

## LA ABJURACION DEL SIGLO

### PRIMERA PARTE

Hace poco más de diez años, Pier Paolo Pasolini fue asesinado. Con él moría en Europa una época: la que une en un mismo círculo del tiempo y de las creencias públicas, a la Resistencia antifascista y al terrorismo en las grandes metrópolis, pasando por las guerrillas para "liberar al tercer mundo".

Todavía en el año de su muerte, muchos intelectuales se atrevían a elogiar o justificar el terrorismo, último avatar de la violencia con fines supuestamente nobles. Poco después muchos de los sueños utópicos armados que tifieron gran parte del siglo XX perdieron su última credibilidad. Corría ya el último cuarto del siglo. Las puertas cedidas al espejismo utópico de nuestra era comenzaron a cerrarse.

Que la pérdida de una utopía engendra rabia, y luego una arrebatadora tristeza, lo muestran la obra y la "vida violenta" de Pasolini, signos claros de un tiempo que va de una ilusión a la siguiente. Algunos meses antes de morir, Pasolini escribió una "Abjuración" de sus últimas obras y creencias. Leído ahora, una década después, ese texto hace pensar más bien en una abjuración de las creencias del siglo. Todos sus sueños progresistas se le desvanecen. Hasta los cuerpos inocentes y gozosos que daban imágenes a su populismo elemental le parecen degradados, corruptos. Para Pasolini, "la descomposición del presente implica la del pasado. La vida es un montón de insignificantes e irónicas degradaciones." Su última película, *Saló*, pertenece a ese ámbito posterior a la "Abjuración" y es, por lo tanto, una obra muy diferente a las otras de Pasolini. *Saló* es ya una obra de final de siglo.

Sería muy fácil decir que Pasolini defendió todos los errores de su tiempo, porque de hecho en gran parte lo hizo, pero nada nos ayuda simplificar su figura. Fue el típico artista-héroe y antihéroe de la postguerra. Pero su drama fue complejo: conocerlo o tratar de comprenderlo debe ayudarnos a entender gran parte de las falsas ilusiones de nuestra época.

#### Teatro de alegorías

La mañana de noviembre que la muerte de Pasolini se hizo conocida, algo más que su muerte se desplegaba: sobre la narración policiaca de su asesinato, sobre la ceremonia imaginable de su tumultuoso entierro, se fue levantando como una voz decidida la certeza pública de que "a Pasolini lo mató el orden, el poder, el sistema". Se supo que apareció

descuartizado en los alrededores de Roma, víctima de Pelosi, un adolescente dedicado a la prostitución en los alrededores de la estación romana de Termini, donde Pasolini lo recogió aquella noche. Al enterarse de la noticia, Jean Paul Sartre, ayudando a erigir el mito de un Pasolini "víctima del capitalismo que elimina las diferencias", escribió a los tribunales italianos exigiendo que el proceso penal contra el asesino no se convirtiera en un juicio de la homosexualidad de Pasolini. Mientras tanto, se tejieron las monumentales versiones del significado de su muerte: "asesinato de la diferencia sexual y de la disidencia política, violenta supresión de lo que escapa a las normas". Hubo por una parte su cuerpo inerte y, encima, como manto corrosivo, el inmenso valor simbólico al que esta muerte daba vida. ¿Mito de la víctima ejemplar? Tal vez sea María Antonietta Macciocchi quien con palabras más solemnes lo ha formulado: "Su asesinato equivale a un linchamiento en la plaza pública". Y casi todos en la misma plaza quieren aceptar como evidencia inquebrantable que esta muerte sea antes que nada un símbolo de la supresión social o, por lo menos, su alegoría. Su muerte ya no fue su muerte, sino un emblema.

El que viene a perturbar la evidencia es precisamente un amigo de Pasolini, Alberto Moravia. Contra la opinión ya endurecida afirma entonces en una controvertida entrevista que la muerte de Pasolini es *insignificante*, que no puede ser símbolo de nada: "Tuvo una muerte idiota. Fue un accidente, de la misma manera en que uno puede ser atropellado por un tranvía. Fue una muerte insignificante como la de Gaudí bajo un tranvía en Barcelona. Cada día se hacen millones de citas de homosexuales, pero ésta fue justamente en la que no hubo suerte. *Pregunta: ¿Entonces usted no mitifica esta muerte?* A.M.— No, fue una idiotéz, me apena porque era un hombre extremadamente inteligente al que yo estaba muy apegado, pero debo decir que fue una muerte indigna de él... Yo he vivido con Pasolini, he viajado con él y sé bien lo que sucedía, lo vi con mis propios ojos, estuve con él en Marruecos, con él en la India y en Africa. Una de cada dos noches yo lo veía en Roma. Conocí muy bien su vida.

Durante 25 años todas las noches hacía lo que hizo esa noche con Pelosi. Todas las noches. Por eso digo que fue un accidente..."

Tal parece que esa vez, contra la tendencia cotidiana de cierta prensa que reduce los hechos políticos a crónica policíaca, el crimen tomó vertiginosamente un significado político. Ahí está el cuerpo inerte y su manto corrosivo es ahora el vestuario del personaje que deberá actuar en "la plaza pública": siniestra dramaturgia la del cadáver en el papel de antihéroe. Si Moravia tiene razón, si el asesinato fue una especie extrema de "accidente", más impresionante y dramático es el hecho de que una voluntad general quiera ver en el "accidente" un "complot del poder contra las disidencias". Más significativo de cierto funcionamiento social exacerbado es este mecanismo de sombras en el que si acaso el complot no existe, es innegable la creencia pública de su existencia. ¿Todos lo creen porque lo ven? Ahí está su cuerpo suprimido significando La Gran Supresión Despótica; pero esta vez la Gran Supresión no existe y el cuerpo está ahora en una realidad social como en un teatro de alegorías.

La plaza pública es su escenario (no en vano se usa la expresión "la escena política") y el que ahora fue visto como víctima ejemplar, era visible en esta plaza como otro personaje desde hace tiempo. Pasolini llevaba más de veinte años siendo un personaje público. Crítico literario y poeta, polemista político, novelista y cineasta: es la lista de "especialidades" en las que se le clasifica.

Cada una de sus numerosas intervenciones públicas parecía cuidadosamente puesta en escena como si, impulsando su figuración de diferente político y sexual, hubiera un conocimiento de la teatralidad implícita siempre en las declaraciones y disputas de los intelectuales. Como si todo personaje público se viera inevitablemente sumergido en una máquina teatral y hubiera entonces una especie de dramaturgia personal que guiaba las apariciones de Pasolini al hacer la representación de sí mismo.

Esta posible dramaturgia — este conjunto de principios, implícitos, fórmulas y coincidencias que parecen regular la representación del personaje Pasolini — fue distinguible desde sus primeros momentos como una necesidad de escapar a la manipulación que los medios de comunicación hacían de su figura. Desde la aparición de su primera novela (*I Ragazzi di Via*, 1955) la prensa hace un escándalo: Pasolini es acusado de obscenidad ante un tribunal por sus descripciones de la vida del subproletariado romano. Viendo que la deformación de sus declaraciones es desmedida y su figura moldeada por los periodistas, él decide responder al escándalo con el Escándalo. Cada vez que públicamente se le fija una cierta imagen, él se la sacude, se desplaza, exagera o se calla. Entra o sale de "escena" como táctica de defensa vital. Su manera es una afirmación pasional de sí mismo.

Como se trata de un esfuerzo por escapar a las sujeciones sociales, por remover las fijaciones que la historia reciente le impone a su cuerpo, *el escándalo sobre el escándalo* termina convirtiéndose para Pasolini en una fórmula de intervención política. Así en un discurso dirigido al Partido Radical Italiano hablaba de la manera en que varias formas de acción política se habían convertido en nuevo conformismo de Izquierda, y terminaba diciendo: "Contra todo esto, ustedes deben (creo yo) continuar siendo ustedes mismos:

lo que significa hacerse *irreconocibles*. Olvidar pronto sus éxitos y continuar impertinentes, obstinados, eternamente opositores, pretendiendo, queriendo, identificándose con los *diferentes*; escandalizando, blasfemando".

Pasolini piensa sus intervenciones, las pone en escena, prevé el tipo de relación que establecerá con el público, adopta los rasgos del opositor infatigable. ¿Por qué extrañarse entonces de que su incansable aparición como diferente recibiera el suplemento no menos mítico de su muerte como asesinato de todas las diferencias? Esa extraña dramaturgia de su vida puso en escena hasta su misma muerte.

#### Dramaturgia y pasión

Dijiste que deseabas regresar a tu pueblo, pero aquel no era tu pueblo. Así el engaño de hoy te revelaba el de otro tiempo, infeliz. Nunca nada te fue verdadero. Nunca estuviste. Tus versos están. Tus monstruosos gritos. Como los miembros del descuartizado sobre el escenario.

Franco Fortini  
En la muerte de P. P. Pasolini.

Versos y gritos: La voz de Pasolini vivo templando el sonido de sus movimientos. Su voz pública tiene entre otros un efecto político: va cortando la tela de las certezas sociales justamente ahí donde nadie espera que la división ocurra. Cuando se creyó, por ejemplo, que apoyaría el movimiento estudiantil del 68, él se opone y publica su manifiesto: *El PCI a los jóvenes: apuntes en verso para una postal en prosa*, donde les dice lo inusitado: "...ustedes tienen cara de hijos de papá, / buena raza no miente. / Tienen el mismo ojo malo, / son miedosos, torpes, desesperados / (muy bien) pero saben también cómo ser / prepotentes, chantajistas, seguros: / prerrogativas pequeñoburguesas, amigos. / Cuando ayer en Valle Giulia se enfrentaron a golpes / con los policías, / yo simpatizaba con los policías!" Pasolini dijo haber estado impresionado por la arrogante certeza que los estudiantes tenían de estar haciendo una revolución.

El escándalo fue seguro y más de un estudiante trató de golpearlo. La intervención "dramatizada" de Pasolini removía la credibilidad de un teatro anterior cuyas representaciones se hacían pasar por hechos no teatrales sino naturales, evidentes. La dramaturgia pública de Pasolini es entonces esa manera personal de aparecer en el drama anterior, sacudiéndolo, dejando ver al público que se trata solamente de una puesta en escena. Intervenir en la vida de una manera teatral para develar la teatralidad de la vida.

El curioso procedimiento de Pasolini es comparable a la manera en la cual Brecht decide, en 1931, provocar un "escándalo" cuando algunos productores de cine modifican arbitrariamente una de sus obras de teatro. El acepta llevar a cabo un proceso judicial y actuar como "autor perjudicado"; pero no lo hace como alguien que apela a la institución de la justicia y espera todo de ella. Lo que le interesa es la oportunidad de elaborar eso que él llamará una "experiencia sociológica". Pasolini sigue un procedimiento inverso: él hiperdramatiza su participación, sólo se hace *irreconocible* a través de una intensa afirmación pasional de sí mismo. Aunque ambos parecen decidir sus intervenciones públicas como una dramaturgia, para uno es de "distancias" mientras que para el otro es de *énfasis*. Se puede decir que de

manera absoluta eso que Pasolini llama "una voluntad poética" impregna toda su producción. Lo que en Brecht es una *dramaturgia* en Pasolini es una *poética*.

Pasolini es más conocido fuera de Italia por sus películas que por sus poemas, sin embargo, publica su último libro de poemas un año antes de morir, y varios años antes de hacer su primera película había publicado por lo menos cuatro libros de poesía y dos novelas. Su actividad como crítico literario era determinante en la cultura italiana de los cincuenta, y cuando en 1961 comienza a filmar, declara que lo hace como poeta. Uno de sus ensayos más conocidos se llama precisamente *el cine de poesía*. Sus novelas son narraciones poéticas que él mismo comenta en un epigrama enviado a una revista como respuesta a un cuestionario: "la prosa es la poesía que la poesía no es". Su crítica literaria se va convirtiendo en la reflexión sobre esta poética extensiva; en argumentación y reflejo de sí mismo (una especie de autorretrato indirecto). En la época en que Pasolini escribía poesía en friulano escribió además una historia de la poesía dialectal y otra de la poesía popular. Pero varios años después, cuando su "actitud poética" se habiavertido literalmente en casi todos sus trabajos, escribió un ensayo titulado *La voluntad de Dante de ser poeta*. Poco antes había emprendido la redacción de *La divina Mimesis*, especie de paráfrasis, versión autobiográfica de *La divina comedia*. En su principal obra de teatro, *Calderón*, los diálogos de los personajes están escritos en el mismo tono en el que lo está su poesía. Son réplicas confesionales de versificación variable, cada una un canto de lo cotidiano y una polémica, como si Pasolini hubiera decidido poner en voz de varios sus poemas, multiplicando y variando ese personaje imaginario que es siempre "el narrador" (el poeta). En cuanto a sus intervenciones públicas, ya hemos dicho que su manera es en todo caso la de una dramaturgia pasional. Lo que hemos llamado su participación en un "teatro de alegorías" es literalmente una elaboración imaginaria y pasional de su papel en los actos políticos. Una creación alegórica de su personaje público: *el hereje, el corsario, el diferente, el poeta*. Esa voluntad poética es sobre todo una intensa modulación de sus diferentes actividades, es el impulso que les da una existencia pasional. Y la pasión es para Pasolini el modo de ser de la poesía. Uno de sus libros sobre la poesía italiana se llama precisamente *Pasión e ideología*.

¿De qué manera es posible pensar entonces en una poética de Pasolini? No un conjunto de leyes y presupuestos que regulen su manera de hacer poemas, sino más bien un "impulso de vitalidad extendida", una pasión general que es al mismo tiempo manera de vivir y de escribir: confluencia explosiva de una ética, una retórica y una política. "Pasolini entendía la poesía —dice Moravia— como un acercamiento inmediato con la realidad, no mediatizado a través de la cultura o de la razón, un acercamiento completamente irracional que ni siquiera calificaría de intuitivo, sino como una *relación de sensualidad refinada, de simpatía con lo real*. En ese sentido hay que decir que Pasolini es un escritor, un cineasta, un novelista, un poeta, poéticos." Es una concepción de la poesía que no es formulada en axiomas y demostraciones. Es una poética inestable. Se ve en lo que queda escrito o filmado después de las variaciones continuas que conoce esa voluntad poética. Lo que se puede formular entonces son esas variaciones continuas: no reglas de crea-

ción o de composición literaria ejemplificadas con diferentes "casos", sino tendencias, líneas y transformaciones: operaciones y efectos de un inestable principio de elaboración poética.

#### El contagio

Esta poética de todas las materias que son contagiadas por el poema es sobre todo una voluntad de propagar poesía: un tenso proyecto que se entretiene con la realidad, que humedece con su sustancia los hilos que toca. Nosotros podemos verla en películas, novelas, y hasta en actitudes, como un contagio. Término claramente corporal, el contagio designa una fluidez entre las cosas, una disponibilidad del cuerpo para ser impregnado, afectado: "yo siento en mí los datos físicos de la vida, el sol, la hierba, la juventud; es un vicio mucho más terrible que el de la cocaína, no me cuesta nada y hay una abundancia infinita, sin límites yo devoro, devoro..." La contaminación poética disemina al mismo tiempo una especie de "salud" elemento (menor, negativa). En ese movimiento de suave contacto con "los datos físicos de la vida", el cuerpo recién afectado se aleja de los lenguajes institucionales, de los dogmas.

Hacer un cine poético, una novela poética, es la manera de evitar las posibles "normalizaciones" del cine y de la novela: las normas implícitas que, como algo natural, asume el que escribe, el que filma. Pero este lenguaje afectado de ninguna manera se constituye en "universo del arte puro". La poesía atraviesa todo, pero al mismo tiempo es atravesada por todo, comenzando por la política. Esta concepción de la poesía no se puede confundir con aquellas (la de Benedetto Croce por ejemplo) que consideran poético todo en el mundo, por ser "expresión natural, inmanente a las cosas". En la concepción de Pasolini hay una especie de historicidad que atraviesa lo poético, que lo hace comenzar en un momento y terminar en otro, por motivos que el poeta no controla completamente. No es que el contexto histórico condicione drásticamente lo poético sino que lo atraviesa de diversas maneras (lo que es muy diferente): se entretiene con la poesía, la contagia. Entonces, esa salud negativa que se disemina en la contaminación, no puede confundirse con la pureza del arte pero tampoco con la pureza de "la Buena Causa Ideológica".

El poeta de veinte años que en 1942 acababa de llegar al Friule sin conocer el dialecto friulano, comienza a darse cuenta de que su poesía se contamina. Eso que al principio era solamente un efecto de su inmersión en la vida del lugar, se va convirtiendo poco a poco en una especie de "militantismo cultural". Escribir en dialecto significa para Pasolini, en esa época, una manera de oponerse desde una minoría al esfuerzo musoliniano de unificación nacional. Por otra parte, al escribir en friulano, su poesía (que antes estaba influida por el hermetismo y el decadentismo italianos) se impregna de las nuevas cualidades que Pasolini encuentra en la vida campesina.

El considera que, justamente a partir de ese momento de impregnación, a pesar de haber escrito versos desde hacía varios años, él puede comenzar a considerarse poeta. Al sumergirse en los hábitos de la gente del lugar, se va formando una lengua modificada que ya no es la suya ni la de ellos; es la de su primer libro *Poesía en Casarsa*, materia contaminada, escrita en los límites del dialecto. Porque

Pasolini no hace solamente una elección de dos universos que se enfrentan: el italiano oficial contra el friulano "popular", sino que en el mismo dialecto elige un borde. Se quiere diferenciar también de los intelectuales locales que buscan una pureza lingüística como garantía del "arte popular", de la "buena causa ideológica". Se puede decir de Pasolini lo que él mismo escribió de Dante: que su elección del florentino ("el vulgar") como lengua contrapuesta al latín, es en el fondo menos importante e interesante que las diferentes elecciones que Dante hizo del "vulgar", del florentino. "Dante combatía en dos frentes — escribe Pasolini en uno de sus más conocidos ensayos —: el universal de oposición al latín, y el particular de oposición a una eventual institucionalización conformista del vulgar".

La poesía de Pasolini siempre se sitúa voluntariamente en varias "marginalidades" a la vez. Siguiendo su esquema de los "frentes" se pueden encontrar siempre varias oposiciones que son consideradas en sus decisiones poéticas, como si en él se constituyera conscientemente un extraño pensamiento estratégico de la poesía. Así, él no deja de ver la elaboración de un poema, de un diálogo, de una película, como un problema de táctica poética. Por ejemplo, en el cine, sus composiciones de la imagen se ven casi siempre contaminadas por la pintura. No se trata de que a Pasolini le guste "citar" cuadros, sino que provoca el contacto de la pintura con el cine para afectar la normalidad de la descripción cinematográfica y así escapar a las determinaciones (casi siempre inconscientes) que impone el cine de gran consumo. Pero al situarse al borde de esa sujeción el problema no termina, puesto que tiene que escapar también a otra gran sujeción del cine: la del Arte de stereotipos infalibles. Entonces, cada vez que al introducir un cuadro en sus imágenes el cuadro es identificable, él lo modifica, desplaza la cámara, cambia algo para desvanecer la referencia prestigiosa. Su voluntad de hacer un cine poético es visible también en estas tácticas para impedir que la contaminación se convierta en la pureza segura del arte cinematográfico instituido. Su cine está siempre huyendo y tocando, inevitablemente rechazando y apoyándose en esos dos bordes: el Arte y el Consumo. La contaminación poética es lo que le permite participar, con una estrategia, en ese juego de diversos frentes, negando a sus opositores pero apoyándose en ellos para afirmar su poesía.

Entre los frentes se encuentra uno de los bordes ideológicos a evitar, el de los dogmas. Su novela *Una vida violenta* cuenta la historia de jóvenes subproletarios que viven en los alrededores de Roma, y termina con una especie de final feliz en el que el protagonista encuentra una salida de su condición al tener una experiencia política. Así contada, esta anécdota conclusiva difícilmente puede dejar de asociarse con un moralismo político, pero en la novela esa conclusión es considerada solamente a través del personaje que la está viviendo. De esa manera no se trata de una afirmación final que pueda ser generalizada, y lo que fácilmente ejemplificaría una norma de conducta sigue siendo tan sólo la narración de la experiencia de un personaje.

Explica Pasolini que para relativizar su anécdota final era indispensable que la lengua del narrador se viera contaminada por el dialecto romano que hablaban sus personajes. Así, la voz que narra no se sitúa en una relación de autoridad incuestionable con respecto a los personajes y sus acciones.

No deja de haber una conclusión política, pero es una que niega voluntariamente el dogma mientras es afirmación narrativa.

Para Pasolini el primer valor a conservar es el de la poesía, sin creer que sea independiente de una política pero sin subordinarla nunca a esta última. Prefiere hacer desaparecer una conclusión antes de que la narración se vuelva dogmática. Al hacer su primera película se encuentra con el problema de que no domina la técnica de la narración cinematográfica de la misma manera que domina las técnicas literaria. Por eso decide, en *Accatone* (la película basada en *Una vida violenta*) suprimir el final que había en la novela. La película termina con la muerte del protagonista. Las imágenes de la narración no podían ser contaminadas por la lengua de los personajes, se necesitaba otra solución técnica para el cine. "No he osado afrontar explícitamente un problema de tipo social... temía no tener, técnicamente, la fuerza necesaria para superar el problema y hacer de él poesía, o por lo menos literatura; temía que se quedara como algo instrumental". Esta relación jerárquica entre la poesía y la afirmación política ya está formulada en una nota donde comenta el título de uno de sus libros: *Pasión e ideología*: donde la "e" entre las dos palabras no quiere decir pasión ideológica ni apasionada ideología, o por lo menos no es ese su primer significado. Tampoco intenta ser una yuxtaposición: pasión y al mismo tiempo ideología. En cambio quiere ser, si no una e adversativa, por lo menos disyuntiva, en el sentido en el que se introduce una gradación cronológica: primero pasión y después ideología, o mejor aún, primero pasión pero después ideología.

Muchos años después, al terminar *La trilogía de la "vida"* (*El Decamerón, Los cuentos de Canterbury, Las mil y una noches*) Pasolini emprende una polémica contra todos aquellos que le piden un cine expresamente político y rechazan su cine de poesía. Lo que casi nadie sabe es que en esa misma época, Pasolini participa de forma anónima en una película colectiva (llamada *Doce de diciembre*) para el grupo político de extrema izquierda Lotta Continua; y mientras tanto sostiene públicamente una argumentación irrefutable contra el cine de melodramas políticos progresistas al estilo de Bertolucci, Costa Gravas, Petri, etc. Son para él películas de un realismo falso y consolatorio. Una moda que deja siempre quietas a las conciencias; que en vez de suscitar polémicas las aplaca. Cuando el espectador no tiene dudas porque sabe inmediatamente qué partido tomar en las oposiciones que le presenta la película, todo queda tranquilo. Contra todo esto Pasolini provoca una contaminación poética de la narración que no simplifique la realidad con el pretexto de ser realista. A la buena conciencia del cine fácilmente político él opondrá "una alegría de narrar" y de ver cine, no un cine realista sino un cine contaminado poéticamente por la realidad. *La trilogía de la vida* fue ferozmente criticada por la prensa y los especialistas de cine en nombre de un compromiso político. La crítica era incapaz de comprender las implicaciones políticas de hacer poesía en esas condiciones. "Todos los que no dejan de preguntarme cuándo haré películas políticas, no han entendido que si de mí esperan el escándalo, el escándalo es éste".