

Uccellacci e Uccellini

La discursividad de **Uccellacci e uccellini** se organiza sistemáticamente sobre la metáfora. Cada secuencia, o cada conjunto de secuencias, se cierra sobre sí misma estableciendo sus propios recursos de metafóricidad (por lo general diferentes de unas a otras). Y si bien existe narratividad, el esquema narrativo que la sustenta (el trayecto) no es más que un mero esqueleto: no existe continuidad metonímica de las secuencias, sino contigüidad de segmentos metafóricos (que responde, eso sí, a determinados criterios discursivos, pero no narrativos). O en otros términos: lo narrativo se reduce al mínimo, aunque no a cero; si así fuera ya no existiría relato y entonces no sería posible metaforizarlo. No podía ser de otra manera en un film que escoge el esquema narrativo del trayecto para constituirlo en metáfora de un *momento* (y, por tanto, para negarlo: un trayecto exige, cuando menos, dos momentos: el de partida y el de llegada; no es casualidad que Totò y Ninetto estén caminando en el comienzo y en el final del film) y, al mismo tiempo, en espacio de multitud de trayectos metafóricos.

Totò y Ninetto caminan. Y junto a ellos un cuervo. Tres personajes fuertemente metafóricos. Los dos primeros remiten al universo de la cultura popular italiana (1) —la elección de Totò es inequívoca en este sentido (2)—. El tercero es un cuervo: ave negra, solitaria, de pico fuerte y que se alimenta de carnes podridas. Es, evidentemente, un intelectual marxista: negro (le falta el «color» de Totò y Ninetto), solitario (intelectual: sabe de la distancia que le separa del pueblo), de pico fuerte (para hablar, para atacar, el lenguaje es un arma), se alimenta de carnes podridas (las mismas que describía Marx en el tomo I de **El Capital**). Metáfora de un momento: «una época histórica, la época de la Resistencia, de las grandes esperanzas del comunismo, de la lucha de clases, ha terminado. Lo que tenemos ahora es el boom económico, el estado del bienestar y la industrialización que utiliza al Sur como una reserva de mano de obra barata e incluso empieza a industrializarlo también» (3). Pero, además, 1966, dos años antes del 68, cuando los dogmas empezaban a tambalearse y el pensamiento revolucionario comenzaba a buscar nuevas formas de pensarse a sí mismo.

(1) El término *popular* en Pasolini siempre ha de ser leído en el sentido que posee en la obra gramsciana.

(2) «Totò era una extraña mezcla de credulidad y de autenticidad popular napolitana por una parte y de clown por otra, es decir, identificable y neorrealista y a la vez ligeramente absurdo y surreal. Eso es por lo que le elegí, y eso es lo que era, incluso en las peores películas que hizo». Declaraciones de Pasolini facilitadas al público en el cine Alphaville.

(3) Pasolini. Declaraciones citadas.



Así pues, el trayecto como metáfora de un momento, de una detención en el camino (de la Historia). **Uccellacci e uccellini** es un film peripatético.

2. Y, al mismo tiempo, espacio de numerosos trayectos metafóricos. Totò y Ninetto caminan. La sincronía peripatética de su paseo (evidentemente vertical) es atravesada horizontalmente por el trayecto que separa a dos generaciones: padres (Totò) e hijo (Ninetto). Trayecto cronológico, mas no histórico (4). Diferentes trajes, pero semejantes caracteres, semejante vitalidad, idéntica pobreza e idéntica ideología. Pero la oposición Padre/Hijo tiene su complementario en la oposición Pueblo/Intelectual. Totò y Ninetto caminan con un cuervo: he aquí otro trayecto horizontal: la toma de conciencia, la devoración ritual del marxismo (el cuervo). Un trayecto que no es cronológico, sino lógico, histórico. El film anuncia con su final un «relato» que va a recomenzar más allá de él. «El viaje ha terminado y el camino aún no ha comenzado», repite insistentemente el cuervo.

Hay otra devoración ritual. El funeral de Togliatti. Miles de trabajadores italianos devoran su cuerpo. Primero les vemos caminando. Luego detenidos llenando una inmensa plaza. Y es que las dos devoraciones no poseen idéntico sentido. No se trata simplemente de dos metáforas diferentes que redundan un único sentido. La primera devoración (la de Togliatti) enuncia una pregunta: ¿y ahora qué, y ahora hacia dónde? La segunda, en cambio, propone una respuesta: hacia delante, aunque sea sin saber necesariamente cómo. Porque la primera devoración, por sí sola, podía haberse convertido en una momificación del mito. Pero la segunda devoración complementa y corrige su sentido; precisamente por ello se justifica la presencia de ambas. Si Togliatti puede ser un símbolo y, por eso, convertirse fácilmente en mito momificado, el cuervo no puede serlo: el cuervo es una metáfora del marxismo mucho más precisa. Los rasgos semánticos comunes a *marxismo* y *cuervo* (y sobre los que se construye la metáfora) son mucho menos ambiguos que los existentes entre *marxismo* y *Togliatti* (5). Ya lo hemos dicho: negro, solitario, pico fuerte y alimentado de carroñas. Es decir: el discurso marxista como arma de lucha, la conciencia de una distancia que ha de ser cubierta. Es éste el *marxismo* del que habla Pasolini: aquí no hay posibilidad de momificación (6).

Señalemos lo original del discurso: 1) utilizar un segmento documental (fuertemente preñado de «realidad»); 2) insertarlo en un discurso no-realista y metaforizarlo; 3) corregir la polisemia (ambigüedad) de este segmento así insertado al enfrentarlo con otro abiertamente metafórico e «irrealista».

3. Hemos hablado de unas cuantas oposiciones que organizan el espacio semántico del film: Padre/Hijo, Pueblo (Totò y Ninetto)/Intelectual (el cuervo), Togliatti/Cuervo. Pero hay algunas otras que constituyen, también ellas, los trayectos metafóricos que ocupan el film.

Realismo/Irrealismo. **Uccellacci e uccellini** asume el pasado del cine italiano insertándose contradictoriamente en el espacio dejado por el neorrealismo (que fue el cine de esa «época de la Resistencia» de la que habla Pasolini). El neorrealismo está presente en

(4) Hay otro trayecto cronológico y no histórico en el film que está presente tan sólo por el diálogo de los personajes. El cuervo pregunta: ¿a dónde vais? y ante la no respuesta intenta el mismo adivinarlo: «Vais a buscar trabajo para Ninetto en la Fiat», etc. Ninetto negará, pero esta negación, en el film, funciona como una imagen retórica: «no, ya fuimos ayer», «no, a eso iremos mañana», etc. Es otro trayecto: un trayecto cotidiano en el que se reconocen fácilmente los públicos populares.

(5) Un símbolo remite directamente a lo simbolizado, invoca su presencia *sin decir nada sobre ello*. De ahí que las ecuaciones, en el contexto metafórico en el que las encontramos, *Togliatti = Marxismo* y *Cuervo = Marxismo*, no autorizan la ecuación *Togliatti = (Marxismo) = Cuervo*. Togliatti es un símbolo, el cuervo una metáfora. Togliatti no dice nada sobre el marxismo, tan sólo lo invoca (y de estas invocaciones está plagado determinado cine de izquierdas). El cuervo, en cambio, dice sobre el marxismo. Y así la diferencia Togliatti/cuervo rectifica el sentido de la secuencia del funeral.

(6) Pasolini subraya inequívocamente que es necesario *devorar* el marxismo, no momificarlo. Devoración/Mitificación (momificación).

el film a través de esa imaginería popular que comenzó a crearse con **Roma, città aperta** y **Terra trema**. Personajes, objetos, ambientes, paisajes... un largo conjunto de verosímiles populares que reaparecen continuamente en la película. Pero Pasolini retoma una de las líneas de desarrollo abiertas por el neorrealismo (sin duda alguna la de Rossellini) para desbordarlo y, sobre todo, para romper con las cadenas más realistas (en sentido bruto) de otra de sus líneas de evolución (De Sica, por ejemplo). La estilización, la distancia y el lirismo frente al culto al referente, la no-distancia y la sensiblería. La apertura del diafragma que invade la imagen de una luz casi mágica, la continua utilización de toda una mitología popular (el cristianismo, sobre todo en su versión popular paganizada), la incorporación de la pantomima... trabajan siempre en este sentido. Y así un determinado neorrealismo desemboca en un irrealismo mágico preñado al mismo tiempo de *parábolas*, *metáforas* y *anécdotas* (7).

(7) La *parábola* está justamente en medio: es una *metáfora narrativa fuertemente anclada en la imaginería popular a través de la multitud de elementos anecdóticos que la pueblan*. Pasolini ha leído los Evangelios tan bien como Brecht.

4. **Vida/Muerte**. El matrimonio muerto. Togliatti, el cuervo devorado/el ángel mu-chacha, el nacimiento de un niño, la alegre prostituta. Pero la oposición Vida/Muerte no es mostrada como contradicción irreconciliable. No se reclama de la *Tragedia*, sino del *Carnaval*. «La estructura *carnavalesca* es como el rastro de una cosmogonía que no conoce la sustancia, la causa, la identidad fuera de las relaciones con el todo *que no existe*



más que en y por la relación. La supervivencia de la cosmogonía carnavalesca es antiteológica (lo que no quiere decir antimística) y profundamente popular» (8). Pasolini, como Renoir, es un cineasta carnavalesco. Lo trágico está excluido como la sustancia y la teología. Vida y Muerte una al lado de otra en una fiesta que no conoce de espectador exterior y que se alimenta a sí misma de trasgredir todos los tabús. Y es en este sentido como la iconología (9) cristiana (y otras: recordemos el «orientalismo» que desdramatiza la secuencia en la que Totò exprime a la familia hambrienta) es incorporada masivamente en **Uccellacci e ucellini**: la muchacha ángel, el cuento de los discípulos de San Francisco, la representación de los comediantes, la devoración-comunión del cuervo... Pasolini es cristiano y pagano, respetuoso y blasfemo a un tiempo porque no hay oposición irreconciliable en el carnaval. Se trata de ese cristianismo pagano y popular, festivo y carnavalesco (irreconciliable con el judeocristianismo del sufrimiento) que ha pervivido de mil formas en los pueblos latinos (10). Y es que en el carnaval los animales hablan, los ángeles tienen sexo y es posible comulgar después de haber hecho el amor con una alegre prostituta.

5. Opresores/Oprimidos. Dos metáforas complementarias que se cierran en una perfecta parábola (explicada, además, por el cuervo): 1) Totò y Ninetto explotan a una familia que vive en la miseria, 2) ellos dos son explotados por el rico ingeniero. Cada uno de los dos segmentos de esta parábola remite a dos universos iconológicos. Uno de ellos es común a los dos segmentos mientras que el otro es claramente diferenciado: segmento (1): (a) neorrealismo; (b) «orientalismo» (11) (efectos musicales, movimientos de la madre...)

segmento (2): (a) neorrealismo; (c) cristianismo (los perros-leones del ingeniero-amo...)

Esta mezcla de universos iconológicos se reclama también, evidentemente, del carnaval. La iconología neorrealista, común a ambos segmentos, proporciona las señas de reconocimiento, históricas y sociales, de la relación opresores/oprimidos. Las otras dos iconologías, extremas e irrealistas, desempeñan un doble papel: por una parte desdramatizan la ficción, por otra connotan dos tipos de miradas de los personajes sobre las relaciones de dominación en las que se hallan inmersos. En el segmento (1), la iconología «orientalista» distancia y aleja (connota lejanía, sumisión aceptada, etc.). En cambio, en el segmento (2) la iconología cristiana proporciona un marco mitológico de reconocimiento mucho más próximo, interior al ámbito cultural de los personajes.

Y es el cuervo quien explica la parábola.

6. Pero el cuervo no sólo explica las parábolas. También las cuenta. He aquí al cuervo convertido en sujeto de la enunciación (12).

La parábola franciscana constituye un segmento fuertemente autónomo en el interior del film. Y si esta autonomía es superior a la del resto de los segmentos del film es porque, a diferencia de aquellos (que articulan su sentido por la complementariedad con otros segmentos del film: Funeral de Togliatti/Devoración del cuervo, Totò y Ninetto opresores/Totò y Ninetto oprimidos. Amor con la puta alegre/Devoración-comunión del cuervo, Visión de la muerte/Deseo del ángel sexuado, etc.), el segmento constituido por la parábola franciscana articula su sentido por complementariedad con el resto del film.

A esto se debe que nos encontremos ante un **relato A (B)** (13) (un relato *B* —la parábola franciscana—, en el interior de un relato *A* superior —el conjunto del film—). La complementariedad entre *A* y *B* es fácilmente reconocible, pues está fuertemente subrayada: si en el relato *A* se establecen las ecuaciones metafóricas que identifican a los humanos (Totò y Ninetto) con el pueblo y a los animales (el cuervo) con el marxismo, en el relato *B* encontramos unas ecuaciones perfectamente complementarias:

Relato A:

Totò y Ninetti (humanos) = Pueblo

Cuervo (ave) = marxismo (discurso)

Relato B:

Pajarracos y pajaritos (aves) = Pueblo

Totò y Ninetto (frailes) = franciscanismo (14) (discurso)

Pero en esta ocasión la parábola no habla tanto (aunque lo hace) de la lucha de clases como del *problema del lenguaje*, como de la *distancia entre el intelectual marxista (portador de un discurso) y el pueblo (receptor potencial del mensaje)*. Volvemos a encontrar la oposición Pueblo/Intelectual, oposición que, ahora lo vemos con claridad, organiza, en sentido fuerte, la totalidad del film.

Pero para comprender realmente el sentido sobredeterminado por la complementariedad de estos dos relatos es necesario decir algo más sobre su articulación. Debemos, para ello, dividir el relato *A* en dos partes: *a1* (segmentos anteriores a la parábola franciscana) y *a2* (segmentos posteriores hasta el final del film).

(8) Julia Kristeva: *Semiótica*, tomo I, p. 208. Fundamentos, Madrid, 1978.

(9) En el sentido que Panofsky da a este término.

(10) En los mejores films de Pasolini la mitología cristiana está recuperada y utilizada como material significante a través de este cristianismo pagano y popular.

(11) «Orientalismo»: no se trata de un universo iconológico oriental, sino de uno que, desde un punto de vista occidental y etnocentrista, hace referencia a determinada imagen de «lo oriental».

(12) ¿Es necesario recordar el halo mesiánico de ese cuervo que como Jesucristo se aparece en el camino a sus discípulos para, después de muerto («La época de la Resistencia ha terminado»), ofrecerles su mensaje? Una vez más el universo iconológico cristiano-pagano está presente para ofrecernos un Mesías que (a diferencia del divino) carece de sentido si no es devorado por su pueblo.

(13) Cf. mi artículo **Relato y autor (notas sobre Providence)**. *La Mirada*, n.º 2, p. 58.

(14) Pero un franciscanismo muy peculiar que termina hablando, por boca del propio San Francisco, de la lucha de clases.



(15) Esto es, por otra parte, lo que, con mayor o menor fortuna, ha buscado siempre el cine pasoliniano. La resolución de la distancia Pueblo/Discurso ha sido siempre el problema planteado silenciosamente en todas sus películas. Y el **Uccellacci e uccellini** lo ha logrado de una forma mucho más digna (mucho menos traductora-traidora y vulgarizada) de lo que es costumbre en el «cine de izquierdas» italiano.

(16) Ernst Bloch: corriente cálida y corriente fría del marxismo.

(17) Pasolini: «Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad», en VV.AA.: **Problemas del nuevo cine**, p. 67-68, Alianza Ed., Madrid, 1971.

(18) Derrida, Lacan.

En *a1* se presenta la oposición Pueblo/Discurso, se enuncia la distancia que los separa.

En *B* se enuncia en forma diferente esta distancia para proponer su resolución: buscar un discurso *caliente*, vital, colorista, capaz de hacer posible la comunicación: Totò y Ninetto aprenden a cantar y a saltar como los pájaros para poder hacerse entender por ellos (15). La oposición marxismo caliente/marxismo frío está también presente en el film (16).

En *a2*, finalmente, la comunicación carnalesca con el cuerpo del marxismo (su devoración-destrucción-regeneración) cierra el relato.

7. *Pueblo/Intelectual* y *Vida/Muerte* son dos de las grandes oposiciones que, entrelazadas entre sí, organizan el conjunto del espacio semántico del film. Y, junto a ellas, otra de la que hasta ahora sólo hemos hablado indirectamente: *Vitalidad/Discurso*.

Pasolini ha escrito: «El hombre se expresa principalmente con su acción porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, hasta que no se haya consumado... Es absolutamente necesario morir, porque mientras estamos vivos carecemos de sentido y el lenguaje de nuestra vida es intraducible... La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: selecciona sus momentos verdaderamente significativos y los ordena sucesivamente, haciendo nuestro presente infinito, inestable e incierto, un pasado claro, estable, cierto y por lo tanto lingüísticamente bien descriptible... Por lo tanto el montaje realiza sobre el material del film lo que la muerte realiza sobre la vida.» (17)

Anotemos, de pasada, la proximidad entre estas frases y algunas de las afirmaciones de la semiótica textual: mientras que no hay clausura de la cadena significante, no hay efecto de sentido (18).

Pero vayamos a lo que aquí nos interesa: el discurso, el lenguaje, el sentido, es lo muerto, lo errado, lo clausurado. Pero una doble muerte (la devoración) ha de negar su clausura para abrirlo a la vida. La cadena *Vida-Pueblo-Vitalidad-(acción)* se opone así a la cadena *Muerte-Intelectual-Discurso-(sentido)*. Pero no es una oposición irreductible: se encuentra integrada en una estructura carnalesca. El todo no existe «más que en y por la relación». Así el film-fiesta, el texto-carnaval conduce a la *comunidad* (devoración-destrucción-regeneración) de los opuestos. Y esta estructura carnalesca constituye a **Uccellacci e uccellini** en un texto realmente abierto: abierto a infinitas fugas de sentido, a multitud de otros films (de otros textos) posibles y esbozados en su tejido.

Uccellacci e uccellini, en Contracampo nº 5, septiembre 1979.

www.gonzalezrequena.com