de esa intervención de Pasolini en el mundo de los archivos fue de tal contundencia que Ferranti, por motivos que aún hoy se desconocen (tal vez el escándalo ideológico, acaso el intento por aprovechar la ocasión abriendo una polémica espectacular, al uso televisivo), repensó el proyecto. Al advertir lo que iba produciendo Pasolini en la moviola y al leer, posteriormente, el guion de *La rabbia* —elaborado a partir de ese montaje— Ferranti acudió al escritor y periodista Giovannino Guareschi, reconocida figura de la derecha católica, para elaborar con ese cúmulo de materiales audiovisuales otra película contrapuesta a la de Pasolini, con su propia mirada y diagnóstico del mundo contemporáneo. Desde allí, especialmente para los medios, el proyecto quedó como una suerte de función doble, con gemelos enfrentados. El combate quedó establecido, según los afiches promocionales, como el enfrentamiento entre el diablo y el agua bendita [Figura 1].



Figura 1. Aviso promocional de *La rabbia* (1963)

La rabbia fue publicitada en la prensa como un verdadero *match de box* cinematográfico, pautado en dos capítulos de poco menos de una hora cada uno. Para dejar espacio en la doble función a Guareschi, Pasolini eliminó casi diecisiete minutos, todo el primer tramo de su versión original. *La rabbia* fue en su estreno escasamente proyectada, y luego emitida por la televisión italiana en muy pocas ocasiones. Hasta una década atrás, era una de las producciones de Pasolini menos atendidas, situación que comenzó a revertirse ante su restauración y relanzamiento por parte de Cinema Ritrovato - Cineteca de Bologna. Allí comenzó a imponerse la evidencia: se trata ni más ni menos que de una pieza decisiva en la producción de este verdadero artista, a la vez cinematográfico e intermedial, que marca el encuentro de poesía y de ensayo, de cine y de literatura, de rabia y de amor.

Como hemos remarcado, tras todas las polémicas y versiones cruzadas, hasta hoy no ha quedado del todo claro si la decisión de Ferranti obedeció al intento de obtener mayores réditos comerciales de la explotación del proyecto o a un repentino intento de balancear la sombría perspectiva de Pasolini con una mirada ideológicamente contrapuesta. Ferranti era un moderado, un liberal centrista, así que en su lanzamiento *La rabbia* se presentó como «un film a cuatro manos». No hubo acuerdo alguno entre Pasolini y Guareschi, ni tampoco disputas entre ambos durante la realización. Las dos partes de *La rabbia* se montaron en instalaciones contiguas, de modo independiente. De hecho, cotejando ambas partes, es imposible establecer una relación de paridad o de simetría entre los dos films. El documental de Guareschi responde a los cánones convencionales de un film de repertorio. En cuanto a la única transformación que se produjo en *La rabbia* de Pasolini, esta consistió en la eliminación de los diecisiete minutos de secuencias iniciales, simplemente para dejar más espacio al aporte de Guareschi en la programación para salas, o adaptándose a la clásica disponibilidad de la grilla horaria en la emisión televisiva. Pasolini no se preocupó demasiado de esa doble existencia de *La rabbia* en el discurso promocional. Más bien dio a entender que el ceder a la versión de derechas una porción de su espacio le permitió mantener el suyo propio. De lo contrario, previendo una existencia solitaria de su realización inicial, tal vez sospechaba que en su extrañeza corría el riesgo de pasar a engrosar la siempre temible lista de los films invisibles, malditos, olvidados en una estantería.

El caso fue que al convocar a Guareschi con su documental de compilación, que fue realizado al modo esperable de los reportajes televisivos, el film-ensayo de Pasolini, por un efecto especular, era ofrecido, al menos en la difusión mediática, como una pieza en cierto modo domesticada, en fin, como otra película de repertorio. Ferranti mismo jugaba con la idea de que al brindar a Pasolini la apertura de la función e instalar el trabajo de Guareschi en segundo término, este último quedaba, de alguna manera, con la última palabra. Asimismo, en ese formato propio del torneo de opiniones contrapuestas que proclamaba la publicidad, el debate quedaba sometido a las estereotipadas discusiones del mundo periodístico y televisivo, donde las confrontaciones dan lugar a las mayores asperezas y hasta el estallido para luego pasar a otro tema sin solución de continuidad, con el consabido lema: «en otro orden de cosas...», de acuerdo a la lógica del espectáculo permanente.

POESÍA, PROSA Y ENSAYO A PARTIR DE LA IMAGEN

En *La rabbia* poesía y prosa articulan un discurso ensayístico que contiene esos dos regímenes; hay allí imágenes convencionales de cine, fotografías y obras de artes visuales, que un montaje cuestionador articula de modo atípico, desfamiliarizando los estereotipados planos de los noticiarios. Lo que aparece en pantalla y las palabras que interactúan con la experiencia visible diseñan una experiencia a la vez bella y perturbadora. Las palabras cercan o amplían el sentido de lo visto y, a la vez, abren otro campo de combate. La rabia enunciada en el mismo título convoca a una emoción tan patente como difícil de nominar, que pronto se transfiere y se adueña del espectador, ese sujeto que a la vez se asoma a cierto tipo de oscura comprensión de algunas razones que yacen en lo visto y oído. Al trascender

el tradicional film de compilación, en el que la imagen se muestra como elemento probatorio y la narración oral fija un sentido acotado, garantizado por la evidencia visible, en *La rabbia* el choque de la palabra poética y la prosa que comenta o denuncia lo que asoma en el campo de lo visible hace estallar las convenciones habituales de correspondencia entre palabra e imagen. Esta particular operación de montaje dejó exhausto a Pasolini: «Trabajé durante semanas y meses; fue un trabajo masacrante, porque el de la moviola ya es de por sí un trabajo terrible» (en Liverani, 1963, p. 77).

La operación de ver, de analizar, de montar lo visible y audible constituyó, en la apreciación de Georges Didi-Huberman (2013a) un verdadero acto de lenguaje destinado a quebrar la superficie de normalidad aparente que cundía en una Italia presuntamente satisfecha en la creciente prosperidad de su burguesía, una vez superado el trauma de la guerra y las miserias de posguerra. Del visionado de esa enorme masa de imágenes, Pasolini extrajo los fragmentos que le parecieron más sugestivos, compilándolas generalmente y descartando —salvo pasajes esporádicos— el audio original, que contenía música, sonido ambiente o comentarios con voz *over*. Los pasajes de imagen y de sonido que conservó ligados adquirieron otro sentido que el original, cercados e interrogados por su contexto en el nuevo film. Las imágenes de *Mondo Libero* con sus convenciones de noticiario fueron montadas con otros fragmentos extraídos de los registros de *Italia-URSS*, de fotografías de diarios, de revistas de actualidad o de libros de arte. Estas últimas, en algunos pasajes escogidos, fueron presentadas en film a color, lo que determinó un verdadero estallido cromático en ciertos breves pasajes. Pero el montaje pasoliniano, como ocurrió previamente en el caso fundante de *Carta de Siberia* (1956), de Chris Marker, operó finalmente en la relación entre imagen y palabra. Una vez seleccionados los materiales que lo interpelaron, Pasolini elaboró un montaje de imágenes y, a partir de esta estructura, observando como un espectador, escribió un guion con lo que ellas le hacían decir, apelando a dos registros de escritura distintos. Dispuso algo así como un diálogo, compuesto por la sucesión entrelazada de textos poéticos y fragmentos en prosa [Figura 2].



Figura 2. *La rabbia* (1963), Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi

Luigi Ficacci (en Bertolucci, 2008) ha destacado que Pasolini, en ese procedimiento plural, se acerca a las imágenes montadas, se deja impactar por ellas, las analiza o medita sobre lo visto. Voluntariamente o no, el poeta, mediante ese acto y con la intervención de la palabra, transforma la causalidad del material de *stock* sometido a dicha operación desviante. Lo hace ver de otro modo. Y el decir también se extiende de manera diferente a cuando ocupa todo el campo de atención. Lo que surge de *La rabbia* es cuestión del entretreído entre imagen e imagen, imagen y palabra, palabra y palabra. Cada uno de estos elementos rehúsa ser parte orgánica de un conjunto, más bien entabla una lucha cuerpo a cuerpo con su íntimo contrincante (Bertolucci, 2008). En cierto modo, poesía y prosa entablan un juego de distancias en relación con las imágenes, oscilando entre la desfamiliarización y la afección. Para acentuar la tensa dimensión dialogal de esos dos modos de escritura que glosaban las imágenes montadas, al ser convertido en expresión oral, el texto de Pasolini no fue en *La rabbia* enunciado por su propia voz, sino que quedó más firmemente desdoblado gracias a la participación de dos amigos del cineasta. Una voz fue proporcionada por el escritor Giorgio Bassani. La otra voz fue la del artista plástico Renato Guttuso. El primero leía los pasajes escritos como poemas, el segundo enunciaba los fragmentos en prosa.

Al ver *La rabbia* se percibe claramente que ambos artistas no se limitan a leer sus fragmentos, sino que sus voces instalan ritmos y otorgan una respiración diferente a las palabras. Bassani impone un ritmo pausado, atento a la materialidad y a la evocación de cada palabra; Guttuso comenta tajante, a una velocidad que parece exigirle el carácter actual de sus referencias. Esta diversidad se detecta no solamente como la presencia de dos sujetos, sino de dos regímenes de la lengua, y entabla diferentes relaciones con imágenes que también se someten a un proceso de transformación en el que se incorpora la propia relación del espectador inmerso en el lenguaje.

Las dos voces funcionan como un coro griego. No pueden influir en el resultado de lo que se nos muestra. No interpretan. Cuestionan, escuchan, observan y dan voz a lo que el espectador puede estar sintiendo, con más o menos incapacidad para expresarlo. Y lo logran porque son conscientes de que el lenguaje, al compartirlo los actores, el coro y los espectadores, es el depositario de una antiquísima experiencia común (Berger, 2006).

Pero además de la doble enunciación sostenida por Guttuso y Bassani, interviene en *La rabbia* durante ciertos pasajes la voz neutra, profesional y estentórea del locutor original de los noticiarios. Una voz, a diferencia del acento pausado del poeta o de la firmeza combativa del pintor, que resulta privada de toda pertenencia a un colectivo moldeado por el intercambio humano. Cercada por el discurso poético y el comentario político, la voz del *speaker* y su presunto grado cero ideológico incorpora, en esos pasajes, otra dimensión de la alienación, de lo homologado (término caro a Pasolini cuando denunciaba la normalización creciente de la cultura italiana de su tiempo).

LA RABBIA COMO FORMA CINEMATOGRAFICA EN TRANSICIÓN

Este film fue realizado en pocos meses, luego de una ficción por demás inusual: la del medimetro *La ricotta* [La ricota] (1962), perteneciente como episodio a la película colectiva *RoGoPaG* (Rossellini y otros, 1963). En *La rabbia* el cineasta aborda algunos procedimientos que apuntan ensayísticamente a un pensamiento en estado de construcción, elevando esta experiencia al rango de gozne fundamental en su filmografía. En *La ricotta*, con su sátira feroz a la Italia contemporánea, asomaban reflexiones que deslizaban la voz poética de Pasolini, anclada a la ya entonces legendaria figura de Orson Welles (no está de más recordar que el doblaje al italiano del poema leído por Welles fue realizado por Bassani) hacia el ensayo. Estaba también presente allí la incorporación de la plástica ofrecida como potencia para escandir el relato con un régimen disruptivo de color en el film blanco y negro,

evocando la pintura de Pontormo, el manierismo o las naturalezas muertas. *La rabbia* sistematizará esos recursos y los convertirá en ejes de su misma estructura. Pero luego de esta experiencia, y de su siguiente película —esa extraña incursión en el territorio del *cinéma vérité* que fue el film-encuesta sobre el sexo en Italia *Comizi d'amore* (1964)— Pasolini elaborará un tipo de films que hizo propio y que excede el ámbito tratado en este artículo. Esa categoría cinematográfica que requiere un término que destaque lo provisorio, lo inacabado, un estado en tránsito hacia una forma posterior de la que solo es la prefiguración, adquirió el carácter de sus *appunti*. Así cobró forma *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo Secondo Matteo* [Locaciones en Palestina para el Evangelio según San Mateo] (1963–1965) como intento de fijar en forma cinematográfica los preparativos de su siguiente largometraje. Luego de atravesar distintas etapas de esos *appunti* que involucraban búsqueda y reflexión en la marcha —*Appunti per un film sull'India* [Apuntes para una película sobre la India] (1968) y *Appunti per una Orestíada africana* [Apuntes para una Orestíada africana] (1970)— el ensayo cinematográfico aún mantenía un peso decisivo, en tanto horizonte, en tiempos del proyecto inconcluso de los *Appunti per un poema del Terzo Mondo*. Acaso la ambición de rodar este film en diferentes latitudes, ligadas por ese concepto geopolítico, requería una cohesión conceptual mayor que el carácter provisional de los apuntes. Y así quedó, inconcluso. No obstante, cabe destacar que dentro de las formas que asoman en la extrañeza propia de *La rabbia* está, sin dudas, esa posterior apelación a un pensamiento que toma forma justo en la búsqueda de un mundo por filmar, que será la base de los *appunti* y aún sostiene al ensayo en su interior. En esa modalidad cinematográfica se generaba otro tipo de tránsito. Pasolini le comentaba a Jean Dufлот (1971) sobre esta persistencia del ensayo en su cine:

Es un proyecto que no he abandonado del todo. E incluso me sigue interesando. Pero todavía no sé muy bien bajo qué forma lo llevaré a cabo. ¿Por qué no ha salido adelante con la forma que le reservaba al principio? Es a un tiempo simple y complicado. Yo habría debido rodar ese film en varios países del Tercer Mundo: en África, en la India, en América Latina, en los países árabes... El proyecto preveía incluso un rodaje en los ghettos negros de América del Norte. Era, por tanto, una especie de documental, de ensayo... yo sólo lo imaginaba bajo esta forma (pp. 136–137).

Simultáneamente a la elaboración consecutiva de *La ricotta* y de *La rabbia*, Pasolini había desplegado en sus intervenciones mediáticas las más ásperas críticas al estado del capitalismo, cuya capacidad de producción se había orientado al afianzamiento de la sociedad de consumo y a una normalización que iba anestesiando poblaciones, reduciendo el espacio político por la promoción de una falsa ilusión de bienestar. El artista enfocaba su disección del neocapitalismo (en la terminología de entonces) en el emblemático poder de la televisión sobre un pueblo adormecido. Y apuntaba específicamente al caso de Italia. «Lo que intentaba decir —explicó Pasolini— es una cosa algo confusa, una idea todavía irracional, que está presente en toda mi obra de esos años: es la idea de una nueva prehistoria» (Dufлот, 1970, p. 198). Dentro de un entorno crecientemente opresivo apenas disfrazado de un bienestar que se postulaba como obligatorio, Pasolini no dejaba de alzar su voz. En una difundida entrevista con Alberto Arbassino, sostenida en 1963, declaraba que Italia le parecía un tugurio cuyos propietarios se habían comprado un televisor y de quienes, cuando los vecinos veían la antena en el techo de la casa, repetían como si de una ley se tratara: «Son ricos ¡Están bien!» (Pasolini, 2018, p. 99). Desde inicios de esa década Pasolini oficiaba como personaje tan solicitado como incómodo y hasta irritativo en el ámbito mediático de su país. *La ricotta* había sido denunciada ante su mismo estreno por su presunta agresión a la fe católica. A *La rabbia*, pese al intento de neutralizarla mediante la intervención de una mirada opuesta desde la derecha, le esperaba un largo período de desatención, casi al borde del olvido [Figura 3].



Figura 3. *La rabbia* (1963). Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi

DE LA RABBIA (1963) A LA RABBIA DI PASOLINI (2008)

Pese a su más que accidentada supervivencia y a su condición lateral, durante décadas, en el canon pasoliniano, *La rabbia* perseveró en su rareza fundamental, indagando la categoría del cine-ensayo desde su propio territorio y explorando sus confines. La Fundación Pier Paolo Pasolini, primero activa en Roma y luego trasladada a la Cineteca de Bologna, dio a inicios de este siglo pasos decisivos en su recuperación y puede afirmarse que en la última década ha suscitado paulatinamente la atención que merece el film. Esa verdadera operación de rescate tuvo un momento decisivo cuando en 2008 el cineasta Giuseppe Bertolucci, a instancias del actor Tati Sanguinetti, recurrió al guion integral que había elaborado Pasolini, que incluía los pasajes relativos a todo un tramo del inicial montaje de imágenes que luego de descartado fue perdido. El escrito rescatado incluía el texto correspondiente a las primeras secuencias del film: Pasolini brindaba ciertas pistas que permitían apuntar a algunas imágenes específicas de las decenas de miles de metros de película que había visto el cineasta en los archivos de Ferranti. El resultado se presentó ese año en el Festival de Venecia y fue titulado *La rabbia di Pasolini. Ipotesis di ricostruzione di la parte original inedita* (Bertolucci, 2008). Los primeros tramos del film reconstruido —o como quiere Bertolucci (2008), su «simulación» del segmento perdido— recuperan la poesía y la prosa escrita del cineasta mediante un método a dos voces, similar al de la versión de 1963. Luego de esas secuencias iniciales agregadas, el resto de *La rabbia* de Pasolini

y también la de Guareschi se presentan tal cual se vieron en 1963, solo revitalizadas con el esplendor de las copias restauradas. Los breves planos en color, que habían sido perdidos en buena parte de las pocas copias circulantes durante décadas, también volvieron a estallar ante la mirada de los espectadores.

Pasolini, cuando evocaba los logros de *La rabbia*, destacaba que cuando más se había acercado a su intención de realizar un ensayo en cine era, dentro del film, justamente en el segmento dedicado a Marilyn Monroe. El canto fúnebre a la actriz, muerta un año antes, da tono y forma al pasaje más extraño e intenso de la obra. Sus escasos minutos son cercanos al tramo final, donde la evocación de la proeza espacial de Yuri Gagarin dispone un enrarecido canto a la hermandad de los humanos más allá de las fronteras. Una rara hermandad, solo avistable desde una cápsula orbitando en el techo estelar. Cuestión de distancias. Con Marilyn, la relación es inesperadamente íntima, tierna y desgarradora. La belleza y la muerte de la actriz, inscripta en *La rabbia* a partir de algunas de sus innumerables fotos de estudio (no de sus films), suscitan en el guion de Pasolini un tono oscuramente elegíaco, aquel propio de ese poema funerario denominado *tombeau* por la tradición francesa, que Giorgio Bassani enuncia con sentidas iteraciones. Marilyn es evocada como una belleza inocente, sometida a la reificación que la instala como mercancía en el mercado erótico. De manera inesperada, el cuerpo de Marilyn, algunas explosiones atómicas y un desfile de la Pasión proveniente de alguna Semana Santa entablan una extraña relación de montajes paralelos. En una de las entrevistas que acompañan a la edición de *La rabbia di Pasolini* (Bertolucci, 2008), el historiador del arte Luigi Ficacci ha destacado cómo, en su tratamiento de Marilyn Monroe, Pasolini desmonta el mito erótico y reclama una ternura que busca establecer con su sufrimiento una desgarrada *pietà* que eleva a Marilyn al plano de un personaje trágico. El cineasta llora al ser humano, lo restituye en su fragilidad, hace que su sufrimiento sea también el de otros. De la manera más intensa entre los muchos potentes pasajes de *La rabbia*, la poesía oralizada por un emocionado Bassani se eleva desde su íntima relación con el impacto de una experiencia visual arrasadora (Bertolucci, 2008) [Figura 4].



Figura 4. *La rabbia* (1963), Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi

La rabbia de Pasolini conserva intacta hasta hoy su dimensión de pieza crítica, más perturbadora que polémica. No es un film espectacular ni provoca la recepción escandalizada. Más bien despierta un curioso efecto de incomodidad en un espectador descolocado, que asiste a sus voces en fricción y se ve llevado a discutir largamente sus ideas en conflicto, sus figuras retóricas (entre las que no por casualidad se destaca el oxímoron) y sus procedimientos persuasivos, con una mezcla de emociones, iluminaciones parciales y no pocas perplejidades. *La rabbia* también se asienta en sus zonas de oscuridad, hasta produce eventuales pero inequívocos efectos de malestar a lo largo de su metraje: su objeto no es adular al espectador con la complicidad de los sentimientos compartidos, sino desplazarlo hacia una percepción intensificada y un alerta crítico difícil de sostener permanentemente. No hay allí refugio alguno, solo la conciencia de la intemperie que avanza. La rabia pasoliniana se dirige hacia un enemigo con el que entabla un combate extremo y sin cuartel: el hombre homologado, normalizado, desde el *uomo qualunque* dispuesto a sostener abiertamente su fascismo cotidiano hasta el ciudadano tibio que localiza su idea del bien en el conjunto creciente de bienes que le promete la sociedad de consumo. El film ensayo de Pasolini se erige desde 1963 como diagnóstico visionario y oscuro pronóstico de un entorno espectacular que, más de medio siglo después, continúa reclutando a lo largo del planeta entero —en sus propias palabras— cada vez más «millones de candidatos para la muerte del alma» (Pasolini en Bertolucci, 2008).

REFERENCIAS

- Berger, J. (26 de agosto de 2006). El coro que llevamos en la cabeza. *El País-Babelia*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/08/26/babelia/1156549152_850215.html
- Bertolucci, G. (2008). *La rabbia di Pier Paolo Pasolini. Ipotesi di ricostruzione della versione originale del film* [Película]. Italia: Opus Films.
- Catalá, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En J. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 92-108). Pamplona, España: Gobierno de Navarra y Museo Reina Sofía.
- Didi-Huberman, G. (2013a). Film, essai, poème. La Rabbia de Pier Paolo Pasolini. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (124), 19-35.
- Didi-Huberman, G. (2013b). Rabbia poetica. Note sur Pier Paolo Pasolini. *Po&sie*, (143), 114-124. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poesie-2013-1-page-114.htm>
- Duflot, J. (1971). *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona, España: Anagrama.
- Liverani, M. [1963] (1991). Pasolini ritira la firma del film *La Rabbia*. En L. Betti y M. Gulinucci (Eds.) *Pier Paolo Pasolini. Le regole d'una illusione* (pp. 75-78). Roma, Italia: Fondo Pier Paolo Pasolini.
- Pasolini, P. P. (1962). *La ricotta* [La ricota] [Película]. Italia: Arco Film Roma, Cineriz.
- Pasolini, P. P. y Guareschi, G. (1963). *La rabbia* [La rabia] [Película]. Italia: Gastone Ferranti.
- Pasolini, P. P. (2018). *Todos estamos en peligro. Entrevistas e intervenciones*. Madrid, España: Trotta.
- Rossellini, R.; Godard, J. L.; Pasolini, P. P. y Gregoret, U. (1963). *RoGoPaG* [Película]. Italia: Arco Film, Cineriz.