Giuseppe Cardillo: Le agradezco vivamente la amabilidad con que ha aceptado realizar esta entrevista grabada, destinada fundamentalmente a los estudiantes y profesores de Literatura Italiana de las universidades norteamericanas. Durante la entrevista trataremos de trazar una imagen global de lo que ha sido su actividad desde sus orígenes hasta hoy. Mis preguntas serán también provocaciones, estímulos para un recuerdo activo acerca de lo que ha contribuido a conformar su personalidad hasta el día de hoy.

Retrocediendo al pasado, ¿podría reconstruir los primeros motivos, los primeros seres queridos, aquellos principios y aquellas pasiones en las que creyó: de la poesía al cine, pasando por la política, por las influencias familiares y las de su tierra natal? Es decir: ¿podría describirnos ese mundo?

Pier Paolo Pasolini: Yo también comenzaré con una especie de premisa. Recientemente, he escrito varios ensayos de lingüística y de semiología a propósito del cine. Uno de ellos se llama *Observaciones sobre el plano secuencia*. El tema más o menos es el siguiente: la semiología del cine se correspondería con una semiología de la realidad, porque la realidad no pertenece a nuestra vida, tal como se presenta ante nuestros ojos; en efecto, la realidad es un plano secuencia infinito. Desde el momento en que nacemos hasta el momento en que morimos, pasa ante nosotros un plano secuencia infinito. Por tanto, el cine no es sino una máquina de rodaje ideal colocada delante de este plano secuencia, de este desarrollo continuo de acontecimientos que pasa ante nuestros ojos desde que nacemos hasta que morimos. Así pues, el cine en realidad es un hipotético e imposible plano secuencia infinito, infinito como infinita es la realidad que pasa ante nuestros ojos.

De esto deriva la importancia del montaje. Hay un salto, de calidad diría yo, o incluso de sentido, entre lo que representa el cine en teoría, es decir, un plano secuencia infinito, y lo que representa el cine en concreto, es decir, una película. Lo importante de una película es el montaje. El montaje no sería sino la reducción de esta línea infinita (le hablaba antes

del plano secuencia) a un segmento, en cuyo final aparece escrita precisamente la palabra «Fin».

A partir de esta idea nació dentro de mí un símil, que he realizado por pura diversión, pero que, en mi opinión, en realidad es bastante importante, entre montaje y muerte. Es decir, nosotros sabremos lo que ha significado nuestra vida solo cuando hayamos muerto. No nos expresaríamos si fuésemos inmortales, igual que la realidad no se expresa en el momento en que ha terminado; se transforma en expresión en el momento en que termina, y esto sucede a través del montaje, como en una película. Tomemos como ejemplo a Manfredo «al pie del puente junto a Benevento»; la «lagrimita» de la que habla Dante: la vida de Manfredo habría sido completamente diferente si, al final, justo en el último minuto, «al pie del puente junto a Benevento», no le hubiese caído de los ojos esa lagrimita que da un giro a su vida. Retrospectivamente, arroja nueva luz sobre su vida y la transforma, crea una nueva, crea la que es su vida.

Decía en mi ensayo: o ser inmortales y no expresarse, o ser mortales y expresarse. Usted entonces me pide que, en realidad, interprete algo que no está terminado y que, por tanto, aún es amorfo, abierto a todas las posibilidades. Es decir, me pide

que prácticamente hable no de una forma, sino de un magma. O sea, que tendría que considerar mi vida como un magma en el que yo hundo las manos casi por casualidad, desde un punto de vista totalmente arbitrario, diría yo. Así pues, a la pregunta que me hacía usted, puedo responder como respondería cualquiera, y, consecuentemente, de un modo no del todo sincero, pues estoy muy acostumbrado a ver mi vida así. Por lo demás, tampoco puedo responder a sus preguntas con precisión porque empecé a escribir poemas cuando tenía siete años, siete años y medio. Entonces, qué quiere, no vivía rodeado de un mundo cultural concreto con el cual identificarme. Si le parece interesante una anécdota, la cosa fue más o menos así. Lo recuerdo muy bien. Vivía en Sacile, estaba en segundo de primaria, y a mi madre, quién sabe por qué, se le ocurrió escribirme un soneto, como recuerdo, naturalmente… Por primera vez, mediante ese soneto que mi madre me escribió, vi que la poesía era algo real, artesanal. Cuando era niño, naturalmente, aprendía poemas en el colegio, pero me parecían como productos ontológicos, estelares, nacidos y perfectos en un mismo tiempo. Sin embargo, a través de mi madre vi que el fenómeno nace existencialmente, físicamente, materialmente y técnicamente. De

modo que fue esto lo que hizo que a mí también se me ocurriera escribirle versos. Así que escribí. Obviamente, eran versos tradicionalistas, ¡era un poeta académico con siete años! De hecho, adoptaba la lección petrarquista como canon estilístico: en lugar de decir usignuolo (ruiseñor), decía rosignuolo; en lugar de decir *verdura* (verdura), decía verzura. Inconscientemente, con siete años, me coloqué en el corazón mismo de la tradición humanista.

¿La escuela primaria y la secundaria ejercieron alguna influencia en usted? ¿Qué recuerdo conserva de aquellos años: positivo o negativo?
Recuerdo los años de primaria como años maravillosos… experiencias de olores, por ejemplo, el olor de las prímulas, de las violetas. No puedo evitar pensarlo, ahora que usted me ha hecho esta pregunta sobre la escuela, precisamente he revivido, lancinante, el recuerdo, como sucede en algunos pasajes de las novelas de Proust, he sentido, lancinante, el olor de las prímulas… y de ese momento de la primavera en que el aire es gélido pero el sol ya calienta y la vega está un poquito quemada por la tibieza del sol, cuando nacen las primeras prímulas, y el olor del abrigo de piel de mi madre, el pobre abrigo de piel de mi madre, pues éramos una familia de la pequeña

burguesía. Así que, en realidad, los años de primaria fueron un periodo de mi vida en que iba al colegio, y de este colegio recuerdo lo que recuerda más o menos todo el mundo. Pero lo significativo es lo que ocurrió al mismo tiempo. La escuela fue una especie de hilo que cosió una serie de días y momentos juntos, que es lo que importa. Y durante estos días, durante estos momentos, es especialmente importante la relación con mi madre y con el campo: hay una especie de identificación poética entre mi madre y el campo.

Uno de los elementos más significativos de su vida y de su arte es su piedad y comprensión para con los más humildes; su conciencia hacia los pobres, hacia los desamparados y hacia los que están marginados por la sociedad. Buena parte de su obra podría interpretarse como una lanza rota en favor de este grupo humano. Yo veo también que usa el dialecto en algunos de sus primeros poemas y, posteriormente, se apoya en el romanesco para sus primeras novelas y sus primeras películas…

Hace unos años, a causa de un accidente, me retiraron el carné de conducir, y para recuperar el carné en Italia hay que hacer un examen bastante complicado.

Una de las partes de este examen consiste en una serie de test de los que se deduce si uno tiene sentido cívico o no. El señor que me hizo estos test me dijo: «Sí, usted tiene un acusado sentido cívico», y luego, casi sonriendo, casi tomándome el pelo, me dijo: «Un sentido cívico excesivo». Es decir, sí, evidentemente este sentido cívico que fundamenta mi interés por los pobres, como usted dice, nace, arraiga en lo más profundo de mí… en las complicaciones, en el núcleo de los aspectos más complicados de mi personalidad; así que quién sabe a través de qué procesos ambiguos nació este sentido cívico…

¿Podría reconstruirlo y encontrar sus raíces? ¿Hubo algún momento en que lo sintiera como algo particularmente determinante en su vida?
Puedo contarle los datos externos de todo esto. Naturalmente, los datos internos también tienen su historia, pero es tan compleja que no puedo improvisarla. Fundamentalmente, yo diría que, desde un punto de vista clínico, objetivo, sin realizar juicios de valor, diría que lo que caracteriza principalmente mi psicología es una determinada forma de narcisismo, es decir, una especie de amor hacia mí mismo que en realidad ahonda en los típicos complejos de inferioridad, complejos de culpa, etcétera. Por tanto, la

ambigüedad que le comentaba antes probablemente nazca de ahí, es decir, de la transformación de mi narcisismo en formas sublimadas de proyección hacia los demás. Creo que una razón, claramente superficial, podría ser esta. Pero para mí, en realidad, los niños pobres de mi edad que estaban en primaria eran tan amigos como los otros; no los distinguía: las diferencias de clase no existen en la cabeza de un niño, pues un niño concibe el mundo como un absoluto, concibe el mundo como algo ontológico. Los hombres que lo rodean son apariciones, hierofanías incluso, diría yo. Por tanto, «hierofanía» era el niño que vivía en el suburbio pobre de Sacile, o el hijo del campesino pobre de Casarsa, igual que era aparición el hijo del capitán Fatati, que era un compañero de trabajo de mi padre. Así pues, había muchas apariciones al mismo nivel. Sin embargo —como otro dato ontológico, un dato aplicado a la sociedad en la que vivía—, sin que yo me diese cuenta, la idea de que unos eran pobres y otros eran ricos existía. Para mí, para mi juicio, no era importante, pero era una de las cosas que yo sabía, una de las cosas de las que este mundo estaba ontológicamente formado. De este modo, el sentimiento de pobreza de los demás tenía un trasfondo racista. He de decir que hacia los niños pobres, en el momento en que los consideraba

pobres, a pesar de que los amase —puesto que vivíamos en pueblos pobres y mis compañeros de colegio eran pobres— y, es más, a pesar de que sintiese por ellos un amor apasionado que dura hasta ahora (todavía recuerdo a mis compañeros de colegio… a Pinetta todavía la recuerdo, como si fuese hoy) sin embargo, en la idea de pobreza que yo recibía de mi sociedad había un trasfondo racista. Esto hace que yo comprenda bien que cualquier forma de racismo es, en el fondo, una forma, si no de odio de clase, de sentimiento de diferencia de clase.

Pasando a otro tema, ¿podría decirnos las lecturas y los autores que más le impresionaron durante la adolescencia y que ahora usted consideraría sus maestros ideales?

Antes me preguntaba usted por las lecturas que me han llevado a interesarme por los pobres, y adoro utilizar esta terminología: «pobres», porque durante mucho tiempo —durante veinte años, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta hace pocos años— se ha hecho retórica sobre la clase obrera. Se ha establecido esta distinción: hablar de la clase obrera significaba ser comunista ortodoxo, digamos que «perfecto»; hablar de los pobres significaba ser populista. Pero yo siempre he hablado de los pobres