

Los guiones no filmados

El padre salvaje
San Pablo
Porno-Teo-Kolossal

Pier Paolo Pasolini

Edición de Antonio Giménez Merino

Traducción de Juan-Ramón Capella y Antonio Giménez Merino
para *San Pablo* y *Porno-Teo-Kolossal*
y de Fernando González García para *El padre salvaje*

E D I T O R I A L T R O T T A

ÍNDICE

Nota introductoria: <i>Antonio Giménez Merino</i>	9
Sobre esta edición	9
La forma del guion cinematográfico en Pasolini	12
El viaje como forma narrativa	15
La sexualidad	17
El Tercer Mundo y los valores preindustriales en descomposición	19
Religión, secularización y poder	21
<i>Nota de traducción</i>	23

EL PADRE SALVAJE

El padre salvaje	27
Apéndice	69
Esbozo de <i>El padre salvaje</i>	73

SAN PABLO

Proyecto para una película sobre san Pablo	85
Esbozo de guion cinematográfico para una película sobre san Pablo (en forma de apuntes para un director de producción) ...	93
Nota al texto	201
Mi largo viaje	203

ÍNDICE

PORNO-TEO-KOLOSSAL

Prólogo	209
Sodoma	215
Gomorra	232
Numancia	245
Ur	255
Carta a Giulia Maria Crespi	263
<i>El cine</i> , una primera trama de <i>Porno-Teo-Kolossal</i>	267
Carta a Eduardo De Filippo	273

NOTA INTRODUCTORIA

Antonio Giménez Merino

Sobre esta edición

El centenario del nacimiento de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) ha alumbrado incontables exposiciones, debates y publicaciones en torno a un autor al que el paso del tiempo no ha robado actualidad. Fruto de ello ha sido la aparición —con mayor o menor fortuna— de nuevos títulos de Pasolini en castellano, lo que permite ya disponer en esta lengua de una parte más que considerable de su producción.

Lo que aquí se presenta son los guiones cinematográficos que Pasolini dejó prácticamente dispuestos para ser rodados¹, pero que no se materializaron por distintos motivos. No fueron sus únicos proyectos fílmicos que quedaron sin realizar, pues las ideas se le agolpaban en la cabeza una tras otra², pero sí los más madurados. En los tres casos la escritura es altamente visual y hay un excelente ritmo, lo que permite «ver» las películas a poco que se esté familiarizado con el estilo del autor, sobre el que se hablará en seguida.

1. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que *San Pablo* y *Porno-Teo-Kolossal* fueron publicados tras la muerte del autor, por lo que aún estaban sujetos a posibles modificaciones ulteriores.

2. Una relación completa de las temáticas, tramas y guiones en G. Chiarocci y R. Chiesi (eds.), *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2015, pp. 274-275.

Pasolini hubo de trabajar constantemente a la defensiva, fruto de la persecución que soportó por sus ideas, sus críticas a los poderes instituidos y hasta su vida personal. Reflejo de ello es la dedicatoria de *El padre salvaje* a la fiscalía y al tribunal romanos del proceso a *La ricotta* (*El requesón*, 1963) por «vilipendio a la religión de Estado», lo que alejó los avales necesarios para la producción del nuevo proyecto por Alfredo Bini (Arco Films). En un país donde, al igual que en España, no se había producido una depuración de la magistratura fascista, no es de extrañar la opinión del fiscal del caso: *El requesón* tenía «demasiada densidad de conceptos, demasiado uso de símbolos, demasiadas valoraciones y juicios como para que diera lugar a una obra de arte, y no a una locuaz y grandilocuente película». A lo que añadió la siguiente advertencia: «estén atentos los católicos de no traer a la Ciudad de Dios el caballo de Troya de Pasolini»³. El consiguiente linchamiento del artista en la opinión pública estaba servido en bandeja de plata por el Estado⁴.

Esa circunstancia, unida a las dificultades de comprensión que implicaba el carácter innovador de su obra y a sus propios miedos interiores, explica la preocupación de Pasolini por no ser comprendido y su consiguiente propensión a explicar el sentido de sus creaciones. Algunos de los textos complementarios incluidos en esta edición se han de leer en este sentido.

En cuanto a la ordenación de los materiales, se ha optado por colocar los tres guiones respetando el orden cronológico de su composición, aunque hay que tener en cuenta que Pasolini retomaba sus proyectos en el curso del tiempo, enriqueciéndolos. Por tanto, este criterio no expresa una preferencia en cuanto al orden en que deben ser leídos, que como es natural ha de decidir el lector.

3. En E. Golino, «Di Gennaro contro Pasolini»: *La Repubblica*, 13 de agosto de 1992.

4. Pueden seguirse los detalles en O. Stack, *Pasolini su Pasolini*, Thames and Hudson, Londres, 1969; trad. it.: *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Ugo Guanda, Parma, 1992, pp. 65-66 (luego en Ugo Guanda Editore, Milán, 2022; y en W. Siti y S. De Laude [eds.], *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milán, 2012, pp. 1322-1323).

Cada guion va acompañado de algunos materiales adicionales. A *El padre salvaje* (1962 [1.^a ed., Einaudi, Turín, 1975]) lo sigue un esbozo de Pasolini con el mismo título y del mismo año. El guion de *San Pablo* contiene varios textos. Los dos primeros son el «Proyecto para una película sobre san Pablo» (1966), que permite ver la idea original, y el guion definitivo, titulado «Esbozo de guion cinematográfico para una película sobre san Pablo (en forma de apuntes para un director de producción)» (1968-1974), según el orden dispuesto por el autor al entregarlos a la editorial. Los sigue la «Nota al texto» de la primera edición (Einaudi, 1977), que explica las modificaciones manuscritas practicadas por Pasolini en 1974 sobre la primera versión completa y cómo la editorial resuelve su integración en el texto original. Por fin, en la última pieza de esta parte, «Mi largo viaje» (1974), Pasolini vincula el sentido del proyecto de *San Pablo* con el de *Las mil y una noches* (1974) y con *Porno-Teo-Kolossal* (1968-1975). Éste es el último de los guiones no filmados —cuyo título hemos querido respetar, pero que podría traducirse como «Superproducción porno-teológica», o «Espectáculo porno-teológico»⁵— y va acompañado de tres textos: una «Carta a Giulia Maria Crespi» (1968) donde Pasolini explica la génesis y la idea inicial de la película; «*El cine, una primera trama de Porno-Teo-Kolossal*» (1973), que permite apreciar una versión más elaborada pero aún anterior a la definitiva; y una «Carta a Eduardo De Filippo» (1974) —a quien Pasolini había reservado el papel protagonista, junto a Ninetto Davoli— en la que se aprecia el carácter inminente del rodaje, truncado por el asesinato del cineasta.

5. El parecer de Fernando González es que el *Kolossal*, o *Colossal*, está íntimamente ligado al despegue del cine italiano, que se dio a conocer mundialmente en los años diez con películas espectaculares ambientadas en la Antigüedad, como *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Los últimos días de Pompeya*, Arturo Ambrosio y Luigi Maggi, 1908), *Quo vadis* (Enrico Guazzoni, 1912), *Spartacus* (Giovanni Enrico Vidali, 1913) y sobre todo *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). El uso del término en el título tendría una evidente carga irónica con su alusión a la historia del cine nacional y el alejamiento de la habitual identificación del cine italiano con el neorrealismo.

A pesar de estar concebidos en momentos distintos y de las particularidades de cada uno, los tres guiones presentan algunos hilos conductores, tanto en el plano formal como de fondo, que puede ser clarificador destacar. Revelan, por un lado, algunas particularidades del estilo fílmico de Pasolini; y por otro, preocupaciones directamente vinculadas con el resto de su obra, o, lo que es lo mismo, con su tiempo histórico: en manos de los lectores quedará la posibilidad de prolongarlas al nuestro.

La forma del guion cinematográfico en Pasolini

En la introducción a la antigua edición en castellano de *El padre salvaje*, Fernando González señalaba, a propósito de este guion y «en general todos los de Pasolini», lo siguiente:

No es lo que se llama un guion técnico, aunque haya de vez en cuando indicaciones respecto al tratamiento de imagen y sonido; no es tampoco un guion «literario». Respondería más a la denominación vaga de proyecto, de tratamiento amplio escrito con urgencia, de boceto con detalles muy acabados. Poco después, en 1965, Pasolini escribiría un artículo titulado «El guion como ‘estructura que quiere ser otra estructura’», donde investigaba las razones por las que un guion, que no era ya una obra literaria ni era todavía una obra audiovisual, sino un puente entre dos modos de contar, podía considerarse una obra acabada e íntegra en sí misma⁶.

En efecto: las tres obras reunidas no son guiones convencionales. Son textos expresamente concebidos para su desciframiento por el lector y su puesta en común con la película posteriormente filmada, para lo cual Pasolini se sirve también de su obra ensayística y poética —expresamente citada o insertada en ocasiones—. El resultado son guiones concebidos a partir de una mezcla muy heterogénea de materiales, como señala

6. P. P. Pasolini, *El padre salvaje*, introducción y traducción de Fernando González, Amarú, Salamanca, 1995, p. 10.

a propósito de otro de los proyectos cinematográficos que dejó sin realizar —en este caso por dificultades de producción—, sus *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo* (1968):

La inmensa cantidad de material práctico, ideológico, sociológico, ideológico, político que da como *resultado* una película como ésta impide objetivamente la manipulación de una película normal. Seguirá por tanto la fórmula «Una película sobre una película por realizar» (lo que explica el título *Apuntes para un poema*, etc.)⁷.

Pero no abandonemos todavía la observación de González, en alusión a la concepción pasoliniana del guion «como una ‘técnica’ autónoma, una obra íntegra y completa en sí misma [...] con una alusión continua a una obra cinematográfica por hacer»⁸:

En otras palabras: el autor de un guion solicita a su destinatario una colaboración particular, que es la de prestar al texto una completitud «visual» de la que carece, pero a la cual alude. De inmediato, el lector es cómplice [...] en la operación que le es requerida: y su imaginación representativa entra en una fase creativa mucho más alta e intensa, mecánicamente, que cuando lee una novela.

[...] La técnica del guion está basada sobre todo en esta colaboración del lector. [...] La impresión de tosquedad y de incompletud es, pues, aparente. Tal tosquedad y tal incompletud son elementos estilísticos⁹.

7. *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo*, en M. Mancini y G. Perrella (eds.), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Theorema, Roma, 1981 (luego en W. Siti y F. Zabagli [eds.], *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, Mondadori, Milán, 2001, pp. 2677-2686; y en *Il mio cinema*, cit., p. 238; reed.: B. Reichenbach, *Pasolini's Bodies and Places*, ed. de M. Mancini y G. Perrella, Edition Patrick Frey, Zúrich, 2018).

8. P. P. Pasolini, «La sceneggiatura come ‘struttura che vuol essere altra struttura’», en *Empirismo eretico* [1972], Garzanti, Milán, 1991, p. 188 (existen ediciones más recientes en la misma editorial).

9. *Ibid.*, p. 190.

En términos semiológicos, Pasolini pensaba en el guion (o «esceno-texto») como una «estructura en movimiento»: una *langue* compuesta por signos visuales (los «cinemas», distintos de los «fonemas» —orales— y los «grafemas» —escritos— que los acompañan en el texto) que remiten a un metalenguaje, el cinematográfico, cuya labor es desarrollarlos después en una película. Y esa distancia diacrónica entre el guion y la película es la que deja al lector un terreno vacío para *pensar a través de imágenes*, que puede llenar él mismo con su imaginación «reconstruyendo en su cabeza la película aludida en el guion»: algo análogo a la operación de poner voz a los personajes de una novela mientras se lee.

Esta comprensión del guion es coherente con el carácter democrático y crítico que Pasolini pretendía imprimir a sus obras. Democrático, en el sentido de estimular a través de ellas la auto-suficiencia imaginativa del destinatario —como reivindicó también su contemporáneo Italo Calvino¹⁰—, sirviéndose para ello de la exaltación de lo diferente, del contraste fuerte entre concepciones distintas de la vida. Crítico, porque lo anterior va en dirección intencionadamente opuesta a las producciones que se limitan a transmitir contenidos de consciencia. Pasolini no es un autor que sobreponga al mundo su propia comprensión del mismo, como si estuviera ante un conjunto de objetos manipulables para un fin preexistente, sino que se esfuerza en describirlo de forma abierta para que el destinatario acabe dotándolo de contenido a través de su experiencia particular. A partir de esta idea, los hechos deben ser puestos ante el espectador sin robarles complejidad, de tal manera que remuevan su consciencia y le permitan dialogar con ellos.

10. Calvino defendió una «pedagogía de la imaginación» («de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es, no ha sido, ni tal vez será, pero que hubiera podido ser») para hacer frente a los productos que sólo encuentran cabida dentro de los muros de la industria cultural (*Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989).

El espectador, para el autor, no es más que otro autor. Y aquí, decididamente, tiene razón él, no los sociólogos, los políticos, los pedagogos, etc. Si en realidad el espectador estuviese en condición subalterna respecto al autor —si fuese por tanto la unidad de una masa (sociólogos), o un ciudadano que catequizar (políticos), o un niño que educar (pedagogos)— entonces no se podría hablar tampoco de autor, el cual no es ni un asistente social, ni un propagandista, ni un maestro de escuela. Si en definitiva hablamos de obras de autor, debemos hablar coherentemente de la relación entre autor y destinatario como una dramática relación democráticamente igual entre particular y particular. [...] *Dicho espectador es tan escandaloso como el autor*: ambos infringen el orden conservador que reclama o el silencio o la relación en un lenguaje común y medio¹¹.

El viaje como forma narrativa

Los tres guiones que publicamos presentan la estructura de un viaje. El de un maestro europeo desplazado a un África subsahariana inmersa en el proceso de descolonización, donde choca con un mundo en plena transformación. El del apóstol san Pablo, que primero le permite encontrar su iniciación a la fe, pero luego le obliga a enfrentarse a la incomprensión y al rechazo en su misión evangelizadora por las metrópolis del mundo contemporáneo en que le coloca Pasolini. El de un rey mago en busca del niño Jesús por ciudades donde reinan códigos culturales completamente extraños al suyo.

Los personajes de estas películas no rodadas persiguen afanosamente algo y terminan sin hallarlo. Porque es el viaje en sí lo importante, *lo que les permite comprender*. Como señala Pasolini al principio de uno de los textos a propósito de *Porno-Teo-Kolossal*: «El viaje está guiado por una escatología ideológica: el descubrir sin quererlo, guiados por un falso objetivo. Creyendo alcanzar un fin, se descubre la realidad tal cual es, sin un fin preciso»¹².

11. «Il cinema impopolare», en *Empirismo eretico*, cit., pp. 270-271.

12. *Vid.* p. 267, *infra*.

La estructura argumental del viaje es un recurso muy querido por Pasolini, un autor a su vez en constante movimiento. Lo utiliza en el viaje a ninguna parte de Totó y Ninetto en *Pajarracos y pajaritos*, en el viaje de Cristo hacia Jerusalén de *El Evangelio según Mateo*, en los relatos de *Las mil y una noches* y en los tres guiones que presentamos. En todos los casos, «el destino se manifiesta ‘de improviso’ de manera anormal [...] y a la primera anomalía la sigue otra. [...] Y esta cadena se dispone luego narrativamente según el esquema del viaje, o sea, el esquema del conocimiento y de la conquista del ‘otro lugar’. [El] descubrimiento del ‘otro lugar’ ha sido una forma de iniciación»¹³. Se trata, por tanto, de un recurso ideal para abrir el relato a los sucesos imprevistos de la vida, consistentemente con su idea de ofrecer al espectador representaciones en que éste pueda involucrarse.

En *San Pablo y Porno-Teo-Kolossal* Pasolini utiliza la técnica de la transposición analógica de lugares antiguos a nuestros días, sobre la cual reflexiona ampliamente en la introducción al primero de ambos guiones. En éste nos lleva de las ciudades del Asia Menor que enmarcan los viajes ecuménicos de Pablo de Tarso (el «Apóstol de las naciones»), al París ocupado por los nazis, al Múnich y al Bonn de la Alemania en pleno desarrollo industrial de los años sesenta, al Nueva York del despertar del movimiento afroamericano pero también del consumismo, y a la Roma «neocapitalista», donde el santo responde a las cuestiones que le son planteadas con su lenguaje bíblico, desencadenando el consiguiente choque cultural entre «el mundo de lo divino» y «el mundo de la historia». Lo mismo sucede en *Porno-Teo-Kolossal* —el proyecto que Pasolini iba a emprender tras el rodaje de *Salò*—, donde Sodoma se convierte en la Roma de los años cincuenta, Gomorra en el Milán del gran despegue industrial y Numancia, nuevamente, en el París ocupado.

13. Vid. pp. 203-204, *infra*.