

Pier Paolo Pasolini

El fútbol es un sistema de signos, o sea un lenguaje. Tiene todas las características fundamentales del lenguaje por excelencia, el que nosotros nos planteamos en seguida como término de confrontación, o sea el lenguaje escrito-hablado. De hecho, las "palabras" del lenguaje del fútbol se forman exactamente igual que las palabras del lenguaje escrito-hablado. Ahora bien, ¿cómo se forman estas últimas? Se forman a través de la llamada "doble articulación", o sea a través de las infinitas combinaciones de los fonemas que son, en italiano, las veintiún letras del alfabeto. Los fonemas, por tanto, son las "unidades mínimas" de la lengua escrito-hablada. ¿Queremos divertirnos definiendo la unidad mínima de la lengua del fútbol? Veamos: "Un hombre que usa los pies para patear un balón" es esa unidad mínima: ese "podema" (si queremos seguir divirtiéndonos). Las infinitas posibilidades de combinación de los "podemas" forman las "palabras futbolísticas", y el conjunto de las "palabras futbolísticas" forma un discurso, regulado por auténticas normas sintácticas. Los "podemas" son veintidós (casi igual que los fonemas), las "palabras futbolísticas" son potencialmente infinitas, porque infinitas son las posibilidades de combinación de los "podemas" (en la práctica, los pases de balón entre jugador y jugador); la sintaxis se expresa en el "partido", que es inauténtico discurso dramático.

Los cifradores de este lenguaje son los jugadores, nosotros, en las gradas, somos los descifradores: así pues, poseemos en común un código. Quien no conoce el código del fútbol no entiende el significado de sus palabras (los pases) ni el sentido de su discurso (un conjunto de pases). No soy ni Roland Barthes ni Greimas, pero como aficionado, si quisiera, podría escribir un ensayo mucho más convincente que esta mención, sobre la "lengua del fútbol". Pienso, además, que se podría escribir también un bonito ensayo titulado "Vladimir Propp aplicado al fútbol", porque, naturalmente, como toda lengua, el fútbol tiene su momento puramente "instrumental", también rigurosa y abstractamente regulado por el código, y también, su momento "expresivo".

En efecto, antes he dicho que toda lengua se articula en varias sublenguas, cada una de las cuales posee un subcódigo. Pues bien, en la lengua del fútbol se pueden hacer también distinciones de este tipo: también el fútbol posee unos subcódigos, desde el momento en que, de ser puramente instrumental, pasa a convertirse en expresivo. Puede haber un fútbol como lenguaje fundamentalmente prosístico y un fútbol como lenguaje fundamentalmente poético. Para explicarme, pondré -anticipando las conclusiones- algunos ejemplos: Bulgarelli juega un fútbol en prosa: él es un "prosista realista". Riva juega un fútbol en poesía: él es un "poeta realista". Corso juega un fútbol en poesía, pero no es un "poeta realista": es un poeta un poco maldito,

extravagante. Rivera juega un fútbol en prosa, pero la suya es una prosa poética, de Elzevir. También Mazzola es un "elzeviriano", que podría escribir en el *Corriere della Sera*, pero es más poeta que Rivera: de vez en cuando él interrumpe la prosa e inventa en seguida dos versos fulgurantes. (N. de la R.: se trata desde luego de jugadores italianos de la época; es factible el ejercicio de proponer nombres actuales para cada una de las categorías propuestas por Pasolini.)

Quiero aclarar que entre la prosa y la poesía no hacemos distinción de valor; la mía es una distinción puramente técnica. Sin embargo, entendámonos: la literatura italiana, sobre todo la reciente, es la literatura de los Elzevir: ellos son elegantes y extremadamente estetizantes, su fondo es casi siempre conservador y un poco provinciano... en fin, democristiano. Entre todos los lenguajes que se hablan en un país, incluso los más jergales y difíciles, hay un terreno común que es la cultura de ese país: su actualidad histórica. Así, precisamente por razones de cultura y de historia, el fútbol de algunos pueblos es fundamentalmente en prosa; prosa realista o prosa estetizante (este último es el caso de Italia), mientras que el fútbol de otros pueblos es fundamentalmente en poesía.

En el fútbol hay momentos que son exclusivamente poéticos: se trata de los momentos del gol. Cada gol es siempre una invención, es siempre una perturbación del código: todo gol es ineluctabilidad, fulguración, estupor, irreversibilidad. Precisamente como la palabra poética. El máximo goleador de un campeonato es siempre el mejor poeta del año. En este momento lo es Savoldi. El fútbol que expresa más goles es el fútbol más poético. También la gambeta es de por sí poética (aunque no siempre como la acción del gol). De hecho, el sueño de todo jugador (compartido por todo espectador) es salir del centro del campo, gambetear a todos y marcar. Si, dentro de los límites permitidos, se puede imaginar en el fútbol una cosa sublime, es precisamente ésta. Pero no sucede jamás. (N. de la R.: el autor escribe 15 años antes del gol de Maradona a los ingleses en el Mundial de 1986.) Es un sueño que he visto realizado sólo en *I due maghi del pallone* (Los dos magos del balón), la película de Franco Franchi que, aunque sea a nivel rústico, ha conseguido ser perfectamente onírica.

¿Quiénes son los mejores gambeteadores del mundo y los mejores goleadores? Los brasileños. Por lo tanto, su fútbol es un fútbol de poesía: de hecho, en él todo está basado en la gambeta y en el gol. El "catenaccio" (encadenado) y la triangulación es un fútbol de prosa: en efecto, está basado en la sintaxis, o sea en el juego colectivo y organizado: es decir, en la ejecución razonada del código. Su único momento poético es el contraataque, con el gol añadido (que, como hemos visto, no puede más que ser poético). En definitiva, el momento poético del fútbol parece ser (como siempre) el momento individualista (gambeta y gol; o pase inspirado).

El fútbol en prosa es el del llamado sistema (el fútbol europeo). Su esquema es el siguiente:

El gol, en este esquema, está encomendado a la definición, a ser posible de un "poeta realista" como Riva, pero debe derivar de una organización de juego colectivo, basado en una serie de pases geométricos ejecutados según las reglas del código (se trata de una perfección un poco estetizante y no realista, como en los centrocampistas Ingleses o alemanes).

El fútbol en poesía es el del fútbol latinoamericano. Su esquema es el siguiente:

Esquema que para ser realizado debe requerir una capacidad monstruosa de gambetear (cosa que en Europa es repudiada en nombre de la "prosa colectiva") y el gol puede ser inventado por cualquiera y desde cualquier posición. Si gambeta y gol son los momentos individualistas-poéticos del fútbol, es por eso que el fútbol brasileño es un fútbol de poesía. Sin hacer distinción de valor, sino en sentido puramente técnico, en México la prosa estetizante italiana ha sido vencida por la poesía brasileña.

Q Artículo publicado en *Il Giorno* el 3 de enero de 1971. El año anterior, en la final de la IX Copa Mundial de Fútbol, en México, Brasil había vencido a Italia por 4 a 1. El texto fue incluido en *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (Ensayos sobre la literatura y el arte), publicado en 1999 (ed. Mondadori).

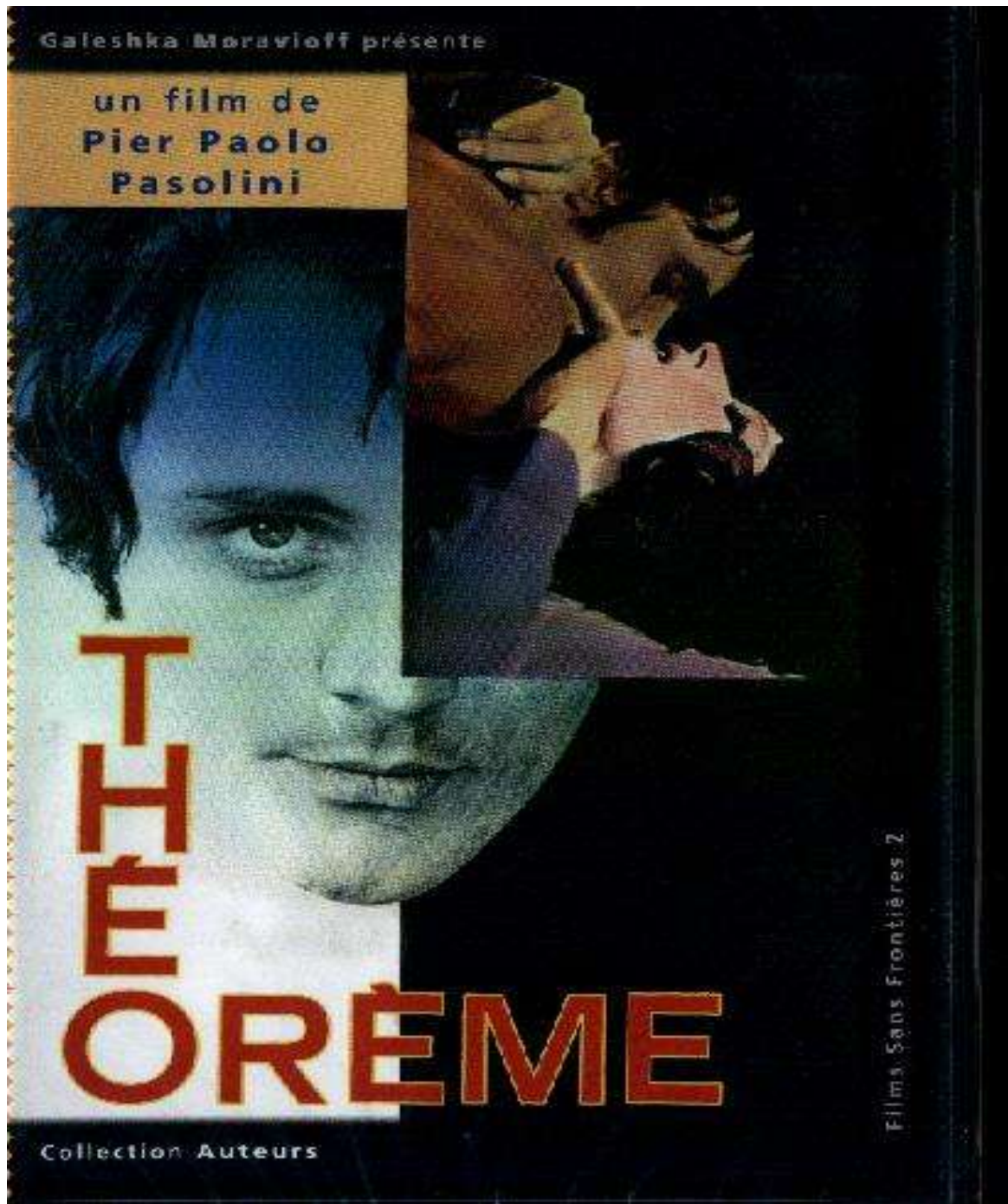
- también publicado en "pagina 12" un jueves de junio 2010

TEXTO ENVIADO POR JEAN ALLOUCH, QUE OFRECE ADEMÁS, LA VANTAJA DE SER UNA INTRODUCCIÓN A SU SEMINARIO.

El citado seminario dará comienzo el día **viernes 30 de julio** del corriente año, a las **16hs** con la proyección de la película *Teorema* de Pier Paolo Pasolini en el **Cabildo Histórico de la Ciudad**, calle independencia 30 de la ciudad de Córdoba.



El seminario continuará el día **sábado 31 de julio y domingo 1 de agosto** en el salón Mercadillo del **Hotel Interplaza**, calle San Jerónimo 137 - Córdoba, en el siguiente horario : de **9:30 a 12:30** y de **14:30 a 17:30** horas.



Una familia acomodada de Milán recibe un telegrama que incluye sólo dos palabras: "Arrivo domani" (Llego mañana). Al día siguiente, reciben la visita de un muchacho que sin más explicación se instala en la casa como un integrante más de la familia. Esta premisa, que otros directores han usado para crear historias de terror o para satirizar las costumbres de su época, le sirve a Pasolini como punto de partida para crear una de las obras maestras del cine religioso.

Biografía de Pier Paolo Pasolini

Pasolini es uno de los personajes más relevantes de la cultura europea de la segunda mitad del siglo XX. En todos los campos en los que se prodigó (poesía, novela, director y guionista de cine, ensayo, crítica cultural y social), su obra constituye un punto de referencia ineludible. Más conocido fuera de Italia por sus películas que por sus obras, Pasolini, que siempre se consideró poeta antes que cualquier otra cosa, fue un autor prolífico cuya carrera quedó truncada en 1975 al morir asesinado violentamente.

Nació en Bolonia en 1922, la ciudad más tradicionalmente de izquierdas de toda Italia, aunque su familia era originalmente del Friulí, una región en el noreste del país donde se habla el friulano, el idioma local.

Pasolini, sin embargo, desarrolló buena parte de su obra en el más crudo tono y expresión de los mendigos y delincuentes de los suburbios romanos.

Estudió historia del arte y literatura en Bolonia y trabajó como profesor desde 1943 hasta 1949. Su primer libro Poesía a Casarsa, una colección de poemas, apareció en 1942. Desde joven, Pasolini se afilió al Partido Comunista Italiano aunque fue expulsado por su homosexualidad abierta y reconocida. A pesar de semejante contradicción, Pasolini siempre se consideró un comunista hasta el momento de su muerte.

En 1950 se trasladó a Roma, donde escribió poemas y novelas sobre los barrios bajos y obreros de la capital. Sus dos novelas Chicos del arroyo (1955) y Una vida violenta (1959) le consagraron como novelista. En los años 50 inició sus vínculos con el mundo del cine, trabajando como actor y guionista. Su primera película como director la rodó en 1961, Accatone, una revisión de su propia novela Una vida violenta que narraba la vida de una prostituta en Roma.

El tema de la prostitución, una obsesión en la vida de Pasolini, continuó con su sentido “homenaje” a la genial actriz Anna Magnani, en la película Mamma Roma (1962) donde el retrato de los bajos fondos romanos resultaba excepcionalmente real. La fama internacional le llegó a mediados de los años 60 y en los 70 con una sucesión de films de gran impacto: El Evangelio según San Mateo (1964), una revisión directa y atrevida del Nuevo Testamento; Teorema

(1968) el retrato de una familia burguesa; El Decameron (1971), Los cuentos de Canterbury (1973) y Las mil y una noches (1974), estos 3 últimos films basados en historias medievales que glorificaban la sexualidad inocente y el placer.

Para algunos de los papeles en sus películas, Pasolini requería los servicios de actores no profesionales y siempre intentaba combinar el realismo, con conceptos revolucionarios, sexo, violencia y sadismo. Muchas de sus películas tienen una rara belleza inclasificable, que le ganó su reputación radical entre amigos y enemigos. Sin embargo, su carácter “católico marxista”, tal como se autodefinía él mismo, le supuso una cierta impopularidad entre sus propios compañeros de izquierdas (por ejemplo, Pasolini siempre estuvo en contra de la ley del aborto y de las revueltas estudiantiles de la época).

Desde Porcile - (Pocilga) (1969), sus películas fueron cada vez más controvertidas. Su último film, Salo o los 120 días de Sodoma (1975) relacionaba el fascismo con el sadismo en el entorno de los últimos años de la 2ª Guerra Mundial en Italia. El 2 de noviembre de 1975 su cuerpo apareció muerto en un vertedero de la ciudad costera de Ostia, en las cercanías de Roma.

Murió asesinado el 1 de noviembre de 1975 en Ostia (playa de las afueras de Roma) en un encuentro con jóvenes de la periferia. Se habla de asesinato debido a un complot, pero nunca se consiguió probar. El rumor se debió, seguramente, a que Pasolini fue un personaje muy controvertido: homosexual, marxista, artista de enorme talento comprometido siempre con los avatares políticos y sociales de su tiempo. Su cuerpo apareció violentamente desfigurado.

TEOREMA

DIRECTOR Pier Paolo Pasolini

GUIÓN Pier Paolo Pasolini

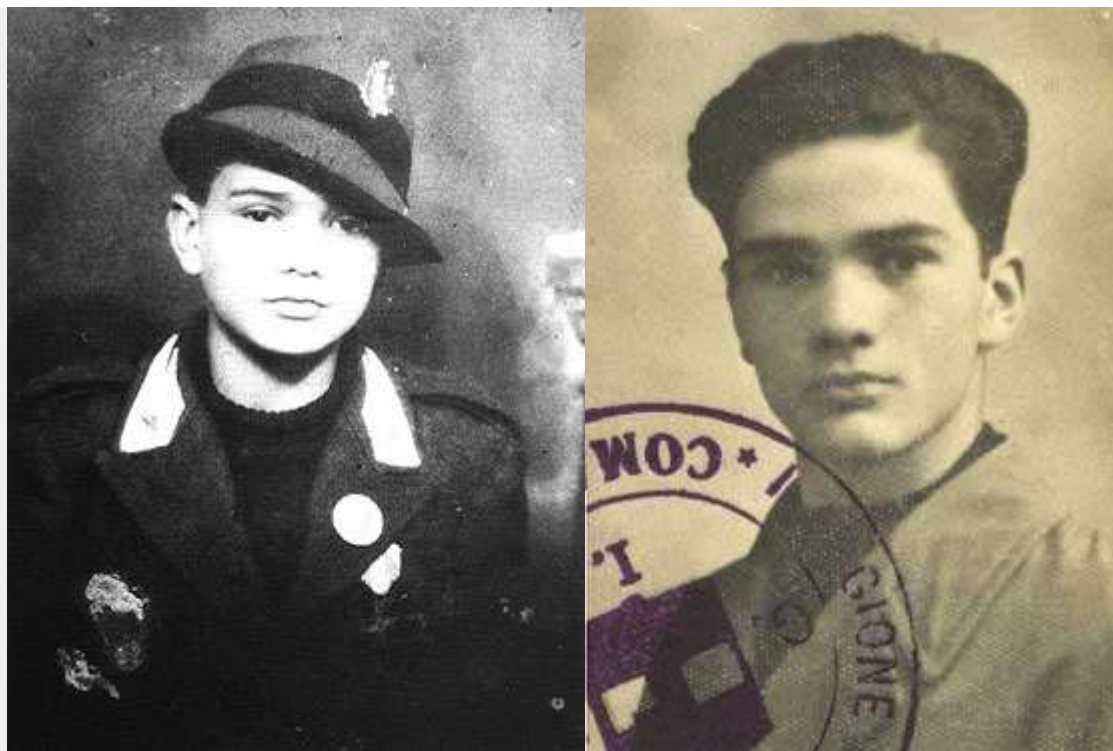
MÚSICA Ennio Morricone

FOTOGRAFÍA Giuseppe Ruzzolini

REPARTO Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Ninetto Davoli, Laura Betti

PRODUCTORA Euro International Films

Más información 1968: Venecia: premiada / Drama. Religión / Polémica película del siempre controvertido Pier Paolo Pasolini. Declarada inmoral por la iglesia.



Teorema

Pier Paolo Pasolini

"Una novela en la que los sentimientos, los pensamientos y las convicciones morales y religiosas ocupan un lugar central es difícil de resumir. La acción se desarrolla en el seno de una familia burguesa en la que la llegada de un joven va a suponer una auténtica bomba de relojería, al despertar en los miembros de la familia una serie de sentimientos encontrados y en pugna. [...] El propio autor la definía como un "manual laico". Obra controvertida e interpretada a menudo como una contundente crítica a la institución de la familia *Teorema* ha pasado a la historia, con *El Gatopardo* como la más universal de las novelas italianas del siglo XX."

Vi *Teorema* hace unos cuantos años; la recuerdo como un impacto: un film que descoloca, que rompe algo y lo susurra. Conocedora de la faceta literaria de Pasolini lo restringía al terreno poético sin saber que también había rozado otros géneros. En cuanto descubrí la novela en la que se basa la película, acudí a la biblioteca...

No es una obra de estilo ni estructura "tradicional" -término ambiguo, lo sé- sino una novela que mantiene una íntima relación con el cine. La leo y veo la película, precisa, detallada, con su tempo. No existen los diálogos sino únicamente descripciones, de lo externo y de lo interno. Siento que veo escenas y Pasolini me las cuenta: me sitúa en el espacio, me describe al personaje, sus actos, sus deseos, sus pensamientos. Como un gulón extremadamente explícito y profundamente literario.

Organizada en capítulos de no más de tres páginas, a veces intercalando poemas, saltando de un personaje a otro, en *Teorema* asistimos a la destrucción y caída de una acomodada familia burguesa a manos de un huésped del que poco se nos dice. Destrucción que comienza en el sexo y se extiende, como epidemia, al resto de la vida de cada uno de los miembros de la familia: padre, madre, hijo, hija y hasta criada. Todos comparten el mismo deseo, el mismo fervor; están unidos sin saberlo. Pasolini nos lo relata con minúsculos gestos callados, con lo que se respira alrededor.

Obligado me es ahora volver a ver la película, desgranarla, sentir que la leo mientras miro la pantalla.

ESCRITO POR RAYUELA?????

TEOREMA- PIER PAOLO PASOLINI 1968



Destruir para crear,

Cupido. Ni Dios ni Satán. Ni ángel ni demonio. Hijo de Venus y Marte, amor y tragedia a partes iguales. Eros en la mitología griega. La personificación del deseo que transforma todo lo que toca, para bien o para mal. Su magnetismo es tan fuerte, tan intensa es la atracción sexual, que traspasa el contexto de la película. No sólo los personajes se colocan a su lado emulando posturas sexuales, sino que el propio director lo ilumina de un modo diferente y lo equipara con la escultura del jardín. Incluso los otros hombres fuerzan el contacto físico con Él a través de empujones y golpes de boxeo.

Mientras los demás leen a Rimbaud y Tolstoi o pasan hojas de un libro sobre Bacon, Él, con sólo una mirada, hace que todos salgan corriendo. Aquí se corre por la simple necesidad de escapar, de no permanecer en el mismo lugar, por la incapacidad de aceptar el deseo al fin y al cabo.

Pero al mismo tiempo que se produce este movimiento de alejamiento, tiene lugar otro equivalente de aproximación. En la habitación del hijo, aparece un letrero que reza "Seize him!". Puede interpretarse como "deténlo" o "aprésalo".

Cada miembro de la familia encontrará su particular manera de llevar a cabo esta tarea. La hija se sirve de la fotografía para adueñarse de una parte de su esencia, la madre siente que desnudándose estará más cerca de Él, la criada descubre su talento místico y el hijo vuelca toda su desesperación en la pintura. Por tanto la creación se convierte en una expresión de la desolación de los personajes. Sólo a aquellos que están destruidos por dentro se les revela su poder, sólo ellos acceden a la creación artística.

Ningún habitante de la casa es digno del visitante. Su desaparición deja un rastro de cuerpos vacíos e inertes. Incluso los paisajes se vuelven desoladores: calles sin fin, vías de tren, estaciones de autobús. Lugares de paso. De nuevo surge la necesidad de escapar, pero esta vez no es suficiente sólo con correr. La cámara anima a los personajes hacia la movilidad con panorámicas de trescientos sesenta grados. Ellos se limitan a esperar el regreso imposible y a observar a través de ventanas, puertas, cristales y verjas. La hija no consigue fugarse de la cárcel que supone el sentido moral y el decoro de la burguesía, y al ser incapaz de escapar, su cuerpo descansa inmóvil, sin vida. El hijo, en cambio, consigue trascender esos cristales a través de la pintura. Pero después de esa noche en que vio al visitante dormido, sólo es capaz de pintar en azul.



El visitante



El visitante