

# Pound y Pasolini sin estilo<sup>1\*</sup>

## Pound and Pasolini without Style

**Giorgio Passerone**

*Universidad Charles de Gaulle-Lille3. UFR d'Etudes Romanes  
Slaves et Orientales. Lille, Francia  
gi.passero@free.fr*

**Resumen** • Este estudio trata sobre dos líneas fundamentales que se funden para mostrar la especificidad de la escritura de Pasolini. La posición de Pasolini intenta mantenerse en una total libertad que no favorece ni a una ni a otra parte, digamos ni a Pasolini ni a Pound. Este último cae en el infierno del fascismo y parece sostenerse, romper barreras y justificarse. Mientras que Pasolini se mantiene en una línea de dolorosa lucidez, línea que lo conduce a una perpetua interrogación y puesta en duda. Su poesía rastrea en las superficies y en las profundidades del bien y del mal. Indaga en la relación con el poder; en la fuente inagotable de las múltiples lenguas o dialectos que actualizan el pasado.

**Palabras clave:** poesía-cine, no-estilo, el-afuera, ser-mundo, 'hacer-prójimo-bien'.

**Abstract** • This study deals with the two fundamental lines that merge together to show the specificity of Pasolini's writing. Pasolini's position strives to be completely free Pasolini nor Pound. The latter falls into a fascist hell but seems to manage, breaking barriers and having justifications. While Pasolini maintains a painfully lucid line, leading him to perpetually ponder and doubt. His poetry searches on the surfaces and depths of good and evil. He looks into the relationship with power; into the endless source of multiple languages or dialects that renew the past.

**Keywords** • poetry-cinema, (no) style, the outside, being-world, free indirect speech, do-neighbour-good.

<sup>1</sup> \* Traducción de Pablo Catalán. Las palabras entre corchetes [...] son del traductor. Las demás notas van a pie de página.

Este texto, modificado, vuelve a tomar uno de los temas de «Eretica commedia», la segunda parte de *Passages pasoliniens (Pasajes pasolinianos)*, escritos en colaboración con René Schérer, y publicados en 2006 en Presses Universitaire du Septentrion (Editorial Universitaria del Septentrion).

¿Para qué sirve el «acontecimiento<sup>1</sup>-Pasolini» en momentos en que el mercado mundial de las «sociedades de control» habían anunciado su «tetro entusiasmo»<sup>2</sup> frente a la homologación del neo-capitalismo italiano de los años 70? La necesidad de plantear este problema nace de la tentativa de no encerrar a Pasolini en la reflexividad de una exégesis que, muy a menudo, termina por repetir «la estructura íntima del contraste interno, irresoluto», la anfibología y el «oxímoron» de su obra y de su vida. Pasolini define él mismo el programa, nunca desmentido, de toda «una» vida «fuera» del reconocimiento de sus determinaciones biográficas y textuales, sicoanalíticas e históricas:

Desde mi infancia, desde mis primeras poesías en dialecto friulán<sup>3</sup> hasta las últimas poesías en italiano, he utilizado una expresión tomada de la poesía regional: *ab-gioia*. El ruiseñor que canta *ab-gioia*, de alegría, por alegría<sup>4</sup>... El signo que ha dominado toda mi producción es esa especie de nostalgia de la vida, ese sentimiento de exclusión que no aniquila el amor a la vida, sino, [por el contrario], lo aumenta (1982: 50).

Este signo sin insuficiencia —una proliferación de signos— constituye la singularidad misma de la «voluntad» de Pasolini de ser poeta, para decirlo con el título de su ensayo sobre Dante, en el cual afirma el rasgo común de una voluntad necesariamente fuera del sujeto (la exclusión, el exilio), la línea de arte de la ontología constructivista de una «Eretica commedia» (Passeronne y Schérer, 2006) a lo largo de los siglos. Esta tiene su fuente en la univocidad paradójica, grandiosa hasta lo inhumano (escribe el mismo Pier Paolo Pasolini) de repeticiones-progresiones, apremiantes y multiplicadoras, de los ritmos quebrados de los tercetos de Dante: los trayectos en acto de una conversación cósmica («si che dal fatto 'l dir non sia diverso»<sup>5</sup>) contaminan todos los niveles y los registros de la prodigiosa invención de una lengua italiana extranjera para sí misma: sus signos tensores, de expresión y de contenido. Los rasgos florales e infantiles, femeninos y animales, minerales y angélicos —naturaleza y cultura a la vez— se sustraen a la forma históricamente enferma del hombre: la loba-codicia, el pecado económico, en las lindes del ciclo precapitalista de la propiedad y del dinero. Son estos rasgos y estas puntas las que hacen vibrar, incluso en el dogma trinitario, las intensidades de sus paisajes y personajes y que desactivan los saberes medievales fundados en la analogía dualista (la síntesis dialéctica de la conciliación tomista, los dualismos radicales del Ulises cántaro infernal). Debajo de las genealogías y alegorías morales (la Salvación, la Condenación), y geológicos, de una multitud de cuerpos-voz singulares: los nobles y los villanos, los apasionados y los indolentes, los domésticos, los públicos, los perdidos y los salvados, todos afirman «la tensión» de un «ser común» —el trasumar<sup>6</sup>— de la vida, resonando con la teología práctica de las hecceidades de Duns Scoto, el franciscano, el idiota...

<sup>1</sup> «Acontecimiento» traduce el término «événement» con la singular carga semántica que tiene la filosofía de Gilles Deleuze. En castellano antiguo existía la palabra «evenire» (N. del t.).

<sup>2</sup> «Entusiasmo sombrío» (N. del t.).

<sup>3</sup> «Friul»: friulano, lengua románica hablada en el noreste de Italia (N. del t.).

<sup>4</sup> «Jioie»: «Alegría». Ver Spinoza: *laetitia*: es el paso del hombre a una mayor perfección (N. del t.).

<sup>5</sup> Sin que por hecho de decirlo no surja una diferencia» o «sin que por el hecho de ser dichos, no difieran» (N. del t.).

<sup>6</sup> «Trasumar», explica Giorgio Passeronne, significa superar lo humano, ir más allá de lo humano; devenir, devenir otro (N. del t.).

La abstracción ornamental de la línea gótica de Dante funciona como rasgo característico de la animalidad de las gárgolas demoníacas de las catedrales que hacen explotar en la piedra misma el instinto de elevación hacia el infinito (según la definición de la línea septentrional, que sube desde el fondo de los tiempos, de Wilhelm Worringer). Una ornamentalidad que no tiene una finalidad en sí misma. Esto debido a que la semiótica del infinito intensivo —trasumar— despliega una etología selectiva de relaciones, los diferentes modos del hacer-mal-hacer-bien prójimo [sic] según la divisa del Viaje («temer si dee di quelle cose / ch'hanno potenza di fare altrui male/ de altre no che non son paurose»<sup>7</sup>):<sup>8</sup> los buenos y los malos acontecimientos de todos los Nombres propios-hecceidad de la comedia. Y esto, hasta la máxima actualización de su tiempo, ahora sin ninguna separación entre el arte y la vida: el colorismo paradisiaco es la explosión de las relaciones materiales tonales, de la misma manera que el contrapunto de los Bienaventurados es el arte de las buenas relaciones armónicas.

Es bien sabido que los escritores contemporáneos de la estirpe de Dante (Mandelstam, Beckett, Primo Levi, Eliot), en el momento en que cambió de dirección nuestra economía de Mercado planetaria, ya anidada en los horrores del siglo XX, sienten una reticencia histórica y cultural a entrar en la plenitud absoluta del *Paraíso*, tan abrumadora como lo es para ellos la tradición de la alegoría teológica del último *Canto*. Sin embargo, la tensión de la afirmación dantesca de una vida más poderosa es el «afuera íntimo» en su intento por no caer en la derelicción infernal.

La transemiótica del estilo indirecto libre de Pasolini es inseparable de tal dinamismo. Cuatro coordenadas de expresión y de contenido se desprenden:

1. La tensión de la región auroral del antepurgatorio, los deseos de nostalgia-espera de Pia de' Tolomei, Manfredi, y Bonconte-Accattone (los Belacqua pasolinianos) como lo indica la poesía-axial del libro *Trasumanar e organizzar* («il proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»<sup>9</sup>);
2. La coextensividad entre la inmanencia de esta divisa —«trasumanar»— y el delirio del pensamiento-mundo de Pasolini, aun cuando zozobra en el infierno del hedonismo de Salò/Sade —esta inmanencia garantizada por la realidad histórica del motivo obsesivo de las impotencias y arrepentimientos culturales, políticos y religiosos, de «organizar»;
3. La infinitización «común» (*Commedia*) de su narcisismo «immedicabile<sup>10</sup>» (su Herejía singular) que desde entonces no se contempla a sí mismo sino otra cosa: la nostalgia de la alteridad de un cuerpo y de un sexo antiguos se refleja en la espera de todas las etnias de los *accattoni*<sup>11</sup> a quienes poco les importan cualesquiera de los Poderes Establecidos (del Friul a los *borgate*<sup>12</sup> romanos del Tercer Mundo);

<sup>7</sup> «Hay que temer solamente las cosas / que tienen la potencia de hacer daño al prójimo. / Las otras, no, pues no son peligrosas» (N. del t.).

<sup>8</sup> La dureza prosódica canturrea, *fare altrui male*, donde «prójimo», colocado entre el verbo performativo y ese «mal» que se percibe como un adverbio de manera, ya no indica la destinación del enunciado, el dativo que permitiría reconocerlo como un objeto en relación al sujeto. Todavía más, prójimo no puede *construirse* en esta relación y devenir [convertirse en] el acontecimiento *hecho* por esta relación en infinitivo (*hacer-prójimo-mal*).

<sup>9</sup> El proyecto de escribir una una poesía titulada «Los seis primeros cantos del Purgatorio» (N. del t.).

<sup>10</sup> «Que no tiene remedio / incurable / incorregible» (N. del t.).

<sup>11</sup> «Accattone/i»: pordiosero/s, mendigo/s.

<sup>12</sup> *Borgate romane*: durante el periodo fascista, Mussolini, quiso dar a la Roma propiamente tal todo su es-

4. La línea de cresta romano-barroca como el «afuera» de la contaminación entre el más grande arte y las luchas, desde siglos, de los hombres más humildes.

Ahí se encuentra la herejía más propiamente pasoliniana: su línea «meridional» remite a la gravedad de un pintoresco monstruoso, aplastado por una presión demasiado fuerte y un realismo de la deformación barroca del cual habla Worringer. Pero se tiene ahí, igualmente y siempre, la *Commedia*. Pues la línea romano-barroca, a la vez que permanece empantanada en los pliegues materiales que obstaculizan el entusiasmo del despliegue de la línea gótica más dantesca, contiene, como lo explica Worringer, los gérmenes del movimiento anorgánico del infinito: la semiótica de la «vita furens, vita nolens, vita morens<sup>13</sup>» de Pasolini, es la política impensada de la radical creencia atea.

Desde estas presuposiciones, con los auspicios de Dante, el encuentro filmado por Vanni Roncisvalle en 1967 entre Pound, el mejor Carpintero del habla materna —desde entonces recogida en el silencio— y Pasolini, el animal de estilo, proyecta la conversación sobre toda la última parte de la obra del poeta cineasta.

No se trata de la empatía de la relación ideal irresoluta entre la cultura antigua —subproletaria, plebeya en Pasolini, china en Pound— y el mundo racional, laico, moderno. El desfase, la modestia y el humor se multiplican en las bifurcaciones de las respuestas del viejo Pound y son otras tantas las nuevas preguntas que con brusquedad agarran a Pasolini y desprenden el fondo de una relación más que personal. Todo esto en un discurso directo libre, donde se incubaba el problema en suspenso, en la punta extrema de sus obras respectivas. Cuando Pasolini lee el Canto LXXXI, la inteligencia de su arte como fuga-conversación<sup>14</sup> produce la sensación común de un plano de composición obra-vida presente, aunque con algunas dudas:

Lo que amas verdaderamente, permanece, / el resto es escoria / Lo que amas verdaderamente no te será arrancado / Lo que amas verdaderamente es tu única herencia verdadera / ¿A quién pertenece el mundo, a mí, a ellos / o bien no es de nadie? / Primero vino lo visible y luego lo palpable / Eliseo, aun cuando haya estado en el *vestíbulo del Infierno*, / Lo que amas verdaderamente es tu única herencia verdadera / La hormiga es un centauro en su mundo de dragones / Rebaja tu vanidad, no es el hombre / hecho valentía o hecho orden o hecho gracia, / Rebaja tu vanidad, te digo, / Aprende del mundo que reverdece cuál puede ser tu lugar / En la escala del descubrimiento o del arte verdadero, / Rebaja tu vanidad,

plendor. Para ello creó alrededor de la ciudad suburbios donde se alojaba la gente humilde y los emigrados del campo. Pasolini se refiere, sin duda, al habla, o las hablas que allí se entrecruzaban (N. del t.).

<sup>13</sup> Traduzco el latín de Pasolini tratando de conservar la fuerza dinámica de su frase: vida furiosa, vida contra la voluntad, vida moribunda; o: vida de furia, vida involuntaria, vida muriéndose (N. del t.).

<sup>14</sup> «El amor de Pound por el momento fático de la lengua, es decir por su función conversacional, una hablaría en el cosmos, es uno de los fenómenos más grandiosos de la literatura moderna. Sospechar que se deba a una locura clínica no disminuye en nada su valor» (Pasolini, 1999: 1744). Esta función de la conversación en Pound fascina a Pasolini y aun cuando critica el aspecto anhistórico, atraviesa igualmente la fabulación de toda su obra. No pienso solamente en el tratamiento dialectal de las voces en las novelas y películas o a la oralidad «dialogante» neutra de su teatro (y se recuerda que este italiano convencional que nadie habla pretende ser el portador de problemas del pensamiento [que están] en las antípodas de la hablaría [chismografía] propia de la sobrecarga de propósitos —el procedimiento escena burguesa) pero a su manera de argumentar, de glosar, de «contar historias» que contamina también sus intervenciones públicas, literarias y políticas (diálogos con los lectores y con los otros escritores...). Esta —oxímoron, hasta el paroxismo, ora fulminante, ora asfixiante— no se justifica con alguna categoría histórica de «discurso» sino que testimonia, por su bulimia misma, de una tensión física y de pensamiento, no racional, de la dirección /orientación hacia la complejidad magnética de lo cotidiano.

/ Paquin rebájala! / El casco de verdura ha triunfado sobre / tu elegancia / Domínate, y entonces los demás te soportarán / Rebaja tu vanidad / Eres un perro apaleado bajo el granizo; / Una urraca en un sol cambiante, / Mitad negra mitad blanca / no distingues un ala de una cola /.../ Rebaja tu vanidad, / Pronto a destruir, sórdido en la caridad, / Rebaja tu vanidad, / Te lo digo, rebájala! / Pero *de haber hecho en lugar de no hacer* / no es esa la vanidad / De haber, por decencia, golpeado a la puerta, / Para que un Blunt abra, / De haber cogido en el viento una tradición viva / o la llama insumisa de un viejo ojo astuto / Eso no es vanidad, / *Aquí abajo* todo el error es no haber hecho, / en [la vacilación de] la desconfianza que hizo vacilar (Pound, 2002: 564-5).

Una lenta prosodia invoca el afuera de un mundo reverdeciente y su tradición viva donde se coloca sin «yo» ni nadie. Repite que este amor-mundo, igual que el descubrimiento y el más grande arte, exige la más altanera temeridad de un «hacer común» sin orgullo («para que un Blunt<sup>15</sup> abra»), es decir la perseverancia en la modestia de una finitud animal *créaturale*. La sensación de volar por encima (aquí abajo) de esta línea de un cromatismo «palpable», que no preconiza el dominio de sí sino para «hacer», hacer nuestra parte individual enajenable —la hecceidad de vínculo que fluye en el amor-mundo-relación— no es más que la libre repetición rítmica del devenir-música, artística y ética, del arte de Dante.

Sin duda esa es la cuestión impensada de la *pagana commedia* de los *Cantos*: no la presunción voluntarista de Pound, quien organizó alrededor de los avatares de la mitología de Ulises-persona su universal síntesis cultural de las artes y de las técnicas. Fantasmeó con la clausura de su sistema localizando en el heroísmo fascista, suicidario, el antídoto a su diagnóstico económico de la degeneración del Occidente —el principio de usura, es decir un fantasma (en relación a la heterogeneidad de los flujos financieros, económicos, existenciales del modo de producción capitalista); pero en la impersonal línea haikú de una vejez inocente. «...La usura: / Yo estaba al lado de un sujeto, [y] tomaba un síntoma por una causa. / La causa es la Avidez»,<sup>16</sup> recalcan las últimas palabras de Pound al volver a tomar el motivo de la etología política de la codicia dantesca como falsa relación, vínculo extenuado. «Me ha ocurrido ser caritativo / no sé hacerla fluir [la caridad]» (*Canto*, CXVI).

Ahora bien, precisamente, esta caridad-relación, este *hacer-prójimo-bien* dantesco y cósmico, de otro tenor que el altruismo personal, se abre como un camino imperceptible a través de las múltiples dinastías del saber: la línea menor de los *Cantos* vincula el ejercicio de la despersonalización de Pound, que pasa por el tamiz de la vejez de sus sufrimientos y sus fracasos, con Elpenor, el compañero sin sepultura, el hombre infortunado y con un nombre venidero (*Cantos*, I) —ese Belacqua/acattone «odiseano», y también «beckettiano». ¿El periplo de los *Cantos* no comienza, acaso, por reanudar con el *Canto*

<sup>15</sup> Wilfred Scawen Blunt era un poeta y diplomático inglés al cual Pound y Yeats rindieron homenaje en 1914. John Tytell hizo su retrato en su biografía de Pound: «Blunt había sido el amigo de hombres de Estado británicos tales como Winston Churchill, sin dejar por eso de oponerse firmemente al imperialismo británico... Llegó hasta dar dinero a los anarquistas [rusos] que ponían bombas para acabar con la opresión tsarista. Las posiciones políticas de Blunt a menudo contradicen sus orígenes de clase. Era propietario de tierras, poseía una gran propiedad donde criaba pavos reales y corderos, pero estuvo encarcelado en Irlanda por haber protestado contra el poder ejercido por los ingleses. La delegación de marras venía entonces a rendirle los honores debidos a su actitud de resistencia» (Tytell, 2002: 135-6).

<sup>16</sup> Estos versos están datados del 4 de julio de 1972». Véase John Tytell, *Ezra Pound. El volcán solitario*, p. 449.

XI de la *Odisea* y el descenso de Ulises-Pound en la gruta de las Ninfas Náyades que conduce a los Infiernos?:

Pero en primer lugar vino Elpenor, nuestro amigo Elpenor, / No sepultado todavía, abandonado sobre la vasta tierra, / Sus miembros habían quedado bajo el techo de Circé, / Sin llantos, sin sepultura, otras labores apremiaban. /.../ 'Elpenor, ¿cómo has llegado hasta esta sombría costa? / ¿A pie has adelantado el cortejo?' / Y él con una voz grave: 'Fatalidad y abundancia de vino. Dormía donde Circé, cerca del fuego. / Descendiendo la larga escalera sin poner cuidado, / Caí sobre el contrafuerte, / la nuca rota, mi alma busca el Averno. / Pero por favor, oh Rey, no me olvides, sin llanto ni funerales, / Junta mis armas, levanta mi tumba sobre la arena, e inscribe: / *Hombre infortunado, con un nombre venidero* (Pound: 22).

Es el devenir de todos los nombres anónimos de la «tribu» el que Pasolini retiene de la conversación-encuentro del 67: en su combate contra la homologación, invoca inmediatamente «la nostalgia furiosa» de Pound por «la práctica religiosa cotidiana, las pequeñas divinidades morales, cósmicas y realistas a la vez, ritos, tabernáculos, las más simples leyendas de aventuras cosmogónicas» griegas o chinas. Pero lo hace poniéndose ferozmente en duda, desprendiéndose de toda mitología campesina, en las que detecta la continuidad genealógica y geológica, perpetrando hoy, el vínculo entre la autoridad y la servilidad (Italia, China o Estados Unidos).

De ahí la compleja parodia de las citas de Pound —contaminadas por el italiano y la reorganización dialectal friulán de la *Meglio gioventù*— que salpican la *Bestia da stile*, *La Nuova gioventù*, hasta la última intervención pública de Pasolini sobre la enseñanza de la cultura popular, en un Liceo de Lecce. Ésta es colocada bajo el signo del *Volgare eloquo*i de Dante. Pero no se trata de un retorno al dialecto. Trágicamente, el último Pasolini no es fiel a sí mismo sino a la dramaturgia del discurso indirecto libre que no es propio ni de una lengua A (el estado de la antigua bipolaridad literatura-dialecto o su síntesis fictiva, la koiné) ni de una lengua B (la fijeza informativa-comunicativa de la lengua homologada), pero aquel discurso libre consiste en la resistencia de una lengua X que no es sino una lengua A transformándose realmente en una lengua B (1972: 81-103). Pasolini nota en la persistencia, aún indistinta, de una memoria del pasado enlazado a los estados de una minoría de lenguas-cuerpos —dialectos e idiolectos, incluido el suyo—, no un modelo histórico, sino el agente potencial, en perpetua transformación, que sólo es válido a condición de ser capaz de poner en marcha movimientos incontrolables, desconocidos, que se ejercen sobre el mundo y el lenguaje estandarizado, tal cual es. El ritmo imperativo-infinito en italo-friulán-poudiano de *Saluto e augurio* (la última poesía de Pasolini), más allá de los callejones sin salida de sus oximorones paródicos, es inseparable de esta pedagogía:

Amar mucho (πολύ) ?lo que muere. /.../ Ubi amor ubi /.../ La luz vertical y el silencio; el corazón confiado / de los siglos futuros./.../ «son dioses de alegría».../ Amar la pobreza. Amar la extrañeza del pobre / a la clase dominante. Amar su alteridad /.../ *Il volgare eloquo*i: ámalo / Presta oídos, benévolos y fonológicos a la lalia «che ur a in!» / [que] se eleva desde la profundidades meridianas, /.../ luego se apaga, antes de hacerse oír de nuevo / con el suspiro de un mundo herboso hacia el fin de los crepúsculos.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Este pasaje, extracto del fragmento VI de *Bestia da stile* (Pasolini, *Teatro*, Milán, Mondadori, 2001, pp.

Exageración expresiva y material simplificado, no-estilo. El manierismo de Pasolini/Narciso fuera de sí se superpone al de Pound/Elpenor en la fabulación de todas las «lalias», infinitamente tornadas al pasado y siempre futuras en relación a la historia, siguiendo la misma furiosa espera de la actualidad<sup>18</sup> que se vuelve a encontrar en las invectivas de otros poemas de la sección final de la *Nuova gioventù*, «Tetro entusiasmo» (*A los estudiantes griegos, en un soplo, Nota para un poema en lapón, Durruti...*). La presencia poética, a la vez abstracta y corporal, de un «acto de leyenda», murmura bajo los elementos históricos y hace de su infinitivo —«Amare l'estraneità del povero / alla classe dominante./ Amare la sua alterità<sup>19</sup>»— la variación continua en la ambigüedad colectiva misma de lo «real», de la alteridad poética, política y sexual de un progreso según la pobreza, contra la desrealización del metro patrón del desarrollo planetario, el Mercado de nadie, la última figura de Ulises.

Esa es la razón por la cual un programa como tal no «puede» dirigirse al dedicatorio aparente de la *Nuova Gioventù*, el joven fascista de la «ideale» Derecha sublime («Destra sublime / che è in tutti noi, / rapporto d'intimità con il Potere<sup>20</sup>»), a menos que no sea para confiarle el peso de la tradición para que él también —como Pasolini— se quite el lastre de su patrimonio (la redundancia ideal del «animal de estilo» como fin en sí), y haga en ella una selección de las «relaciones de amistad con el Poder», y pueda continuar escogiendo, liviana, la obediencia a la «minoración de esta tradición»: «Carga con este peso niño, que me odia: / llévalo tú. / ... / Y yo caminaré / liviano, avanzando, escogiendo para siempre / la vida, la juventud» (2003: 518).

Porque ¿qué es, exactamente, «la relación de intimidad con el Poder» de esa Derecha Sublime, sino el núcleo de la definición, de ningún modo maniqueísta, de los deseos macro y microfascistas que están en nosotros y nos obsesionan a todos —una definición que Pasolini no cesa de afinar en sus *Escritos corsarios* y en sus *Cartas luteranas* como también en *Petrolio?* Concatenando de esta manera cada vez más compleja e intricable las nociones de poder y de historia con aquellas, antiguas y nuevas, de fascismo y de racionalidad burguesa, asedia la más inconsciente continuidad de ese «lazo de amistad» (por «pueril» que sea) con las relaciones concretas del poder,<sup>21</sup> desde los antiguos dispositivos disciplinarios-clericales y sus excrescencias cancerosas (Salò), hasta los mecanismos de control de la sociedad del hedonismo permisivo. La detección de la misma continuidad surge a lo largo de toda la parodia poundiana. A tal punto que el verdadero dedicatorio del programa final de Pasolini —«obediencia e disobediencia insieme»<sup>22</sup> (2003: 1053)— es la nueva juventud *in fieri* de un estudiante y de un docente de Lecce, de los Gennariello, el calabrés que habla el dialecto calabrés de Turín, Pound encontrando la China en el Oeste de una América futura sin raíces, como lo había percibido el grito satisfecho d'Allen Ginsberg: «questo fratello» de [un] Pasolini otro que él mismo.

846-853). Es el mismo leitmotiv que se vuelve a tomar en friulan en *Saluto e augurio*.

<sup>18</sup> Me refiero a la concepción del *actual* de Foucault en oposición a los dispositivos de poder del presente: «Lo actual no es lo que somos; sino más lo que devenimos, aquello en que estamos deviniendo, es decir el otro, nuestro devenir-otro» (Deleuze-Guattari, 1991: 106-8).

<sup>19</sup> «Amar la extrañeza del pobre /para la clase dominante. / Amar su alteridad» (N. del t.).

<sup>20</sup> «Derecha sublime / que está en todos nosotros. / Relación de intimidad con el Poder» (N. del t.).

<sup>21</sup> Pasolini seguía escribiendo «Poder» con P mayúscula, a causa de su dificultad auto-declarada para definir las transformaciones de sus dispositivos que, sin embargo, trataba justamente de superar por la intuición de sus análisis.

<sup>22</sup> «A la vez odiedencia y desobediencia» o «Obediencia y desobediencia al mismo tiempo» (N. del t.).

Son ellos quienes ofrecen la posibilidad de pensar (y de vivir) un resplandor a través del infierno fascista del hedonismo de Salò/Sade: se le ha calificado de película «dantesca» más bien que sadiana [de Sade]. Con justa razón, en el sentido en que Dante, el visionario, ha llevado a los extremos las figuras del horror para lograr liberarse de ellas.

En la secuencia final, seguimos viendo el horror de las sevicias al mismo tiempo que se escuchan los gruñidos de los bombardeos, mientras que la radio del régimen emite el coro friulán de *Stelutis alpinis*, y después un pasaje del *Canto* XCIX de Pound:

La injuria y el escándalo; *manesco*<sup>23</sup> / la familia entera padece / Toda la tribu desciende de un solo hombre / ¿ve usted otra solución? / El nombre, y las nueve artes. / La palabra del padre es compasión; / la del hijo, devoción / En ese momento, el rictus de Durcet, el maestro pegado a prismáticos, sofoca la voz recitante que enseguida vuelve a oírse: / Los pajaritos cantan en coro, / la armonía en la proporción de las ramas / convertida en claridad (Disordini e baruffe, anche maneschi).<sup>24</sup>

Las imágenes intolerables se sumergen en el «misterio medieval» del Coro de *Carmina Burana* de Karl Orff, antes de dar lugar al paso de vals de dos jóvenes milicianos que siguen la melodía de la cancioncilla (el leitmotiv de *Salò*); uno pregunta al otro «¿cómo se llama tu novia?» —«Margherita». El programa del *Volagre Eloquio* pareciera tropezar él también con una parodia más («in vulgar eloquio palesa il senso al popolo»),<sup>25</sup> su demagogia es desenmascarada por la abyecta cantinela de la propaganda del régimen en la cual el mito del sacrificio heroico de la juventud popular por la patria se mezcla con la celebración de Pound, el poeta reaccionario, que exalta el orden de la tradición.

Su «implicación-complicación de todos los tintes» entra ahora en la «mostración del afuera», del espacio cerrado [huis-clos] de las figuras corporales insoportables y de la cancioncilla final. La dramaturgia de un *mysterium superum* desaparece bajo las imágenes visuales y sonoras de las torturas, *l'inferum* que no ahorra la danza de los jóvenes milicianos. La voces friulanas de *Stelutis alpinis* resucitan el coro de jóvenes campesinos en lucha contra los grandes terratenientes del *Sogno di una cosa*, el cuerpo de Guido Pasolini, partidario de la Brigada Osoppo en Frioul y Ermes Parini, alpino de la Julia, muerto en Rusia como Ettore Guerroni, el bastardo, el cuerpo de Iberati Ampelio de Portoguarò, asesinado por los alemanes (el inspirador de *El Testament Coran*) (Pasolini, 1999: 1964). El patriotismo de la «juventud heroica» resulta irrecuperable porque el realismo gris de esa obsesión agudiza el sentimiento de minoría.

Y sin embargo, más fuerte que su «parodia trágica», la línea del *Volgare Eloquio* se abre camino, gracias al *ritmema* del montaje de la mente preestablecido que con rigor libera de los encadenamientos representativos, y se infiltra en los intersticios, en el corte de las imágenes. Un turbio cromatismo gris desborda su tonalidad monocroma castaño-sepia, coagulado en la negrura de la no-relación y de la abolición, («He filmado *Salò*... de hecho en negro y blanco: es decir todos los grises»). El automatismo deductivo de esta sensación-cero, entre la vida y la muerte, evoca el mismo «gris que va abriendo» y la «luz negra» de la línea romano-barroca entreabierto en punteados en el *Petrolio*. De la misma manera que el gris de la «zona gris» de Levi, reúne y diferencia con violencia el campo de

<sup>23</sup> «Manesco-chi»: persona villana, arrogante, que no vacila en emplear la fuerza.

<sup>24</sup> Ezra Pound, *Cantos*, cit., XCVIII.

<sup>25</sup> «Gracias al vulgar habla lleva la substancia directamente al pueblo» (N. del t.).



los verdugos y de las víctimas. Su «implicación-complicación de todos los tintes» entra ahora en la «mostración del afuera» del espacio cerrado [huis-clos] de las figuras corporales insoportables y de la cancioncilla final. La dramaturgia de un *mysterium superum* desaparece bajo las imágenes visuales y sonoras de las torturas, *l'inferum* que no ahorra la danza de los jóvenes milicianos. La voces friulanas de *Stelutis alpinis* resucitan el coro de jóvenes campesinos en lucha contra los grandes terratenientes del *Sogno di una cosa*, el cuerpo de Guido Pasolini, partidario [*partigliano*] de la Brigada Osoppo en Frioul y Ermes Parini, alpino de la Julia, muerto en Rusia como Ettore Guerroni el bastardo, y el cuerpo de Iberati Ampelio de Portoguarò, asesinado por alemanes (el inspirador de *El Testament Coran*) (Pasolini, 1999: 1964). El realismo gris de esta demagogia es desenmascarada por la abyecta cantinela de la propaganda del régimen en la cual el mito del sacrificio heroico de la juventud popular por la patria se mezcla con la celebración de Pound, el poeta reaccionario, que exalta el orden de la tradición.

La imagen de ese «superum», una imagen que agrieta de manera brusca el sadismo infernal, coge también ciertas palabras del poema de Pound —«compasión... devoción...»— que exigen otra visión; tanto más que el rictus abyecto del Presidente Durcet corta la imagen sonora de la poesía de Pound, cubre el verso-piedra de toque del *Canto XCIX*, aquel que el Maestro nunca podrá comprender: «la parola fraterna: mutualità...»<sup>26</sup> La virtualidad de la corriente de esta relación, de esta reciprocidad de laboriosa fraternidad, es la «fuga» que Pound-(Elpenor) hubiera podido emprender para salvar su proyecto de una tradición viva: reactualizar las leyes confucianas de la unidad del Amo y de los esclavos, quitar el lastre al zócalo «campesino» a la historia de su mito del Estado arraigado (el devenir todo el mundo de Ulises). Pasolini no traiciona esta nostalgia furiosa que descarta el patrimonio autoritario del pasado. «La amplitud de la cultura de Pound», escribe, a la vez pragmática y «elemental», un poco norteamericana, un poco «bárbara», siempre lo ha preservado de una instrumentalización desvergonzada: la horrible serpiente fascista no ha podido tragarse el cordero pascual («il serpentaccio fascista non ha potuto ignoiare questo spropositato agneu pasquale») <sup>27</sup> (1999: 1964). La línea de fuga de la Visión-Audición «impensada» de *Salò* se nutre de esta desmesura. Incluso la palabra final (la de la obra completa de Pasolini), la palabra enigmática expuesta a mil exégesis, *Margherita*, proyecta el nombre de una flor fuera [en el afuera] de la cancioncilla leitmotiv, fuera de las relaciones de los jóvenes milicianos con el poder.

En la *Divina Mimesis*, al final de sus apuntes para el *Canto II* del *Infierno*, Pasolini vuelve a tomar los célebres versos del *Infierno II*, adosados al pasaje en el cual Virgilio recuerda la intercesión de Beatriz, quien pronuncia la divisa del viaje (hacer-prójimo-bien), lo que permitirá a Dante superar su miedo: «quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li imbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo, / tal mi fec'io di mia virtude stanca / e tanto buono ardire al cor mi corse...»<sup>28</sup> (Pound, 127-32). El personaje-poeta, al fin avezado, puede afrontar el «trasumanar» que transvaluará su descenso a los infiernos, como el de Pasolini, desdoblado a la vez en Dante y Virgilio:<sup>29</sup>

<sup>26</sup> «a palabra fraterna: mutualidad» (N. del t.).

<sup>27</sup> «la horrible serpiente fascista no pudo tragarse este cordero pascual desmesurado» (N. del t.).

<sup>28</sup> «Como florecillas inclinada y cerradas / por la escarcha nocturna, cuando el sol las alumbra, / se levantan abiertas sobre su tallo / igual yo emergía de mi virtud cansada / y en mi corazón resurge tanta buena valentía» (N. del t.).

<sup>29</sup> «Para un análisis del «metadiscurso» de la *Divina Mimesis*, anunciando el universo de la homologación de la cual *Petrolio* será la continuación, véase *Eretica Commedia*, cit., pp. 73-74, 77-80.

Miraba las flores a mis pies, emergiendo de las malas hierbas torvas e inocentes: era como ellas, que no creían morir, destinadas a una vida de pocos días [...] la una igual a la otra, sembradas por el azar a lo largo de las orillas del sendero fangoso, la una igual a la otra no solamente a causa de su sublime forma inasequible, con su azul pálido casi blanco de humildad, con su candor debido a la pobreza desteñida en violeta o en amarillo, como vino cortado con agua —pero, sobre todo, iguales la una a la otra en la ignorancia de su caducidad, de la vanidad: la insuficiencia de su vida. [...] Pequeñas flores que vienen desde las *regiones del pasado jamás muerto del cosmos*, y se instalan ahí, según el capricho del sol y del viento como una tribu de gitanos que no escogen nunca el lugar donde instalarse, sino que dejan que el azar decida. Y yo también como una flor —pensaba— nada más que una flor no cultivada, obedezco a la necesidad que quiere que la alegría, que viene después del desánimo, me posea. ¡Luego vendrá seguramente algo que me ofenderá y me derrengará: pero para mí también, como para las flores de otras primaveras, el pasado se confunde con el presente, ¡y hay un prado a la vez aquí y en el cosmos! Miraba esos hombros delante de mí, estrechos en la chaqueta que me apretaba el corazón. Y con esta enésima congoja —de pobre pequeña flor— lo seguí. Caminaba, decidido, tendido, y yo seguía detrás de él: yo también tenía de ahora en adelante el paso de un partidario [*partigiano*] que va hacia las montañas (Pasolini, 1998: 1090-3).

Esta línea del universo de Pasolini es el bosquejo de su manierismo colorista. Repite la jornada de un muchacho en verano, a lo largo de la arena caliente del Lamène seco («Estaba acostado desnudo, la soledad me había desligado de toda norma humana. Estaba loco, pude gritar *fiori infuocati*<sup>30</sup>.... «He aquí mi poética» pensaba» (1998: 132), repite el color, meridiano, que reverdece del agua y del prado que ven Edipo-Franco Citti, Accattone sin secreto, antes y después de su destino, cuando todo termina ahí donde todo ha comenzado; y es la misma línea de horizonte de la noche tierna y dura del sexo inhumano de relaciones del *patrone* de la Casalina (*Petróleo*): el pasado y el presente se entrecrocaban en el tiempo poético y político de la promesa partidaria e imperceptible. No se entrará en la complejidad del acontecimiento-Pasolini sin intentar seguir esta nostalgia de «una» línea del arte. A la hora de nuestra sociedad de homologación y de amnesia universal, la «nueva juventud» de Seaattle y de Génova 01, de las selvas de Chiapas, de los migrantes subsaharianos, de los Bantoustans del Apartheid, de nuestros campus y ciudades, se ganará en acechar la riqueza de una memoria productiva para este mundo.

Y se piensa en dos panorámicas vacías recorriendo el perímetro prohibido de la central EDF de Clichy-sous-Bois de la Cinétract,<sup>31</sup> Europa 2005-27 octubre (la primera parte de la película de los Straubs inspirada en los cinco últimos *Dialoghi con Leucò* de Pavese, *Esos encuentros con ellos*). Se piensa en Danièle Huillet, en el plano del árbol en flor delante del transformador donde Bouna y Zyed se quemaron vivos. La última imagen —vidente y fabuladora— de los Straubs, del nubarrón del mito al acto de resistencia, hoy en día, es un eco singularmente pasoliniano: «cámara de gas, silla eléctrica», si todavía eso lo hace a usted llorar...

<sup>30</sup> «Flores inflamadas» (N. del t.).

<sup>31</sup> Central EDF [Electricidad de Francia] de Clichy-sous-Bois de la Cinétract: El autor se refiere a un dramático hecho ocurrido el 27 de octubre de 2005. En Clichy-sous-Bois, barrio de las afueras de París: la policía persigue a un grupo de muchachos de origen magrebino. Dos de ellos, casi uno niños, se refugiaron en la caseta que abriga un fuerte transformador eléctrico. Murieron electrocutados (N. del t.).

## REFERENCIAS

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- Pasolini, Pier Paolo. (1999). *Saggi sulla letteratura et sull'arte*. Milán: Mondadori.
- . (1972). *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- . (2001). *Teatro*. Milán: Mondadori.
- . (2003). *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori.
- . (1998). *Romanzi e racconti*. Milán: Mondadori.
- Passeronne, Giorgio y René Schérer. (2006). *Eretica commedia. Passages passolinien*. Lille: Presse Universitaires du Septentrion.
- Pound, Ezra. (2002). *Los Cantos*. París: Flammarion.
- Tytell, John. (2002). *Ezra Pound. El volcán solitario*. París: Du Rocher.
- VV. AA. (1982). *Pasolini cinéaste. Cahiers du cinéma*. Número fuera de serie.

Recepción: abril de 2008  
Aceptación: julio de 2008