

otra persona, en el amor", en contraste con el masoquismo y el sadismo que escapan de la soledad haciéndose parte de otro o haciendo a otro parte de uno mismo.

Lástima que el espacio no dé para más. Creedme, Fromm lo merece. De su extensa obra, aparte la ya citada, destaquemos "El miedo a la libertad", "Psicoanálisis de la sociedad contemporánea", "El concepto del hombre en Marx", "El corazón del hombre" y "La

revolución de la esperanza".

Todavía es tiempo, según Fromm. Salvemos de la autodestrucción a esta brizna cósmica llamada Tierra. Pero, sobre todo salvemos al hombre. A ese hombre con pautas innatas de alcanzar la felicidad y al que su propia Historia tiene arrinconado en un callejón sin aparente salida. Pero la hay, de la mano de los verdaderos profetas, la hay.

L. SANCHEZ BILBAO

Cine

Pier Paolo Pasolini

La muerte del Padre suscitó a la literatura muchos de sus placeres. ¿Si ya no hay Padre, para qué contar historias? ¿No restablece todo relato al de Edipo? ¿Narrar no es siempre buscar el origen, establecer los enredos con la ley, entrar en la dialéctica de la ternura y el odio? Hoy se separa a un tiempo el Edipo y el relato: ya no se ama, ya no se teme, ya no se narra. Como ficción, el Edipo servía por lo menos para algo: para hacer buenas novelas, para narrar bien. (Esto ha sido escrito después de haber visto CITY GIRL de Murnau). Roland Barthes.

Pasolini ocupa un lugar destacado entre los directores que han intervenido simultáneamente en el campo de la "teoría" y de la "práctica".

En el primero de ellos, la teoría, ha participado, de lleno, en las discusiones, que, alrededor del cine como "práctica significativa", se originaron a partir de las teorías estructuralistas.

En este sentido, Jakobson y Metz son dos elementos referenciales, desde los que podríamos analizar las aportaciones de Pasolini a la teoría del cine.

En el segundo de ellos, la práctica fílmica, que por supuesto se articula de forma concreta e históricamente determinada a la práctica teórica, creo que debe destacarse, como uno de los hechos más significativos de su trabajo en los últimos veinte años, la "evolución" mostrada a lo largo de aproximadamente una veintena de películas.

Después de algunas colaboraciones con Fellini, Bolognini, Vancini, Rossi y publicados ya algunos libros, Pasolini realiza, en los primeros 60, ACCATTONE y MAMMA ROMA. En ellas, la realidad social de los suburbios de Roma, el lumpenproletariado romano, se nos presenta en su esencia psicológica. Films en los que la utilización de actores no profesionales y la necesidad de autenticidad hacen trans-

parente una cierta nostalgia por la poesía y el cine de poesía.

Alejándose del ritmo narrativo usual en la época, Pasolini halla un lugar entre el "cine de prosa" y el "cine de poesía".

Algunos años más tarde, y después de EL EVANGELIO SEGUN SAN MATEO y PAJARACOS Y PAJARITOS, Pasolini realiza un grupo de películas con un denominador común: las dialécticas cine—antropología, naturaleza—cultura, Freud—Marx. Me estoy refiriendo, en concreto, a EDIPO REY, TEOREMA, PORCILE y MEDEA.

En ellas, el pensamiento artístico, a caballo entre el pensamiento científico y el pensamiento místico, se superpone a este último, de forma que lo mágico y lo simbólico se entrelazan conformando un discurso en el cual acontecimientos, situaciones y relaciones hacen de dichas películas una pirueta fuera del tiempo real, histórico, para pasar a situarlo dentro de un tiempo histórico y ahistórico, a la vez intimista, lírico y metahistórico, fuera de la historia.

En este sentido EDIPO REY, por ejemplo, se constituye en la re-proyección del psicoanálisis sobre el mito: primero fue Freud y ahora Pasolini a través de Freud y de él mismo como ser social.

Si bien en estos últimos trabajos el referente central de los mismos estaba en algún lugar de la "antropología", en las películas que hace a continuación EL DECAMERON, LOS CUENTOS DE CANTERBURY y LAS MIL Y UNA NOCHES el referente central está en algún lugar del "texto".

¿Cuál es este lugar? Quizá, la acción misma de "contar", la acción de "narrar", de forma que sobre los personajes, sobre la ficción, sobre lo profílmico, emerge la presencia del "texto" como tal, la estructura y la elaboración de la escritura fílmica.

Sabemos que el film, como todo discurso, deviene escritura en el momento mismo en que se establece como objeto del mundo. De esta forma nos es permitida su lectura, su visión, y es en este momento, en el cual la película nos es presentada, y en el cual nos presentamos ante la película, donde los mencionados films de Pasolini hallan su interés. Imagen presente, narración presentada, es el principal, y casi único referente.

En la última película de Pasolini, SALO, asistimos a la explosión intimista, al vaciado, de uno de los directores más significativos de la corta historia del cine.

En ella el "deseo", instancia libidinal cuya producción es producción significativa, aparece como eje sobre el que pivotan la narración y lo narrado.

Si en las anteriores películas el "deseo" aparecía detrás de la "sublimación" como mecanismo liberador de las instancias y contradicciones psicológicas de los personajes y del director (EDIPO REY, TEOREMA, MEDEA, PORCILE), o detrás del "texto" como apariencia (EL DECAMERON, LOS CUENTOS DE CANTERBURY, LAS MIL Y UNA NOCHES), en SALO aparece en el frontal del espejo, a la vez reflejo y realidad del autor.

F. JIMENEZ MOLINA