

# PASOLINI: TODA MI OBRA ES UNA NOSTALGIA

UNA ENTREVISTA DE JUAN CARLOS DE BRASI

Conocí a Pasolini durante una reunión de prensa en el Hotel Ermitage, de Mar del Plata. Se celebraba el X Festival Internacional de Cine. En esa ocasión presentaba *Medea*. Ante la frivolidad y deformación de los acercamientos a su obra, Pasolini me dijo: "hablemos caminando, sin máscaras, esos reporteros cinematográficos aman demasiado la cosmética". Su rostro guardaba los interrogantes de mil polémicas y de un número mayor, aún, de malentendidos. Sus ademanes envolvían el diálogo trazando a la vez un límite infranqueable. El interlocutor sabía así, desde el principio, que iba a ser tratado como un miembro más de los tantos tribunales anónimos que lo habían condenado en un pre-juicio antes de comprenderlo.

Cuando lo reencontré cerca de Bolonia ya los gestos dormían en un lenguaje más calmo, replegados — como gustaba decir — en esa "nostalgia del tiempo pasado", constantemente sobrepasado en los futuros posibles que plantea su obra; particular realización del pesimista teórico y optimista práctico que era Pasolini.

Las conversaciones (realizadas en 1970 y 1974) están orientadas sobre dos ejes de interés. El primero se refiere a la situación filmico-ideológica de Pasolini y la notoria influencia del psicoanálisis en su produc-

ción. El segundo apunta a la posibilidad del cine como lengua.

Una parte de las mismas fue publicada en la revista ARTINF, Buenos Aires, mayo de 1971, pero, de manera conjunta, permanecieron inéditas hasta ahora.

La manera temática y condensada en que las he agrupado pretenden ofrecer lo nodal de la reflexión pasoliniana. He dejado fuera de ellas los *racconti* sobre su vida, las penurias e incomprensiones sufridas, porque pertenecen al núcleo de decisiones íntimas de Pasolini.

— En toda tu obra introduces una distinción teológica entre el bien y el mal, que encierra, a la vez, una distinción mística y que junto a los misterios comunes a varias de tus obras daría, posiblemente, un sentido oscurantista a tu producción cinematográfica. En una palabra: ¿con esa diferencia no adulteras tu sentido creativo; sentido que tratarías de justificar posteriormente?

— A esta pregunta respondo afirmativamente: en mi elección entre uno y otro mundo, el del bien y el del mal, entre un mundo campesino, arcaico, irracional, religioso y un mundo moderno, prefiero el primero. He dicho a menudo que en mi elección existe una cierta toma de partido, una cierta patología. En mí nació durante la infancia una resistencia hacia la burguesía y sus formas ideológicas. Esa situación es maniquea, teológica — como tú decías —, pero no temo aquello de místico que puede haber en esto. Aunque es un misticismo relativo, por que la cosa sería puramente mística si yo no fuera conciente de ella, pero soy bien conciente de todas sus consecuencias.

— ¿Eso implica que darías cuenta, estrictamente, de la problemática religiosa que atraviesa toda tu obra?

— Sí, pero a medias, porque mi creación está preñada de un misticismo inconciente que se gestó en la infancia. Sin embargo, también en verdad que he leído a Marx y mi condena de la burguesía se ha vuelto racional, lúcida. Prácticamente yo trabajo sobre dos planos: uno implica una condena irracional o mística — para llamarla así contigo —, y el otro comporta la oposición racional, la crítica reflexiva; aunque los dos planos, en realidad, se encuentran mezclados. Como todas las ideologías personales se trata de un compuesto, de un alterum ideológico. De ambos planos nace mi concepción personal.

— ¿Tu obra considerada como totalidad es, entonces, una reacción contra el mundo capitalista?

— No, toda mi obra es una nostalgia, nostalgia del tiempo pasado.

— Pero, supongo, que los posibles receptores de tus obras se encuentran entre los intelectuales, y éstos tienen una irracionalidad vigente que no es propia-



mente la del tiempo pasado. ¿No crees que te equivocate de destinatario?

—La irracionalidad se da en todos. Por ejemplo en *Medea*, Jasón es el héroe del mundo moderno, pero Jasón tiene una relación con el centauro que es la clave del film. Jasón cuando era niño veía el centauro de modo irracional, como a un mito: mitad caballo, mitad hombre. Pero a medida que crecía, el centauro se volvía un filósofo racionalista laico, un hombre normal. Y así lo ve Jasón. El film posee un carácter netamente antidialéctico, pese a ser yo dialéctico marxista y hegeliano. El film es sólo problemático, porque a través de la filosofía dialéctica las contradicciones se resuelven. La tesis sería el centauro-caballo; la antítesis sería el centauro normal y debería existir una síntesis que resuelva la oposición. Pero en mi film no existe tal síntesis. Las contradicciones quedan sin resolverse.

—¿Tú no crees que la dialéctica en las formulaciones hegelianas, en el historicismo alemán e italiano, etc., entraña una concepción del conformismo ya que los antagonismos se resuelven dentro del mismo sistema en que se plantean?

—Te diría que sí, y es más conformista en cuanto más racionalista.

—Pero tu aserción no se aplicaría a una dialéctica

extraída del discurso marxista —y no sólo de Marx—, pues esa síntesis de la que hablábamos se resuelve fuera del proceso en que se dan esas contradicciones determinadas. Pienso que la dialéctica en la concepción marxista comprende sólo dos referentes en oposición, y se encuentra muy alejada de la resolución ideal que propone la de neto corte hegeliano y post-hegeliano.

—Es cierto, muy cierto, pero nos llevaría muchos días elucidar a fondo esa cuestión. Sólo puedo decirte, por ahora, que la dialéctica a que me refiero se basa en una gran ilusión, que es la ilusión, por otra parte, de la civilización capitalista del ochocientos y del novecientos. Es una ilusión descarnada, la calavera de la ilusión racionalista.

—Volviendo al asunto anterior y para acabarlo, quería reformulártelo así: ¿La separación entre tesis y antítesis —sean hegelianas o no— teoría y práctica y otras dualidades, no implican un mundo conformista que yo denomino teológico?

Sabes por qué te pregunto esto, porque opino que la idea absoluta hegeliana, la diosificación de la naturaleza o lo que se quiera, son concepciones monistas, teo-teleológicas y religiosas.

—Sí, sí, justamente mi polémica contra el mundo burgués se funda en esto: en el hecho de que el racionalismo y todos sus efectos laicistas se han convertido en una religión.

—¿Entonces tú propondrías constantes rupturas y enfrentamientos, nunca cierres?

—Así es. Jamás propongo soluciones acabadas, sino puras aperturas.

—Apartándonos de las cuestiones previas que tus respuestas ya agotaron, ¿se podría decir que en tus films no hablas tanto de cine como de mitología?, o sea: ¿más que cineasta serías, en sentido estricto, un mitólogo?

—Sí. En sentido etimológico, evidentemente, sí.

—El camino que va desde Accattone y Mamma Roma hasta Pajaritos y pajarracos, El evangelio..., Chiquero, Medea, El decamerón, etc., ¿qué repercusión tuvo en Italia y cómo respondieron a esas especies de líneas de realización los diferentes grupos de intelectuales y cineastas?

—Sobre asuntos de grupos sé poca cosa. En este momento los grupos dominantes son los que pertenecen a la izquierda estudiantil y a los movimientos de extrema izquierda, que tienen planteos muy distintos a los míos y que yo comprendo sólo en parte. Los de mi edad viven preocupados con sus historias personales. En cuanto a la mía hay un film que divide por la mitad mi obra, es *Pajaritos y pajarracos*. Después de esta película hice otro tipo de film, que seguían las sugerencias de Gramsci de hacer obras nacionales y populares.

—¿Era esa la idea directriz del Evangelio y El decamerón, como lo declaraste en *Revue du Cinéma* si no recuerdo mal, donde la única variación respecto de las obras anteriores era que el sexo había tomado el lugar de Cristo?



Pier Paolo Pasolini, una rara





El Evangelio según Mateo

—Exacto. En ese tiempo yo participaba de la ilusión de que el destinatario ideal de estas obras fuese el mismo pueblo. Pero Italia en los últimos años cambió mucho. El pueblo del que hablaba Gramsci se convirtió en una ilusión. Comenzó también a imperar en Italia la cultura de masas y el consumo masivo. Por lo tanto, hacer películas fáciles mítico-épicas, como *Accattone*, *El evangelio* o *El decamerón*, podría prestarse a un equívoco y convertirse enseguida en producto de consumo masivo. Entonces hubo en mí una especie de reacción hacia lo masivo. Por eso jamás podré volver a realizar films como *La ricota*, *Mamma Roma*, *Edipo rey*, etc., porque estos productos caerían en el consumo masivo que yo detesto. Así que instintivamente comencé a hacer otro tipo de films que, en lugar de ser mítico-épicas son de carácter problemático, más difíciles y menos comprensibles. Tú debes comprender que la clase dominada en el sentido clásico de la palabra, como la entendía Gramsci, ya no existe más. Los consumidores de films son las masas y éstas no son el pueblo sino la pequeña burguesía, la gran burguesía, etc. Así que cuando menos claro y más difícil soy, más me opongo a la cultura masiva y masificada, que es la verdadera tiranía, el verdadero fascismo de hoy.



—Haciendo una digresión te quería preguntar algo acerca de un aspecto sobre el que conversamos largamente cuando no está en cuestión el grabador y que tú eludes sistemáticamente cuando aparece. ¿Cómo juega en tu obra la reflexión psicoanalítica?

—De una manera capital, aunque siempre redefinida en una dimensión poética. Recuerda que siempre afirmé que en mi elección temática, formal, plástica, etc., se pone en marcha una cierta patología, la cual impregna a los protagonistas de mis films. La influencia de distintas obras de Freud es notoria en mis películas. Creo que los psicoanalistas podrían sacar bastante material del análisis de mis posturas.

—Sí, algunos intentos creo verlos claros. La disolución del yo burgués considerado como unidad coherente; el film como un sueño donde un deseo se realiza de cierta manera; el narcisismo de muchos personajes que cargan toda la fuerza sobre su propio yo rompiendo abruptamente con lo exterior; la sublimación de las pulsiones sexuales en función de éxtasis místicos, órficos, donde todo lo salvaje queda transformado en delicia y quietud. También lo contrario, ese ello que ataca en caliente, quiebra las uniones, produce furores incontenibles y apresa al yo en su falta de límites, en sus perversiones. Otras sugerencias las percibo en la melancolía abisal por ese mundo-objeto perdido, en el goce masoquista, en la irrupción de lo cotidiano como siniestro, etc. ¿Pero tú manejas con cierta racionalidad esos intentos?

—Como tú delineaste adecuadamente en esa secuencia, los distintos núcleos de la problemática freudiana van apareciendo a lo largo de toda mi obra, por momentos la iluminan y por momentos la oscurecen, pero siempre se encuentran presentes, insistiendo a lo largo de todas mis propuestas. El fracaso del yo racionalista unitario es, considerado desde otro ángulo, la patología característica del protagonista narcisista, que ha volcado todo lo que podía dar a los demás sobre sí mismo...

—¿Como un capitalista de las pulsiones, a las que acapara como si fueran dinero?

Exacto. Y todavía mucho más, porque lo que acumula tiene otra modalidad, la frontera donde una forma de vida se torna patológica.

—¿Donde el trámite final de la acumulación sería acumulación de enfermedad?

—Sí, sí, y a tal grado que hacen saltar a los personajes por el aire, los liquida como seres humanos. Esa aniquilación se va aplicando progresivamente a mi obra, ya que todo lo que uno hace o dice está teñido por ella. Lo que vengo diciendo queda claro en esa furia disolvente que ataca sin piedad, corroe, domina y flagela la totalidad de lo que produce ultimamente y donde una mirada ingenua sólo querrá ver pornografía, furor orgiástico.

—¿Entonces la comprensión de ese proceso lleva a la autodestrucción conciente y progresiva de tu producción cinematográfica?

—Indefectiblemente. Vuelvo a reafirmártelo: mi



obra es un ser para la muerte y esa muerte no es más que la terminación de mi nostalgia o de mi melancolía abisal, como dirías tú.

Retornando a lo que me preguntabas anteriormente te aseguro que los grandes temas freudianos rondan mis films. Y, concretamente, los temas que atraviesan *La Interpretación de los Sueños*, *Psicología de las Masas* y *Análisis del Yo*, *El Malestar en la Cultura*, algunos escritos metapsicológicos...

—También noto la marca de los escritos sobre narcisismo, de Totem y Tabú, El Yo y el Ello,...

—De una parte de *Totem y Tabú*, en la cual la nostalgia se vuelve infancia superada y donde el animismo y la omnipotencia de todo lo que deseamos adquiere la fuerza de una realidad idílica, equilibrada y poliforme, dejando que la magia rompa las explicaciones racionalistas de causa-efecto para convertirse en relaciones de aspiraciones y energías positivas, negativas, dispersivas, multicolores. Debo aclararte que no se trata de retornar a ningún estado paradisiaco sino más bien de lograr que las luchas profundas se tornen choques manifiestos.

—¿Se trataría de hacer poéticamente explícita la guerra sorda entre ese yo legal, conformista —es decir, conforme a sus propias pautas— y el mundo de los impulsos, bloqueado constantemente?

## LETTRAS



Pasolini, una rara  
intencionalidad...

—Eso, eso precisamente es lo que trato de objetivar en todas mis películas. Y ese es justamente uno de los ejes centrales por ejemplo de *Teorema*, *Chi-que-ro* o de los proyectos para *Los 120 Días de Sodoma* y la *Orestíada Africana*.

—A propósito de *Teorema* y otras realizaciones, ¿tus films provocan o rompen una serie de resistencias?

—Mis películas tienen una suerte muy curiosa y particular. Por un lado la burguesía me odia profundamente y por otro consumen mis films. *Teorema*, por ejemplo, tuvo dos procesos y creó una reacción tremenda pero, simultáneamente, tuvo un gran éxito comercial.

—¿No será, acaso, que el espectador lo que recibe en bloque de *Teorema* a través de ese ángel misterioso revelador de esencias individuales, es un mensaje de los diversos modos de represión sexual que dominan a la burguesía típica, la cual por su misma situación se identifica con el drama de los protagonistas?

—Claro, eso es lo que se desprende de mi posición ambigua, equívoca. *Teorema* ha sido interpretada y consumida exactamente por lo que no es. Por eso es que hay una desesperada e inútil tendencia de mi parte a oponerme a este consumo, porque es fatal que el consumo se produzca de cualquier manera. Sin embargo, con la dificultad de mis films me resisto a la prepotencia de la cultura masiva. Y agregaría algo. Para oponerme a esa prepotencia devastadora he comenzado yo mismo a herir de muerte mi propia producción, a destruirla antes que el mercado la pulverice. Desde ya te aclaro que mi burla a esa comercialización bastarda la confundirán con mi decadencia personal, autoral o con pornografía barata. Verán lo que quieran ver pero, sobre todo, verán ese ser para la muerte —como diría Heidegger— que es la sociedad de consumo y todos los monstruos devoradores que engendra.

—Deseaba saber, en relación a lo que venimos hablando, si en tus films perviven algunos de los dilemas del que fue guionista de *Las noches de Cabiria*, *El bello Antonio*, *La larga noche del 43* y otras.

—Sólo quedan algunos vestigios que, al estar refundidos con los problemas que personalmente me preocupan, han terminado, realmente, por desaparecer. Lo que pude plantearme en el trabajo con Fellini, Vancini, *Soldati* o *Bolognini* ya se ha transformado radicalmente. Estoy más obsesionado por los problemas de los que te estaba hablando hace un momento y por la aventura del cine como lengua sui generis.

—Las preguntas anteriores se referían básicamente a tu posición y al contenido de tus films. Ahora querría saber si la poesía que propones en tus películas se ajusta más a la distinción lírica entre prosa y poesía o si concibes la función poética como selección combinatoria, según la propondría, por ejemplo, Roman Jakobson,

—Ya que citas a Jakobson te diré que estoy de acuerdo con él. Concibo la poesía como meta-





Edipo Rey

lenguaje. Cada lenguaje poético es un metalenguaje —lo sepa el autor o no— porque cada lenguaje poético es una reflexión sobre la lengua.

—¿De esa propuesta saldría tu idea de que el cine llamado revolucionario es una ilusión costumbrista, ya que todo lenguaje filmico es una forma siempre mediata y nunca se realiza inmediatamente como desearían los que apoyan al cine?

—El film, según mi posición, sea de prosa o de poesía es siempre un film de autor; porque aún en el cine de prosa se estaría tratando de una prosa autoral. En este sentido la película puede ser una expresión siempre mediada, pero puede ser también inmediata. Tomemos la literatura como ilustración. Yo puedo escribir una prosa o poesía de alto nivel o una de bajo nivel que cumpla con un cometido inmediato. Si quiero escribir un manifiesto político debo escribir con el lenguaje de un manifiesto y no con el de una construcción poética de alto nivel estilístico. Pienso, entonces, que el cine se puede dividir en muchas clases. El último y gran descubrimiento es que el cine se subdivide en infinitos géneros y lenguajes. Yo he descubierto una diferencia y traté de determinarla: es la que se da entre cine de prosa y cine de poesía. Pero no niego que se pueda hacer también un cine de ensayo, manifiesto, documento, etc.

—¿Serían diferentes poéticas?

—No. Yo pienso que las poéticas se refieren al autor. Dejando de lado a los autores creo que el cine es como la lengua escrita y hablada y que posee una infinidad de distinciones en su interior. Por ejemplo, cuando nos referimos a la lengua hablada —supongamos el castellano— observamos infinitas lenguas internas: la literaria, la médica, la científica, las que corresponden a cada uno, etc. Opino que el mismo fenómeno se da en el cine, manteniendo, es claro, su diferencia con la lengua escrita y hablada, pues el cine pertenece a un campo semiológico diverso y es necesario, por esa razón, evitar los parangones con la lingüística. Es preciso recurrir más a la ayuda de la semiología que al instrumental de la lingüística.

—¿Entonces debería incluirse el cine como fenómeno semiológico a describir en el campo de una semiología general?

—Sí, es más viable tratarlo en el campo de una semiología general.

—Tú analizas en un artículo, aparecido en *Film Culture*, una serie de figuras retóricas lingüísticas, tratando de encontrar la manera especial en que se podrían traducir a figuras cinematográficas. Recuerda, por ejemplo, tu análisis de la metáfora, la anáfora y la metonimia. Partiendo de tal base ¿cómo

a  
e  
r  
o  
s  
e  
l  
o  
r  
s  
e  
o



*podría definirse una retórica cinematográfica?*

—Hay que inventar una retórica cinematográfica completamente desde el principio. Nosotros estamos bloqueados cuando buscamos analogías con las figuras lingüísticas. En la lengua existe, por ejemplo, la sinécdoque. ¿En el cine cuáles es la sinécdoque? Hacerse esta pregunta es un error. El cine tiene una serie de figuras propias que deben ser analizadas y descubiertas desde el principio, olvidándonos que existe la metáfora, el quiasmo, la anáfora, etc. Lo único, tal vez, que se pueda tener presente es lo que dice Jakobson: mientras la lengua escrita-hablada funda sus figuras en el paradigma de la metáfora, el cine lo hace sobre la metonimia.

—*¿Estarías de acuerdo en denominar figuras cinematográficas, por ejemplo, a la escena, la sobreimpresión, el flash-back y otras, tal como las propone C. Metz en su trabajo sobre el film narrativo?*

—Sí, aunque parcialmente, porque habría que describirlas y fundamentarlas mejor.

—*El concepto de metáfora en el cine es equívoco, porque nosotros tenemos, regularmente, en un sólo acto perceptivo imágenes visivas y auditivas directas. El paradigma que forma la metáfora no puede percibirse pero el desplazamiento metonímico sí. Visto así el asunto, ¿cuál sería tu concepción de la estructura cinematográfica?*

—Estoy de acuerdo con tus afirmaciones, pero

debo confesarte que sobre el punto de la estructura cinematográfica no profundicé demasiado. Sin embargo quisiera hacer un paréntesis y decirte que dentro de la lengua cinematográfica se encuentra, también, la lengua hablada, puesto que los personajes hablan en los films. Por eso un protagonista, hablando en una película puede construir metáforas. Las metáforas están englobadas...

—*¿Como una estructura dentro de otra?*

—Precisamente. Por lo tanto en el cine hay metáforas, pero forman parte del lenguaje hablado de los personajes. Sólo ésta ampliación quería comunicarte, porque la considero importantísima y no la veo explicitada con frecuencia.

Respecto a la estructura del cine paré la búsqueda, ya que mis experiencias cinematográficas las seguí hasta el punto donde fuera posible definir qué es una lengua cinematográfica. Y arribé a algunas conclusiones que por ahora me bastan. Por todo lo anterior, en este momento, puedo afirmar que la lengua cinematográfica más que expresar la realidad a través de un sistema de signos lo hace a través de la realidad misma. Mientras en la literatura un árbol es expresado por el símbolo "árbol", en cine el árbol es manifestado por mediación de sí mismo. El árbol deviene, así, el signo viviente, el signo icónico de sí mismo; lo cual significa que el código con el cual descodificamos una película es muy similar al código por el cual descodificamos la realidad.

—*El signo cinematográfico, a la inversa del lingüístico, está ligado a motivaciones psicológicas, ¿entonces su realidad sería siempre fenomenológica?, puesto que el árbol filmado no reproduce al real, sino a su realidad vista en escorzo, parcialmente.*

—Tu observación es pertinente a nivel estético, pero en un plano semiológico queda probado que a un árbol cualquiera lo expreso fotografiando solamente uno de sus ángulos. Después el árbol puede transformarse en miles de árboles diferentes, siempre, como tú acotabas, motivadamente.

—*Todas las consideraciones previas tienen relación, obviamente, con lo específico-filmico. ¿Se podría afirmar, como lo hacen algunas corrientes por ejemplo la de Della Volpe, que la especificidad del cine consiste en la imagen-idea fotodinámica montada?*

—No. No puede ser la imagen, porque la imagen es muda. En cambio el cine es audiovisual. Si quiero representarte a ti, lo haré a través de ti mismo y no sólo representaré tu imagen sino también tu voz.

Opino que el asunto del montaje tampoco se resuelve como querían los clásicos. El montaje es un tipo muy particular de sintaxis y ésta no asegura la higiene y corrección del cine y menos la inmaculada pureza que ellos buscaban. En el cine intervienen una serie de fenómenos cruzados que es necesario tener en cuenta simultáneamente y en pie de igualdad. Es un *addobbo* donde no se puede descuidar ni hacer privar a un elemento sobre otro.





—¿El cine, entonces, no podrá superar los límites de ser híbrido que tiene, o se podrá hablar, en algún momento, de específico-filmico?

—Te diré que lo específico-filmico consiste, justamente, en la impureza del cine.

—Desde el punto de vista estético el problema realidad-ficción sigue siendo capital. Si el signo cinematográfico reproduce la realidad misma, y esa realidad no es sino la elección de lo que se ofrece para que la cámara lo tome, estamos constantemente ante una realidad interpretada, transformada en sentido. Y ya que tú operas con un determinado criterio de realidad, ¿cuál sería el que manejas dentro de tu poética?

—Yo sólo puedo decirte que lo que llamamos realidad es una especie de moneda de cambio. Hemos acuñado una moneda que se llama realidad y eso es lo que nos permite dialogar. La realidad no existe: es una convención. Yo por esa razón trato de hallar la realidad no real y la naturaleza no natural. Tengo un nexo en cierto modo religioso, sacral, con la realidad. Ella me parece una hierofanía, una aparición sacra.

—¿Y no podría considerársela como un proceso, como un devenir absolutamente inconciente?

—Sobre este punto no sabría que decirte. No soy filósofo ni amo la filosofía. Le tengo respeto pero no simpatía. La mejor respuesta es la que te di en

primer lugar y que, ahora, completo: si el cine reproduce la realidad mediante la realidad misma, el código con el cual capto el film es el mismo con el que capto la realidad. Por ejemplo, si te veo en persona te decodifico parte a parte, siento cómo hablas, veo cómo te vistes, el color de tu pelo, etc. Ahora bien, si te percibo en el cine decodificaré tu persona mediante el mismo código. Conste que no me refiero a tu comportamiento en un film, porque ahí estará la mano del director, sino que hablo de cine a secas, donde repetirás los mismos gestos, abrirás la boca de manera similar, vertirás idénticos conceptos y demás acciones que ya efectuaste aquí. Y esta absurda coincidencia del código cinematográfico con el real me hace pensar que también la realidad sea un lenguaje.

—¿Entonces piensas que la realidad se encuentra estructurada como un lenguaje?

—Sí, aunque no me atrevería a decirlo, porque eso me acarrearía acusaciones de místico que yo rechazo. Si mi aseveración de que la realidad es un lenguaje, fuera escuchada, quedaría en pie la siguiente pregunta: ¿un lenguaje de quién? Y la consecuente respuesta: un lenguaje del divino sujeto, Dios.

—Bueno, la novedad de este asunto es que ya tiene unos cuantos cientos de años. ¿Pero no se podría afirmar que el lenguaje es un producto de relaciones humanas naturales y socio-culturales muy complejas que no poseen un sujeto —ni humano, ni divino— y que ni siquiera lo suponen.

—Estoy completamente de acuerdo, pero como todo esto es muy difícil de explicar, soy un poco cauto en extenderme demasiado en esas cosas, aunque junto a otras más claras son las que sostienen mi posición teórica.

—No, pienso que tus elaboraciones son bastante comprensibles, y esto más allá de que siempre reste un quid inabarcable. Bueno, para terminar desearía volcar estas conversaciones-entrevistas (si se las puede llamar así) en el clima que las alentaron en un principio. A menudo tú has dado a entender que después de Los cuentos de Canterbury, La flor (y nata) de Las mil y una noche, Blasfemia, y en los planes futuros para los 120 días de Sodoma o de los de la Orestíada africana, tu ciclo realizador quedaría concluido, aniquilado, dijiste literalmente. ¿Significa eso una premonición existencial, el pasaje a otra problemática dentro del cine o una dedicación total a la creación e investigación literarias?

—Tuve muchos sueños premonitorios. Ahora no importa nada de ellos, aunque ahí están como marcas indelebles. Sin embargo, Giovanni, debo aclararte que jamás abandoné la literatura por el cine. Es más, viví el cine como continuación de la literatura. Respecto a una dedicación exclusiva a la literatura sólo puedo contestarte con mis propias dudas: no sé. Mis actividades, búsquedas y dolores futuros señalaran esos caminos tan sinuosos que nos toca andar.

