

Extrañamiento. Formas literarias y cinematográficas en Pasolini y Calvino

Christine Baron*

Université de Poitiers

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément**

Resumen

La obra de Calvino es presentada frecuentemente en oposición a la de Pasolini. El primero considerado un escritor, desencarnado, formalista y el segundo como un escritor de la carne. Pero el esquema no resiste el análisis. Concientes los dos de la extrañidad del mundo, ambos elaboran estrategias de escritura muy próximas. Calvino responde a una poética del alejamiento y de la alegoría a través de un extrañamiento voluntario, similar al del «último» Pasolini ficcionalizando la alienación histórica de una generación a través del formalismo extremo, en un film como *Saló o los 120 días de Sodoma*. Pero son las cosas mismas y su misterio las que imponen esta escritura, y posiblemente el extrañamiento reside como última estrategia para un ida y vuelta, una tensión entre el hormigueo de las cosas y el deseo de claridad de la escritura.

38 39

Palabras clave:

- distancia · Ítalo Calvino · Pier Paolo Pasolini · anti-Realismo
- Formalismo

* Profesora de Literatura Comparada en la Université de Poitiers, especialista en epistemología crítica y autora de *La pensée du dehors* (Paris, L'Harmattan, «Interrogation philosophique», 2007), *La littérature et son autre* (Paris, L'Harmattan, «Littérature comparée», 2008), *Realism and antirealism* (Amsterdam, Rodopi, 2010), *Littérature, droit, transgression* (Poitiers, 2013, PUR «La Licorne»), *Economie et littérature: contacts, conflits perspectives* (Epistémocritique, (12), 2013) y de numerosos artículos sobre la obra de Calvino.

** Profesora de Letras y Profesora de Francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto Superior de Profesorado N° 8 «Almirante Brown». Adjunta Ordinaria de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de Estudios Comparados de la FHUC.

Abstract

Calvino's work is frequently presented in opposition to Pasolini's. The first, considered to be a writer, disembodied and formalist, and, the second, as a flesh writer. But the scheme doesn't resist analysis. Beware of the world's strangeness, both of them, develop very similar writing strategies. Calvino answers to a remoteness and allegory poetics through a voluntary «estrangement», similar to the «last» Pasolini which fictionalizes the historic alienation of a generation through the extreme Formalism in the movie *Salò, or the 120 Days of Sodom*. But things and their mystery are the ones that impose this writing, and, possibly, the estrangement resides as the ultimate strategy for a switching, a tension between the tingling of the stuff and the wish for clarity in writing.

Key words:

· distance · Ítalo Calvino · Pier Paolo Pasolini · anti-Realism · Formalism

Heredero de los formalistas rusos y de la semiología bartesiana, Ítalo Calvino, en su período preoulipo, ve en la literatura la extrañeza radical de un mundo de signos que ella misma instaura. No una fuga fuera del mundo sino una manera de hacer legible un mundo oscuro e irracional proponiendo una vuelta de tuerca en el tratamiento de la fábula, estilizando al extremo situaciones, personajes, contextos. En los años 50-60, la literatura le ofrece un espacio aparte y en continuidad con los trabajos de Yuri Lotman sobre el encuadramiento, la escritura ya sea literaria o cinematográfica reenvía al paradigma de un mundo que estaría por fin a la altura del espíritu. El cine es ante todo el modelo con el que se confronta el joven escritor pues simboliza para él...

...otro mundo distinto al que me rodeaba pero para mí solo lo que yo veía en la pantalla, poseía las propiedades de un mundo, la plenitud, la necesidad, la coherencia, mientras que fuera de la pantalla se encimaban elementos heterogéneos que parecían haber sido juntados por azar, los materiales de mi vida que me parecían desprovistos de toda forma. (Calvino, 1994a)

En los años cincuenta, mientras que toda la producción de posguerra está marcada por la estética del neorrealismo, Calvino se vuelca hacia el cuento fantástico y escribe con la trilogía de *Los Ancestros (I Nostri Antenati)* un objeto literario extraño y en total desfasaje con la historia contemporánea. En ese mismo momento Pasolini, muy comprometido políticamente, publica textos importantes antes de volcarse a un cine cada vez más estilizado que va de *Mamma Roma* a *Salò*, que se aleja de

lo real contemporáneo para ficcionalizar otros mundos y pensar lo que llama él mismo la *dopostoria* (la historia después de la historia). Esta dimensión profética está sin embargo anclada en un presente donde constata el desmoronamiento de los valores tradicionales bajo la influencia de la sociedad mercantil y del capitalismo que se instaura en ese momento. Frecuentemente se ha puesto en oposición a los dos escritores. Sobre todo en los años 90 el libro-panfleto de Carla Benedetti *Pasolini contra Calvino* que tuvo el efecto de una bomba. Allí la crítica opone al escritor maldito Pasolini el escritor consagrado Calvino. Pero describe un Calvino «no comprometido», totalmente alejado del movimiento histórico, sobre todo después de su dimisión del partido comunista en 1956. Por el contrario, Pasolini, inmerso en el movimiento de la historia, sería a sus ojos una especie de gran ganador de la modernidad por el compromiso político que testimonian sus obras y por su rechazo a retirarse temerosamente del mundo. Ahora bien, uno y otro traducen las violencias de lo contemporáneo recurriendo a la metáfora, a mundos que por estar aparentemente alejados de lo real ponen de relieve su carácter extraño e incomprensible.

40 41

La cuestión consistirá entonces más bien en preguntarse: ¿cómo se manifiesta en estos escritores este «extrañamiento» del mundo, ese *straniamento* que hace que estas obras aparentemente destemporalizadas tomen como punto de mira el momento sincrónico de su escritura? ¿Cuál es el substrato histórico, y sobre todo cómo se puede interpretarlo hoy? La desfamiliarización propia a las estéticas de vanguardia ¿es un signo de su alejamiento de la historia, o un mensaje político dirigido al presente, mensaje de resistencia de obras intratables en un mundo donde todo se compra y se vende? En fin, y sobre todo, *el straniamento*, ¿está necesariamente del lado de la obra, de su poder de configuración, del lado de las cosas insólitas por sí mismas cuando no son captadas en un material textual o filmico, o es de manera más dinámica una forma de relacionarse con el presente por esta alternativa misma entre dos mundos y el ahondamiento de la diferencia entre mundo escrito y mundo no escrito?

I. La obra como extrañamiento

A veinte años de distancia, Calvino y Pasolini componen dos trilogías. *I nostri antenati* es una serie de tres relatos de ficción que pone en escena personajes con nombres altamente simbólicos que atraviesan períodos de la historia pero se trata menos de representar esos momentos históricos que de pensar a distancia su complejidad. En los años 70 Pasolini se aboca a la *Trilogía de la vida*, donde retoma tres grandes textos de la literatura: el *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury* y *Las Mil y Una Noches*. La recepción de la crítica es fría, los comunistas, Vittorini a la cabeza, estigmatizan una obra que lejos de responder a los desafíos del presente les parece una alegoría estetizante totalmente desconectada de la violencia política de los años de plomo. Calvino ha sufrido algunos años antes las mismas críticas. Se le reprocha haber renunciado a la dialéctica histórica para refugiarse en el mundo irreal de los paladines de Carlomagno en *El caballero inexistente*, luego en un siglo XVIII de historieta en *El Barón rampante*. Pero él justifica su

procedimiento por un necesario distanciamiento de lo real. Como la mirada miope no ofrece ninguna perspectiva sobre la realidad hay que separarse de ella, como lo hace Cosme, el personaje del *Barón rampante* cuyo credo es que para ver bien la tierra hay que mirarla de más lejos. Esta toma de distancia igualmente asumida por Pasolini va a reforzarse en su obra cinematográfica cuando filmará *Salò* en decorados estilizados, aparentemente deshistorizados a pesar de los trajes de los torturadores que evocan a los soldados nazis, poniendo en escena a través de la violencia sádica la presión del cuerpo social sobre el individuo que se trata de normalizar. En lugar de tratar ese tema político de manera «realista», da un giro teatral a los intercambios verbales, a la puesta en escena de los suplicios, para crear un espacio entre la mirada del público y la escena.

Esta distancia espacial toma en Calvino la forma eminentemente reflexiva de un mundo de tinta y de papel, presentado como tal en la última página del *Barón rampante* donde, una vez terminada la aventura, no queda sino la traza de la escritura:

Umbrosa no existe más. Cuando miro el cielo vacío, me pregunto si ha existido realmente. Cortes de ramas y de hojas, esas bifurcaciones, esos lóbulos (...) todo eso existía tal vez solamente para que mi hermano circulara allí con su paso liviano de ardilla. Era un encaje hecho de la nada, como ese hilo de tinta que acabo de dejar correr, página tras página, lleno de tachaduras, de reenvíos, de nudos nerviosos, de manchas (...) que tropieza, que recomienza enseguida a enredarse y corre, se desarrolla, para envolver un último racimo insensato de palabras, de ideas de sueños —y está terminado. (Calvino, 1994b:777)

Si la estética de estas novelas entra en sinergia con las experimentaciones antirrealistas de los años 60 y el deseo de refundar lo novelesco según la fórmula consagrada de «la aventura de la escritura», de la lectura aún fugaz de estas obras surge una certeza: no se trata de huir de lo real, no se trata de obras de evasión sino que por el bies de la extrañeza radical se vuelve a ver al corazón de la violencia del presente. El extrañamiento poseería así una fuerza particular que consiste, por el encuadramiento y la sobredeterminación propias a estas obras de ficción, a reconducirnos por un desvío, al corazón de los *realia* que nos constituyen. Así en el prefacio de *I nostri antenati* en la edición de 1960 Calvino afirma que la sociedad de la posguerra entró en otra forma de violencia más institucional, donde las relaciones de fuerza son más disimuladas y secretas y que a esta transformación responde una escritura desviada e intransitiva. El tiempo de la epopeya resistente quedó en el pasado. «Es la música de las cosas la que había cambiado (...) La realidad entraba por vías nuevas, en apariencia más normales, se volvía institucional (...) y yo mismo estaba a punto de pertenecer a una categoría codificada: la del personal intelectual de las grandes ciudades en traje gris y camisa blanca» (Calvino, 1994c:1209).

Pero ¿cómo está llevado a cabo este distanciamiento?

Este extrañamiento se obtiene ante todo por medio de una distancia histórica: Calvino sitúa a sus personajes no solamente en un pasado lejano sino en un universo de cuentos fantásticos, dando a ese fantástico una significación propia que rechaza el efecto de terror pero que se parece a la lógica. Seguir el desarrollo de un elemento totalmente improbable desde el punto de vista del mundo de una manera reglada

es evidentemente sorprendente; no se trata del extrañamiento hecho de terror que caracteriza al fantástico romántico sino de otra estrategia de escritura que requiere otro tipo de recepción. El hecho de que ese fantástico esté dotado de reglas precisas y de una estructura binaria repetida a lo largo de toda la trilogía, constituye un elemento suplementario de esta extrañeza que no es más la del mundo sino la de la obra y produce por el juego de la onomástica un mundo autónomo fuertemente simbolizado. Este elemento formal explica que los primeros comentarios de su obra, en Francia en todo caso, hayan sido hechos por la escuela crítica de Gilbert Durand y que la bipartición de los personajes haya sido interpretada según una grilla de lectura tan manifiesta que dejaba poco lugar al comentario.

Otro elemento de este extrañamiento nace paradójicamente del reconocimiento: tiene que ver con la intertextualidad de las obras. Los personajes de Bradamante y de Rinaldo (Rimbaud) en *El Caballero inexistente* vienen directamente del *Orlando furioso* del Ariosto; en cuanto a los personajes de la trilogía de la vida son los caballeros y damas del *Decamerón* y el bravo Trelayney del *Vizconde demediado* viene de Stevenson. Pero en esta circulación de los personajes de una obra a otra, Calvino aprovecha para hacer desfasajes y anacronismos particularmente graciosos y que contribuyen a la extrañeza propia de sus textos y a un efecto constante de des-familiarización. Cuando al principio de *El Caballero inexistente*, la *Superintendencia de los duelos y venganzas* se pasea en medio del campo de batalla para cuantificar los insultos, Calvino mezcla el universo kafkiano de las burocracias modernas al del honor caballeresco medieval en una visión del mundo sincrética históricamente, cómica poéticamente, pero sobre todo crítica, social y políticamente. Así, la acusación de desvío del mundo, de intransitividad, formulada por Carla Benedetti que opone Calvino a Pasolini viendo en el primero como «un uomo di carta e d'inchiostro» (un hombre de papel y tinta) y al segundo como «un uomo di carne e di sangue» (un hombre de carne y sangre) parece menos aceptable con relación a las pasiones que animan las dos obras. La tensión amorosa es el motor de la acción en *El Caballero inexistente* donde Rinaldo persiguiendo a Bradamante se lanza a una búsqueda sin fin y donde el deseo y la lucha son el sentido mismo de un relato que se desmoronaría sobre sí mismo sin esos componentes, lo que nota, por otra parte, un personaje de la novela. Uno de los paladines, Torrismond, toma conciencia del hecho de que en la guerra el enemigo es el único que da sentido al combate y que todo el relato épico se desmoronaría como un castillo de cartas sin esta dinámica conflictual.

Esto significa olvidar simétricamente que las obras de Pasolini han sido en los años 70 objeto de críticas análogas a las destinadas a Calvino: formalismo, estilización de lo real, estetización de las relaciones humanas. Hay que constatar la brecha entre una producción dentro del periodismo político, muy volcado al mundo contemporáneo en Pasolini, y una producción literaria y cinematográfica que apuesta a una forma de alegoría y de estilización.

Finalmente, podríamos preguntarnos qué es lo que produce la alegoría literaria o cinematográfica como forma del extrañamiento. Se trata no de aproximar lo familiar a lo lejano sino literalmente, de desviarse del objeto primero del discurso. En una entrevista acordada a la televisión francesa en 1969, Calvino afirma que la violencia de la historia nos sobrepasará siempre y que más vale «hablar de otra cosa». Esto no significa, como en la literatura alegórica entre el Medioevo y el siglo XVII, producir tipos humanos identificables sino apartarse de los horizontes familiares, no para desviarse sino para decir lo real de manera diferente.

La utilización del fantástico o de tiempos del relato no sincrónicos del presente testimonian constantemente la recurrencia a instrumentos ópticos (hasta *Palomar* que es el nombre de un telescopio gigante en Buenos Aires antes de ser el del personaje epónimo de las novelas de 1983). Para Pasolini la expulsión de la problemática de la vida hacia la relectura de las obras del pasado lo separa de los escritores militantes y lo expone a su incompreensión.

Glosando él mismo en sus *Ensayos sobre la política y la sociedad*, su libro contemporáneo de la *Trilogía de la Vida, Empirismo herético*, escribe en 1972:

Este libro trata siempre con obstinación sobre las cosas de primera actualidad (es a él, por ejemplo, que le cabe el mérito sin ninguna duda, en lo que concierne al cine, de haber instaurado en Italia la utilización de la investigación semiológica). Y sin embargo, se presenta como desesperadamente inactual. El autor experimenta en ese sentido un orgullo comparable al desprecio que él alimenta en sus colegas de la crítica (...) cuyos cabellos blancos poco gloriosos y el color grisáceo deshonoroso se inclinan frente a la crueldad de los peores especímenes de la nueva generación. (Pasolini, 1999:CII)

Contra un Pasolini simplificado que encarnaría el instinto puro y la carne en oposición a un Calvino desencarnado y ausente de sus obras, parece que por la distanciacón y esa calidad inactual reivindicada en *Petrolio* y en sus últimas obras (*Empirismo herético*) Pasolini reivindica lo que ha sido uno de los motores de la obra de Calvino: la tentativa por alejamiento, de la implementación de un orden geométrico a una realidad enredada, compleja e ininteligible. Pasolini agrega en ese mismo texto: «No puedo ni podré jamás renunciar a una tensión debida al deseo de poner orden en el magma de las cosas, y no contentarme en conocer su geometría (o aún no tengo ni tendré jamás otra alternativa que el marxismo)» (CII).

Este pasaje de la racionalidad de un orden especulativo a un orden político de la acción es el mismo que reivindica Calvino en la más extraña de las novelas cortas de *Palomar* «Il modelo dei modelli». En esta novela corta a la vez metapolítica y metaliteraria, el desafío es nada menos que proponer una lectura final del mundo que dé cuenta de esa complejidad sin sacrificar al esquematismo los detalles de la observación. La práctica del alejamiento de la mirada, del extrañamiento, hace inteligible lo real. La realidad menos lábil de lo que parecía y el modelo menos rígido de lo que aparentaba, terminan por encontrarse fugitivamente y la virtud heurística de este encuentro es celebrada en la novela corta. Calvino pone manifiestamente en escena el proceso fundador de su práctica crítica y de su práctica ficcional: lo que él llama en un artículo célebre «El desafío al laberinto».¹

II. La distancia de las cosas

Sin embargo, esta concepción del extrañamiento plantea un problema: ¿no se podría considerar la cuestión al revés? ¿No es el mundo mismo el que está lejano y con el cual el espíritu no puede mantener una familiaridad? La desconfianza de Calvino hacia la psicología tiene su origen, según uno de sus críticos, en su rechazo a sumergirse en los meandros de los afectos humanos y perderse. Hay en eso ciertamente una manera de

distinguirse de esos novelistas psicólogos como Elsa Morante y Alberto Moravia, sus contemporáneos. Pero una de las fuentes de la oposición caricatural que se presta en contra de Pasolini, viene de esta desconfianza hacia la carne lo que lo conduce a privilegiar lo que es, si no matematizable, al menos formalizable en la lengua literaria; así, el extrañamiento estaría del lado de la percepción del mundo, percepción inmediata, perturbadora en su complejidad misma, mientras que el lenguaje al dar forma a lo informe —para retomar los términos de Ricoeur en *Tiempo y relato*— caracterizaría el relato de ficción haciendo de él una «síntesis de lo heterogéneo», una configuración tranquilizadora para el espíritu y una familiarización de lo diverso empírico.

La pérdida sensible, el alejamiento de la sensación y de las emociones primeras estarían entonces compensadas en esta disposición de la obra hacia una ganancia de inteligibilidad.

44 45

Esta noción de extrañamiento del mundo en sí hace inclinar la obra hacia el lado de la claridad. La metáfora del cristal, recurrente en Calvino, para designar esta legibilidad súbita del mundo por la virtud de la escritura, es bastante elocuente por sí misma. Esta metáfora, además de reenviar a un pequeño texto de *Ti con zéro* sobre la formación de los cristales, tiene una evidente función metaliteraria de designación que ofrece a la realidad un filtro para verse y pensarse.

El mundo del texto es desde esta perspectiva lo que permite escapar al laberinto del mundo real y darle visibilidad por medio del prisma de la lengua. La tensión en la escritura en *Il castello dei destini incrociati* en los poemas oulipianos, se concibe como un alejarse de una realidad opaca y amenazante. Esta maraña de pasiones humanas, esta complejidad, sumergen al escritor en una perplejidad sin fin ante una extrañeza que pone en jaque al lenguaje. Así, en uno de sus *Racconti*, el personaje principal vive un *memento* de tal intensidad que se lo ve huir ante la imposibilidad de darle una forma verbal. Al escribir en el año 1983 un texto titulado «Mondo scritto e mondo non scritto», Calvino dice estar cada vez más persuadido de la imposibilidad del lenguaje de ceñir la experiencia y por lo tanto se impone la tarea de agotar lo real.

Esta inconmensurabilidad del mundo de las cosas mudas y del mundo de las palabras hace que las primeras tengan siempre, sin juego de palabras, «la última palabra», en su extrañeza misma: la de la obstinación compacta de lo que es.

Esta presencia de lo real, esta imposibilidad de agotarlo y este extrañamiento pertenecen así de pleno derecho a las obras llamadas «realistas» de Pasolini. Los planos fijos de *Mamma Roma*, lo que un crítico de los *Cahiers du Cinéma* ha llamado «el estupor de la carne». Así en un poema autobiográfico *Who is me?* escrito en 1966 Pasolini declara:

Y como no puedo volver atrás,
aparentar ser un muchacho bárbaro,
que cree que su lengua es la única en el mundo (...)
Y como poeta, seré poeta de las cosas.
Tendré siempre la nostalgia de una poesía
que es ella misma acción en su desapego de las cosas,
en su música que no expresa nada
sino la sublime y árida pasión por ella misma.

De la imposibilidad de una poesía autocentrada y pura que era el ideal del simbolismo, nace un arte combinado, el del poeta de las cosas y de su profundidad que desafía las palabras. Midiendo sin cesar el *abisso tra mito e storia* (abismo entre mito e historia) que no es sino la medida de otro abismo entre el mundo y el texto, Pasolini aparece desgarrado entre dos postulaciones.

También en Calvino el sentimiento de una extrañeza del mundo nace de eso incalculable de la realidad y de los signos naturales: el silbido del mirlo («Il fischio del merlo») o la multiplicidad de las briznas de hierba («Il prato infinito») a los que dedica dos novelas cortas de *Palomar*. Confiesa en un texto tardío, *Lecciones americanas*, haber cambiado en cierta manera, de método poético a lo largo de su vida: al principio fascinado por Mallarmé, por su poética negativa, fundada sobre la ausencia de lo real y un lenguaje poético autosuficiente, se vuelca poco a poco hacia Ponge, su lenta, paciente y humilde persecución de las cosas mudas. La extrañeza del mundo resiste al lenguaje y es hacia ese lado que se vuelven sus últimas obras de manera que la crítica habla de un «regreso a la sensación» a propósito de *Bajo el sol jaguar*. Y en ciertas novelas cortas, en particular en *Saporelsapere (Sabor/saber)*, tanto el mundo como el lenguaje encuentran en la suspensión de la palabra un equilibrio sensible e inteligible.

Se puede leer ese movimiento en la continuidad de la historia literaria de esos años 80 en que, después del *nouveau roman* y de las experimentaciones a las que da lugar, se juega una suerte de pacto renovado con lo real.

III. El extrañamiento como dinámica

Es necesario entonces comprender tal vez el extrañamiento de otra manera: ni en el mundo ni en la escritura literaria o cinematográfica. Sería el movimiento mismo que consiste en hacer justicia a la complejidad y que describe Calvino cuando evoca su escritura como desafío al laberinto. En efecto, hay dos maneras de no ser fiel a la complejidad: o la simplificación de lo real por un esquema grosero que borra las diferencias, o la rendición a lo real, al magma, a la imposibilidad de comprender, el rechazo de la formalización. Es este rechazo de la forma en beneficio de lo informe, ese espectro de la razón que describe Calvino en un texto de juventud que se titula «Il Mare dell'oggettività». El mar de la objetividad es la inmersión, una zambullida en lo real cuyo signo ve en la moda de la novela objetivista de los años 60. El mantenimiento de una tensión entre los términos, lo próximo y lo lejano, el mundo escrito y el mundo no escrito que hacen del extrañamiento no un estado de hecho sino una dinámica escrituraria que consiste siempre en alejar lo próximo o intentar de cernir lo lejano.

El subterfugio de Pasolini por la literatura es ese extrañamiento que abre la puerta de una belleza de los cuerpos y de la naturalidad que sugerirá al crítico Giuliano Briganti el término de «iconicidad» de las obras de Pasolini (en ocasión de un coloquio «Cine y pintura, huellas, préstamos»). Los planos a ras de suelo en *Salò* que ubican al espectador a nivel de la orquesta en un teatro, la artificialidad deliberada de ciertos

diálogos durante las escenas de tortura y la posición de voyeurismo de los actores en el interior mismo del film no dejan de subrayar que estamos ante un dispositivo de miradas. Asimismo Pasolini no tematiza lo que él llama el genocidio de las clases populares sino a través de la alegoría sadiana en *Salò o las 120 jornadas de Sodoma*. Pero la alegoría reside igualmente en el encuadre doble del film, encuadre histórico de la dictadura fascista, encuadre literario fundado sobre un imaginario de la *Divina Comedia* a la que reenvía la composición cuatripartita del film en ciclos, como en la obra de Sade, por otra parte. Mezclando sagrado y profano, escritura mística y pornografía, Pasolini crea una tensión máxima perceptible en esos momentos en los cuales, como en Sade, los suplicios son puntuados por lecturas filosóficas.

Es de la tensión entre esos momentos que nace un sentimiento de extrañamiento. Más que de alegoría podría hablarse de concepción figurativa, o de figura en el sentido de Auerbach, o sea algo histórico que anuncia algo también histórico. Este modelo de la interpretación de los textos sagrados que guió la exégesis medieval no es extraño a la poética de Pasolini si se piensa en un film como *El Evangelio según San Mateo*. Cada momento reenvía así al otro, como en la *Divina Comedia* la historia y los círculos del Infierno se reenvían indefinidamente uno al otro. Pero esta reflexividad es la manera propia de articular las cuestiones de la obra y las de la historia presente.

Si bien nunca ha adherido a una mitología del Libro, como Borges o Calvino, Pasolini piensa, más allá del asombro producido por el espectáculo del mundo material, que la extrañeza del mundo de los signos produce otra extrañeza. Mientras que para la mayoría de sus contemporáneos la literatura nace del mito, él ve en el mito lo que surge cuando se juega con las funciones del lenguaje. El «agujero negro» en el corazón de las narraciones, esa zona de silencio que caracteriza un indecible que no puede emerger más que del juego con el lenguaje:

Me percaté en este punto que mi conclusión va contra las tesis más autorizadas sobre las relaciones entre mito y cuento; mientras que, en general, se ha dicho hasta ahora que el cuento, el relato profano viene después del mito, como su corrupción y vulgarización, o su laicización, o aún que cuento y mito coexisten y se oponen como funciones diversas en el seno de una misma cultura. Pero la lógica de mi argumento —hasta que una nueva demostración la reduzca a la nada— tiende a esta conclusión: que el cuento, la fabulación precede la mitopoiesis; el valor mítico es algo que se termina encontrando cuando se continúa obstinadamente jugando con las funciones del lenguaje. (Calvino, 1994a:25–26)

Es en una doble tensión entre un deseo de inteligibilidad y el rechazo de proponer la realidad histórica a una metarepresentación acabada, que se da lugar a una forma de extrañamiento del mundo para Calvino. Mientras que Pasolini lo comprende como el juego de varios registros de escritura y de historia, de modo especular, y donde uno prefigura al otro, Calvino hace de la lengua una travesía del laberinto; se apoya en el ensayo de Enzensberg sobre *Las estructuras topológicas de la literatura moderna* (1966) y particularmente sobre esta acotación según la cual resolver el enigma es destruir el laberinto, pero ver en él un misterio, hacer de una topología una metafísica, es transformar la literatura en «un medio en que el mundo se vuelve esencialmente impenetrable y toda comunicación imposible. El laberinto deja así de ser un desafío a la inteligencia humana y se presenta como un simple facsímil de la sociedad y del mundo» (27).

El extrañamiento del mundo está entre esos polos, el rechazo del reduccionismo que consiste en simplificar las respuestas a las preguntas que nos hacen las cosas, pero también el rechazo a aceptar la opacidad del mundo como tal y quedarse con eso.

Para decirlo de otra forma, en una *nouvelle* de *Collezione di sabbia* (*Colección de arena*), un personaje confrontado a los mitos amerindios mantiene una tensión con el mundo y el vivo sentimiento de su extrañeza fundamental al precio de ese doble rechazo: imposibilidad de interpretarlo correctamente y de proponer de él una versión terminal por el lenguaje, imposibilidad de no interpretarlo.

Es necesario siempre relanzar el desafío y en el esfuerzo de clarificación resurge sin cesar lo otro de la razón como su verdad incognoscible y extraña.

Nota

¹ Inicialmente publicado en 1962 en el periódico *Il menabo* con el título «La sfida al labirinto». Republicado en *Una pietra sopra*, Mondadori, 2011.

Referencias bibliográficas

- CALVINO, ITALO (1994a). «Ricordi-racconti per “Passaggi obbligati”». *Romanzi e racconti III*. Milano: Mondadori.
- (1994b). «Il barone rampante». «I nostri antenati» (Nota 1960). *Romanzi e racconti I*. Milano: Mondadori.
- (1994c). «Cybernétique et fantômes». *La Machine littéraire*. Traducido por Michel Orcel y François Wahl. París: Seuil.
- (1995). *Opere complete*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.
- DAROS, PHILIPPE (1995). «Portraits littéraires». *Italo Calvino*. París: Hachette.
- FRASSON-MARIN, AURORE (1986). *Italo Calvino et l'imaginaire*. Genève: Slatkine.
- JOUBERT-LAURENCIN, HERVÉ (2012). *Les 120 journées de Sodome*. París: La Transparence. Col. «Cinéphile».
- (2005). *Le dernier poète expressionniste. Essai sur Pasolini*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- LOTMAN, IOURI (1973). *La Structure du texte artistique*. París, Gallimard.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1970). *Salò ou les 120 journées de Sodome*.
- (1973). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- (14/25 de junio de 1989). *Cahiers du cinéma*. París.
- (1999). *Saggi sulla poesia e la società*. Milano: Mondadori.
- DE LEVA, GIOVANNI (2011). «Una femonomologia dell'assenza; studio su Borges». *Sfida al labirinto*. quadernidaltritempi.eu/rivista/.../q35_b13.html. Salerno: Arcoiris.

Baron, Christine

«Extrañamiento. Formas literarias y cinematográficas en Pasolini y Calvino». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 39–48.

Fecha de recepción: 09 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 17 · 11 · 14