

## La tierra vista desde la tierra: notas sobre la rabia

Fernando Svetko

... es cierto / que los diarios y las cadenas de televisión /  
del mundo entero / sólo muestran muerte / y lágrimas /  
Pero por otro lado / también es cierto / que los que permanecen /  
mirando la televisión / ya no tienen lágrimas para llorar /  
han olvidado cómo mirar  
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

### La redención de la realidad histórica

En el periodo de entreguerras, el entonces crítico de cine, sociólogo e historiador Sigfried Kracauer había preconizado la necesidad de una asociación de cineastas que tomara las imágenes de los noticiarios emitidos en los cines y que las montara de nuevo, de modo tal de hacer estallar la concepción positivista de una historia que avanza siguiendo una especie necesidad naturalizada en el concepto del “progreso histórico”. Esta idea estaba en sintonía con la propuesta de Walter Benjamin de leer la historia “a contrapelo”, y de analizar ciertas imágenes relevantes de nuestro mundo como “imágenes dialécticas” en las que conviven o sobreviven distintos tiempos, antagonismos, diferencias, tensiones irresolubles.

Tal vez nadie se aproximó tanto a esa tarea de volver a montar la historia del siglo, tal como era presentada en clave de “noticias”, como lo hizo Pier Paolo Pasolini en *La Rabbia* (1963), poema-ensayo que registra el descalabro de la Historia como un descalabro también de la propia posibilidad de realizar una historia lineal o simple de las imágenes.

Historia de *actualidades*<sup>1</sup> y actualidad de la historia: esta obra nos convoca a pensar la historia del siglo y la historia del cine al mismo tiempo, tal como lo harán, dos décadas más tarde, las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Y así como en las *Histoire(s)*, aquí también la idea de una “redención de lo real” (tan cara a Kracauer) juega un papel articulador y pesimista. Aunque, a diferencia del film de Godard, que dispondrá sus montajes de manera centrífuga alrededor del acontecimiento de la *Shoah*, aquí Pasolini deplora la pérdida de mundos campesinos y arcaicos, a la vez que encuentra en el despertar de los pueblos del Tercer Mundo una fragua para las dos grandes máquinas redentoras de Occidente: el cristianismo y el marxismo.

---

<sup>1</sup> En la primera parte de *Histoire(s) du cinéma*, Godard establece un juego de palabras entre *Histoire des actualités-Actualité des histoires*. Recordemos que *actualités* era el nombre que recibían en Francia los noticieros que se proyectaban antes de las películas en las funciones de cinematógrafo.

Toda su desesperada fe de pensador trágico y cristiano, se despliega como una memoria y una advertencia: la memoria de todo aquello que desaparece aplastado por el presente, y la advertencia de que sólo una revolución puede salvar al pasado.

### **Las noticias del mundo**

En 1962, el productor del noticiero cinematográfico *Mondo Líbero*, Gastone Ferranti, solicitó a Pier Paolo Pasolini que realizara una revisión de los últimos años de dicho informativo, para responder a la siguiente pregunta: “¿Por qué nuestra vida es dominada por el descontento, la angustia, por el temor de la guerra, por la guerra?”. La pregunta podía ser respondida muy fácilmente sin tomarse grandes trabajos: era quizá uno de los momentos más “calientes” de la Guerra Fría y la amenaza de la bomba atómica se cernía sobre el mundo como una posibilidad cierta e inmediata de aniquilación total. La Revolución Húngara, el conflicto del Canal de Suez, el triunfo de la Revolución Cubana –seguido por la invasión de Bahía de Cochinos y la Crisis de los Misiles-, la independencia de Togo, la liberación del Congo belga, la conquista espacial soviética, la independencia de Argelia. Pasolini trabajó con la moviola sobre más de noventa mil metros de cinta de los últimos años de ese informativo, realizó los montajes y solicitó a dos amigos, el pintor Renato Guttuso y el escritor Giorgio Bassani, que le pusieran voz a la prosa y la poesía que el propio director sincronizaría con las imágenes. A estos materiales, se sumarían los correspondientes al archivo *Italia-URSS*, y otros catálogos de arte y de prensa. Aparentemente, la idea original de Ferranti era que Pasolini y otros directores realizaran una especie de epílogo de *Mondo Cane*, el film de Jacopetti, Cavara y Prospero que se estrenó con gran éxito ese mismo año, y que inauguró el llamado “género *mondo*” (al que los anglosajones llamarán luego *shockumentary*: definido básicamente por un montaje sensacionalista de registros más o menos directos y de teatralizaciones de rituales exóticos de distintas culturas, costumbres grotescas o sanguinarias, canibalismo, torturas de animales, autoflagelaciones, sexo, etc.) Pero ese proyecto no prosperó, y Pasolini continuó solo con los archivos de *Mondo libero* y de *Italia-URSS*. A medida que avanzaba, iba tomando forma un material audiovisual único, poético y político al mismo tiempo, lo que le hizo sentir que estaba inventando un nuevo género cinematográfico. Hasta que Ferranti, tal vez asustado por la fuerte carga ideológica del montaje casi terminado, lo colocó en una suerte de trampa: le propuso acortar su largometraje a tan sólo 50 minutos, para agregarle una segunda parte de la misma duración, pero montada por el famoso periodista de ultraderecha Giovannino Guareschi. De esta manera, se respondía al principio “visto desde la izquierda, visto desde la derecha”, que “retomaba precisamente el tono humorístico de una columna

periodística de Guareschi (en donde una misma noticia, analizada desde la izquierda era mistificada, y desde la derecha, sin embargo, era reconducida hacia la verdad...)."2 (Nota bene: en nuestros tiempos y latitudes, al periodismo que defiende intereses emancipatorios se le llama "militante" –haciendo alusión a lo político como mistificación de los hechos- y al periodismo que defiende intereses corporativos se le llama "independiente" –haciendo alusión a lo apolítico como fuente de objetividad.)

La parte de Guareschi es una clásica pieza del discurso de "la pérdida de los valores" que anima siempre al sentido común de una época amenazada. Al igual que Pasolini, se podría decir que realiza una crítica del neocapitalismo; pero su interlocutor ideal no son los intelectuales, artistas o espíritus rebeldes de los pueblos del Tercer Mundo, ni los intelectuales, artistas o espíritus rebeldes de la izquierda europea. Su interlocutor es una creatura de la subestimación política y moral –que en nuestras latitudes, no hace mucho, bien podría haber recibido el mote de "Doña Rosa", también debido a la inspiración de un periodista de derechas. Guareschi deplora por igual el rock, los electrodomésticos, el divorcio, los programas de juegos, el destape de los cuerpos, los nuevos automóviles, la homosexualidad, el baile de la reina de Inglaterra con un africano, el travestismo y el Juicio de Nüremberg. Sí, al igual que uno de los últimos editoriales de un reconocido matutino de nuestras latitudes, titulado "No más venganza" (que clama por la libertad de los responsables de crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura militar argentina), Guareschi dice –mientras se ven las imágenes del juzgamiento de los jefes nazis: "Ya no hay guerra, pero no tenemos paz. Porque el nuevo mundo surgido de una guerra irracional, tiene en su base la venganza. Si el árbol hunde sus raíces en la tierra envenenada, ¿cómo van a ser buenos sus frutos? Nüremberg: venganza." Inmediatamente, las imágenes de la construcción del Muro de Berlín, y de la violencia que se propaga por todas partes del mundo. "Las masas se lanzan contra los derechos del individuo." Se muestran imágenes de revueltas callejeras. "¿Dónde ha ocurrido esto? ¿Y esto otro? Ni el lugar ni el motivo tienen importancia. El mandante de esta violencia es siempre el mismo: el marxismo."

"Venganza." Guareschi titula "venganza" a la expulsión de ingleses e italianos de África, y presenta las imágenes del desorden general y la violencia que siguen a tal decisión. También la Revolución Cubana: "Odio y venganza". La batalla de Dien Bien Phu es presentada como la última heroica resistencia de Francia en Indochina. También la batalla de Argelia, de la que Guareschi tan sólo presenta los atentados del

---

<sup>2</sup> Chiesi, Roberto, "Un mundo que mata: *La Rabbia*. Pasolini y el primer film-poema en forma de ensayo", en *La voz de Pasolini. Primeros apuntes de un ensayista cinematográfico*, Maia, Madrid, 2011, pp. 141-149

FLN y las *llorables* muertes blancas: la liberación es presentada como una injusticia, la soberanía como una usurpación. “Adiós”, dice, “ciudad orgullosa que el trabajo y el dinero europeo hicieron crecer allí donde no había más que miserables chabolas. Adiós, mundo un día feliz, donde convivía pacíficamente gente blanca y de color. Adiós África, no has conquistado la independencia y la libertad, setecientos millones de chinos te miran con ojos codiciosos.” Corte. Fotos de jóvenes blancas bailando o saludándose con jóvenes negros. “Las chicas blancas quieren que los negros les sonrían. Tal vez busquen perdón. Pero, ¿para qué culpas?” Corte. La tapa de un diario informa trece muertes de blancos italianos en un atentado en el Congo. Guareschi: “Los negros muestran en Kindu su odio implacable por los blancos”. Y, mientras se ven imágenes de congolesees bailando con sus trajes tribales en la celebración de su independencia, la voz del cronista se solaza en un tono exageradamente irónico: “Como compensación, en la solemne fiesta de su independencia los negros demuestran haber alcanzado una profunda madurez democrática y política”. Se oye una marcha deportiva, burlona, sobre las imágenes de bailes antiguos que, por supuesto, quedan totalmente ridiculizados por esa música. La secuencia es sumamente extensa, encarnizada, ofensiva –incluso quizá para alguien que compartiera las ideas de Guareschi. Es la secuencia más larga del film: acá está la rabia *vista da destra*.

### **La tierra vista desde la tierra**

La parte de Pasolini es una verdadera elegía fúnebre, aquí y allá tocada por las intermitentes luces de inesperados destellos redentores: como una Pasión que no es la del héroe individual, sacrificado por las culpas de todos, que promete una salvación total fuera del tiempo y de la historia, sino la pasión colectiva de oscuros pueblos que saben que su salvación en *el reino de este mundo* depende sólo de sus propias humildes fuerzas. Así como la alegoría barroca que soñó Glauber Rocha al final de su vida –la resurrección de un Cristo multiplicado en los fragmentos turbios de un apocalipsis tropical-, así también *La Rabbia* es una multiplicación de los Cristos, un verdadero evangelio terrestre. Comienza con los Cristos húngaros que aparecen en la Budapest de la Revolución sofocada: colgados de los pies, con sus rostros mancillados, sacrificados por la lucha entre la libertad y la igualdad, sin fraternidad. “Las culpas de Stalin / son nuestras culpas”. El Cristo-Lumumba, capturado por sus captores y por una cámara mercenaria en el momento del escarnio previo a la ejecución: verdadera *passio* montada en el Congo por empresarios mineros belgas y oscuros hermanos rebeldes pagados con mucho menos que treinta denarios. El Cristo-Marylin, belleza arcaica sacrificada en el altar de la sociedad del espectáculo,

pequeña hermana menor de los Brunings y los Kennedy: Cordero que aparece, todavía Norma Jeane, con un cordero en los brazos, en una foto de los tiempos en los que había dejado sus estudios para convertirse en una buena esposa y una buena ama de casa. “¿Es posible que Marilyn / la pequeña Marilyn / [con su suicidio, con su huida del mundo] nos haya indicado el camino?”. Los Cristos mineros que, un 22 de marzo de 1955, en Morgnano, quedaron sepultados por la negligencia de sus patrones: verdaderos Cristos subterráneos, que vivieron y murieron en la oscuridad, en las entrañas de la tierra, sin poder correr las rocas del tercer día, para enjugar las lágrimas de sus dolorosas mujeres y producir el asombro en sus aturdidos compañeros. “Una vida / apenas capaz de iluminar / la fatalidad del morir”.

La secuencia de Marilyn es anticipada por una secuencia del inicio, en donde al plano de una calavera desenterrada por un arqueólogo le contesta el contraplano de Ava Gardner bajando sonriente de un avión, y el de Sofía Loren contemplando el destripamiento de unas anguilas en un puerto, para volver una y otra vez, tres veces, a la calavera, verdadero “triumfo de la muerte” que denuncia con música divertida la estulticia de la *vanitas* humana. Bien vale contraponer esta secuencia de las anguilas, desparramadas pero contenidas, liberadas pero tan sólo como un juego en el muelle de un criadero, y la mueca de leve disgusto –aunque despreocupado- de la *star*, con la conmoción que se apodera de Ingrid Bergman en *Stromboli*, ante la pesca del atún, verdadera lucha del hombre contra una naturaleza no controlada.

*La Rabbia* muestra también cómo son controladas las cascadas, transformadas en kilovatios y amperes por la técnica, y cómo otras fuerzas, las fuerzas sociales de los sindicatos, son controladas por el consenso democrático. A la coronación de la reina de Inglaterra, sigue la multitudinaria y bulliciosa convención del partido republicano estadounidense que consagra la candidatura de Ike Eisenhower. “La alegría del americano que se siente igual a otro millón de americanos / en su amor por la democracia: / ¡esta es la enfermedad del mundo futuro! / Cuando el mundo clásico haya desaparecido, / cuando hayan muerto todos los campesinos y los artesanos, / cuando la industria haya hecho irrefrenable el ciclo de la producción y del consumo, / entonces nuestra historia habrá terminado. / En estos gritos, / en estas desafortunadas convenciones, / en esta luz, / en estos mecanismos, / en estas declaraciones, / en estos ejércitos, / en estas armas, / en estos desiertos, / en este irreconocible sol, comienza la nueva prehistoria.”

Ante las imágenes del funeral del papa Pio XII, Pasolini se pregunta: “¿Habrá fumatas blancas para papas hijos de campesinos de Ghana o de Uganda, / para papas hijos de braceros de la India muertos de peste en el Ganges, / para papas hijos de pescadores muertos de frío en la Tierra del Fuego? La lenta muerte del mundo

campesino, / que sobrevive poblando continentes, / a lo largo de vados, de costas abarrotadas de tiburones, / de islas carbonizadas por los volcanes, / alentaré, en estas fumatas blancas, / la lentitud arcaica de su existencia, / allí, en el futuro, a lo largo de decenios y siglos. / [...] el nuevo papa, con su tierna y misteriosa sonrisa de tortuga, / ha entendido que es pastor de los miserables, / porque el mundo antiguo es suyo, / y ellos harán que avance por los siglos / con la historia de nuestra grandeza.”

La Unión Soviética. “Una nación que recomienza su historia / da a los hombres la humildad de parecerse a los padres”. Lenin recostado con una brizna de hierba en los labios, y una bailarina de ballet dando un giro: la revolución y la cultura. “La tradición es una grandeza / que puede expresarse en un gesto”. La bailarina cae como el cisne de Tchaikovski. “Sólo la revolución puede salvar al pasado”. Imágenes de espectáculos representados en fábricas y en pueblos de campesinos. La voz de Bassani, en el indirecto libre que “revive” la voz de un hijo proletario, que siente gratitud por su dignidad presente, ante los sacrificios y padecimientos de su padre. La revolución como la posibilidad, para los que hasta entonces vivieron sólo de pan, de vivir también del espíritu. La imagen de una función teatral en una pequeña ciudad soviética. “Quiero disfrutar de la vida / haciendo lo que durante siglos se me ha negado / y que los jóvenes de pueblos más ricos han hecho siempre. / Quiero algo de baile, de mundanidad, de espectáculo. / [...] Quiero adueñarme de la cultura tradicional, / tener lo que es bello y distinguido, / y que se me ha negado siempre.” Aparece un fragmento de *Octubre*, de Eisenstein, en un televisor proletario, y luego un museo en cuyas paredes, observadas por gente sencilla, se aprecian las glorias del realismo socialista. “... soy el primer hijo instruido de una generación que no ha tenido nada / [...] yo, joven del pueblo, / quiero escuchar la voz de la cultura, / de la ciencia, del arte”. Aquí Gutusso toma la voz de relevo, encarnando a un funcionario actual del museo, que cumple con su deber “como en los tiempos de Stalin”, y que pide a los visitantes que contemplen los cuadros de mineros, de compañeras del *koljós*; aunque de pronto se detiene y les dice que algo le oprime el corazón: porque en esos cuadros fraternales está la ingenuidad y el error de creer que la lucha de clases ha terminado. “No somos rusos”, dice, “somos combatientes”, y se observa una serie de obras modernistas – entre ellas algunas del propio Gutusso- que presentan las perennes injusticias del mundo. Corte. Argelia. La ocupación francesa. “¿Quién diría que el profundo sentimiento de la libertad / vive en corazones de rostros tan humildes? [...] Pero tras esos rostros de gente hambrienta y ladrona, / anida ese sentimiento terrible que Francia llamó *Libertad*.” Los aviones franceses bombardean Orán. “¡Ah, Francia, el odio! / ¡Ah, Francia, la peste! / ¡Ah, Francia, la vileza!” De Gaulle tropieza en las pequeñas escalinatas de Argel. Los rostros y los cuerpos de los torturados: los Cristos

sacrificados por el país de la libertad. La liberación. “Gente de color vive los mejores días de la vida / [...] Son los días de la victoria de los partisanos del mundo. / Alegría. / ¡Pero cuánto de inextinguible terror! / En mil partes del mundo, / y en nuestra memoria. / En mil partes del alma, / la guerra no ha terminado.” El hongo atómico, el rostro de Marylin. La bomba en el desierto, arrasando hogares y familias rubias de utilería. “Sueños de muerte... / ah, hijos, / eran monstruos las madres. / Lentas fatalidades que sobreviven fuera del mundo. / Jamás hemos existido. / La realidad son estas formas en la cumbre de los cielos.”

Titov ha visto la tierra desde el espacio exterior, se ha alejado y no ha visto diferencias justificadoras de grandes conflictos, como ocurre siempre que uno se aleja mucho de los hombres y de sus pequeños asuntos. La levedad de su vuelo, que ve el fin de la superstición católica de Roma, es contestada en contraplano por la gran pesantez que dimana del *Descendimiento* de Pontormo. Su vuelo a Occidente, le ha revelado el fin de Occidente –en los cuadros de Braque y de Pollock. Su entrada triunfal en la Plaza Roja, con el brillante doblaje pasoliniano que lo hace dirigirse al camarada Kruschev en una dulce elegía de la fraternidad, es también –junto con las palabras sobre Roma- un signo de la desesperada esperanza –que abrigaba el *poeta civil*- en la posibilidad de aperturas y rectificaciones en las estructuras de oro y hierro de los dos grandes sueños que habían soñado con la redención de *todos* los hombres.

### **El proceso**

Pasolini utiliza en *La Rabbia el Adagio en Sol menor* de Tomaso Albinoni, el mismo que un año antes utilizara Orson Welles como tema principal de su adaptación de la gran pesadilla profética de Franz Kafka: *El proceso* (1961) El tema de Albinoni funciona como un verdadero bajo continuo, porque su parte tiene el tono fúnebre de un mundo que desaparece, en contraposición con la dicharachera musicalización de las diatribas raciales y anticomunistas del indemne Guareschi. Ahora bien, ¿cuál es “el Proceso” de Pasolini? Un proceso que, al igual que el de Kafka, abarca y reclama tanto que ningún cuerpo sería capaz de soportarlo sobre sí. Un proceso que, en sus palabras, no debería seguirse tan sólo a tal o cual individuo venal o corrompido, sino más bien a otro proceso, a un proceso que se presenta como un “nuevo poder” y una “nueva cultura”, un “*nuevo modo de producción [de] relaciones sociales inmodificables*, es decir, sustraídas y negadas, de una vez para siempre, a cualquier forma posible de *alteridad*.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Pasolini, Pier Paolo, “¿Por qué el proceso?”, en *Cartas luteranas*, Trotta, Madrid, 1997, p. 118 (subrayado del autor)

Se trata de un proceso de homogeneización mundial, de un verdadero genocidio cultural. ¿Diremos la palabra? Digámosla, aunque ya no esté de moda: “globalización”. Lo que Pasolini llamó “neofascismo” u “homogeneización” bien puede ajustarse a este término mágico, que sirvió para explicarlo todo y para no explicar nada, recientemente.

Durante muchos siglos, en Italia estas culturas [las distintas culturas que conforman la cultura nacional] se han distinguido entre sí aunque históricamente hayan estado unificadas. Hoy –casi de repente, en una especie de Advenimiento– la distinción y la unificación históricas han dado paso a una homogeneización que ha materializado milagrosamente el sueño interclasista del viejo Poder. ¿A qué se debe esta homogeneización? Evidentemente a la aparición de un nuevo Poder. [...] El retrato robot del rostro aún anónimo de este nuevo Poder muestra vagos rasgos “modernos” a causa de su tolerancia y de una ideología hedonista perfectamente autosuficiente. Sin embargo, también posee rasgos feroces y sustancialmente represivos. La tolerancia es una ficción: ninguna persona ha tenido nunca que ser tan normal y conformista como el consumidor. [...] se trata, pues, de una homogeneización represiva, aunque se haya producido a través de la imposición del hedonismo y de la *joie de vivre*. [...] el nuevo fascismo [...] no es humanísticamente retórico, es americanamente pragmático. Su fin es la reorganización y la homologación brutalmente totalitaria del mundo.<sup>4</sup>

Ahora bien, este proceso no se encuentra concluido en el momento en que Pasolini escribe estas palabras, ni mucho menos en el momento en el que monta su *Rabbia* (doce años antes). Y es por eso que tal montaje es, de algún modo, una empresa imposible.

### **El búho de Pasolini**

Para agregar algo más a la pretensión de *enseñar* cómo debe ser el mundo, señalemos que, de todos modos, la filosofía llega siempre demasiado tarde. En cuanto pensamiento del mundo, aparece en el tiempo sólo después de que la realidad ha consumado su proceso de formación y se halla ya lista y terminada. Lo que enseña el concepto lo muestra con la misma necesidad la historia: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y erige a este mismo aprehendido en su sustancia, en la figura de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta con sus tonos grises, ya ha envejecido una figura de la vida que sus

---

<sup>4</sup> Pasolini, Pier Paolo, “El verdadero fascismo y por tanto el verdadero antifascismo”, en *Palabra de corsario*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2005, pp. 249-252



penumbras no pueden rejuvenecer, sino sólo conocer; el búho de Minerva sólo alza su vuelo en el ocaso.<sup>5</sup>

Así como Hegel pensaba que la filosofía podía dar un sentido a la historia una vez que esta se hallaba “ya lista y terminada”, o que el pensamiento podía operar su reflexión tan sólo cuando *una* historia había ya concluido, así también Pier Paolo Pasolini, en sus *Observaciones sobre el plano-secuencia*<sup>6</sup>, pensaba el montaje fílmico:

Sólo los hechos acaecidos y concluidos pueden ser coordinados entre sí, y sólo entonces, adquieren un sentido [...] De esto deriva que: el cine (o, mejor, la técnica audiovisual) es sustancialmente un infinito plano-secuencia, [que] no es más que la reproducción [...] del lenguaje de la realidad: en otras palabras, es la reproducción del presente. Pero desde el momento en el que interviene el montaje [...] sucede que el presente se convierte en pasado [...] un pasado que, por razones inmanentes al medio cinematográfico, y no por elección estética, tiene siempre los modos del presente (*es decir que es un presente histórico*).<sup>7</sup>

Y, del mismo modo en que Hegel en su pensamiento relacionaba lo particular y lo universal, lo individual y lo histórico, así también Pasolini muestra cómo este *sentido* del montaje opera sobre la vida de cualquier individuo:

Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, *porque, mientras estamos vivos, nos falta el sentido*, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos y al que atribuimos la máxima importancia) es intraducible [...] *La muerte realiza un fulminante montaje de nuestra vida* [...] *Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos*.<sup>8</sup>

Esta idea sobre la muerte como montaje y sentido de una vida –individual o histórica- ya concluida, es el corolario de un principio fundamental –o se da en el marco de una estructura fundamental- del pensamiento pasoliniano (que tiene que ver con las capas más profundas de su irrenunciable clasicismo): la condición *trágica* de todo empeño humano. En efecto, ya desde las reflexiones éticas de Aristóteles sobre la felicidad (“una golondrina no hace verano”), la certeza de que no se puede juzgar a ninguna persona o época como feliz, hasta tanto no haya terminado su último día

---

<sup>5</sup> Hegel, G.W.F., *Principios de la filosofía del derecho*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

<sup>6</sup> Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo herético*, Brujas, Córdoba, 2005, pp. 321-326

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 324-325 (subrayado del autor)

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 326 (subrayado del autor)

(véase si no el desenlace de la *Belle Époque* en 1914), funciona como advertencia que no se puede desoír sin daño. En el texto que estamos siguiendo, dice Pasolini:

En suma, mientras hay futuro, es decir, una incógnita, un hombre permanece inexpressado. Puede existir un hombre honesto que, a los sesenta años, realiza un delito: esa acción reprobable modifica todas sus acciones pasadas, y él se presenta, entonces, como un otro diferente de lo que siempre ha sido. Hasta que yo no esté muerto, nadie podrá garantizar que me conoce verdaderamente.<sup>9</sup>

Ahora bien, esta tesis que se corrobora de manera espantosa en todos los grandes personajes de la tragedia ática, en la decadencia de todas las grandes civilizaciones, y que Pasolini había ya encarnado en los destinos de los dos protagonistas de sus dos primeros films (*Accattone* y *Mamma Roma*), ¿de qué modo podría aplicarse al montaje de *La Rabbia*? ¿No se trata, acaso, en este film, de un montaje de la muerte antes de la muerte? Porque es cierto: los mundos campesinos y arcaicos, las diferentes culturas populares de esos mundos todavía no enteramente fagocitados por el neocapitalismo, están desapareciendo. *Pero todavía no han desaparecido*<sup>10</sup> –al menos en el momento en el que Pasolini realiza el *montaje*. Y no sólo no han desaparecido, sino que incluso resurgen como última posibilidad de redención en las atronadoras revueltas del Tercer Mundo.

El pesimismo clásico de los griegos convive aquí con la promesa utópica de redención del cristianismo primitivo. La tragedia es ante todo la enseñanza de una contingencia, la negación prudencial de cualquier cierre prematuro de toda historia aún inacabada. Pero eso es lo que mantiene abierto y frágil –y valioso quizá por ello- el horizonte de todos los afanes humanos. Y la redención de que se trata aquí no es la mera resurrección de la carne, la anulación del daño ni la recomposición de todo lo roto y doliente, sino la salvación de alguna verdad del pasado y de alguna promesa de futuro, para la apertura –siempre fugaz- del presente de los tiempos.<sup>11</sup>

### **Los evangelios terrestres**

El día en que Pasolini, el gran poeta italiano, fue asesinado, yo pensé en filmar la Vida de Cristo en el Tercer Mundo. Pasolini filmó la Vida de Cristo en la misma época en que Juan XXIII quebraba el inmovilismo ideológico de la Iglesia Católica

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 326

<sup>10</sup> Este es el sentido de la crítica que realiza Georges Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2012.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 264

en relación a los problemas de los pueblos subdesarrollados del Tercer Mundo, y también en relación a la clase obrera europea. Fue el renacimiento, la resurrección de un Cristo ya no adorado en la cruz, sino un Cristo venerado, vivido, revolucionado en el éxtasis de la resurrección. Sobre el cadáver de Pasolini yo pensaba que Cristo era un fenómeno nuevo, primitivo, en una civilización muy primitiva, muy nueva.<sup>12</sup>

Parece extraño que, tan sólo un año después de haber escandalizado a la Iglesia con su episodio *La Ricotta*, del film colectivo *RoGoPaG* –y de haber sido condenado incluso a cuatro meses de prisión por blasfemo-, Pasolini filme *Il Vangelo secondo Matteo*, siguiendo con rigurosa fidelidad el texto sagrado, y dedicándole el film en su frontispicio al Papa Juan XXIII –en pleno desarrollo del Concilio Vaticano II. Ahora bien, esta fidelidad a la palabra, a la *imitatio* del Evangelio, formaba parte de una disputa que Pasolini entablaría –así como lo había hecho, a fines del *Cinquecento*, el gran Michelangelo Merisi da Caravaggio- en la *electio* de sus “actores sagrados”.<sup>13</sup> Así como Caravaggio había utilizado a los personajes más oscuros de la escoria de la sociedad como modelos para pintar a los protagonistas de sus escenas bíblicas, así también los utilizó Pasolini como actores del gran drama de salvación que está en el centro de nuestra historia, convirtiéndolos en los reales y principales destinatarios del Evangelio. El muchacho elegido para representar a Cristo no era un actor, sino un anarquista español que trabajaba en un sindicato, y los elegidos para representar a la mayoría de los apóstoles y demás personajes principales tampoco eran actores, sino intelectuales de izquierda amigos del director. Pero la elegida para representar a María era ni más ni menos que Susanna Colussi, la adorada madre de Pier Paolo –y verdadera fuente de su “cristianismo primitivo”-, y el resto de los actores –que figuraban a soldados, a delincuentes o a meros espectadores-, no sólo no eran actores profesionales, sino que eran –como esos “muchachos de la calle” de sus novelas- los desclasados, el *lumpenproletariat*, la escoria de la sociedad.

Así como Kant, en pleno Siglo de las Luces, había afirmado que el verdadero signo de que algo cambia en la historia no se encuentra en las grandes gestas de los grandes personajes revolucionarios, sino en el asentimiento silencioso pero

---

<sup>12</sup> Rocha, Glauber, *A idade da terra*, 1980, 2:06:02

<sup>13</sup> La *imitatio* y la *electio* son las dos grandes vías del programa representativo renacentista, reivindicado más tarde por el clasicismo, y utilizado también como crítica del manierismo –que, en sus dos mayores exponentes, El Greco y Caravaggio, violaba una u otra de estas dos grandes vías. Así como El Greco violaba la *imitatio*, con su paleta de colores irreales y sus formas alargadas como llamas, Caravaggio, que copiaba del natural quizá como nadie en su tiempo, violaba de manera escandalosa la *electio*, al *elegir* modelos y situaciones que eran consideradas oscuras, desagradables, innobles o simplemente inadecuadas a la sensibilidad estética-religiosa de su época.

convencido de los que miran los hechos con *entusiasmo*, así también pareciera que Pasolini hubiera querido decirnos que el sentido del Evangelio no se hallaba en los milagros practicados o en los sufrimientos padecidos por el Hijo del Hombre, sino en la mirada y en los rostros esperanzados de esos verdaderos pobres en espíritu que él había decidido encarnar *alla maniera caravaggesca*.

A pesar de sus estilos insinuantes y perturbadores, podríamos decir que ambos artistas, con una distancia de cuatro siglos entre ellos, produjeron las obras más fieles al espíritu del cristianismo primitivo, la real materialización estética de la primera bienaventuranza del Sermón de la Montaña: “Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos será el Reino de los Cielos” (Mt 5,3). Pasolini y Caravaggio: homosexuales, libertinos, incorrectos políticos, pendencieros sociales, verdaderos “pobres en espíritu” de la Historia del Arte Universal; ellos son, en realidad, los genuinos creyentes, los que predicaron de la manera más clara el primer punto de ese programa revolucionario que sería luego fagocitado por el Imperio Romano. Pero esta verdadera religiosidad es intolerante y violenta, y el Cristo de Pasolini es, de esta manera, un Cristo que grita, un Cristo que lee a Franz Fanon en una locación del sur pobre de Italia, un Cristo que reconoce como principal destinatario de su palabra al subproletariado tercermundista que ya se ha alzado en armas.

### **El nuevo mundo**

En la primera página de *El siglo de las luces* (1966), Alejo Carpentier describe un misterioso objeto que está sobre la cubierta de un barco que llega a las Antillas. Este objeto, erguido en la proa, es llamado “la Máquina” y “la Puerta-Sin-Batiente”, y se dice que hay que protegerlo del salitre. Tiene metal, por lo tanto, y luego sabremos que tiene filo: la ilustración europea llega a las Américas bajo la forma de una guillotina.

En *A idade da terra*, Glauber Rocha nos presenta cuatro versiones de Cristo, que son también los cuatro evangelistas y los cuatro jinetes del Apocalipsis. El primero es el *Cristo Indio*, que aparece en la tercera secuencia del film como un primer Adán en un paraíso de utilería barata, en medio de una masacre que es también un baile, y de una conquista que es también una nueva creación del mundo. Este Cristo es armado de arco y flechas por un *babalao* (sacerdote de la religión yoruba), para protegerse de los “malos espíritus”, y su primera tentación no la sufre en el desierto sino en una playa: el Diablo llega desde el mar, bajo la figura de un hombre barbado y con ropas de conquistador, silbando *La Marsellesa*.

En la tercera secuencia de *La Rabbia*, Pier Paolo Pasolini, monta las imágenes del nuevo mundo sublevado, con las siguientes palabras: “Estalló un nuevo problema en el mundo: se llama *color*. [...] India: Gandhi, Nehru / Indonesia: Sukarno / Egipto:

Nasser. [...] Debemos aceptar / las extensiones infinitas de vidas reales / que quieren / con inocente crueldad / entrar a nuestra realidad. [...] En la esperanza / el hombre no tiene color. [...] El único color / es el color del hombre / en la alegría de enfrentar / su propia oscuridad.” Esta secuencia se cierra con las imágenes de la Revolución Cubana, las imágenes de su triunfo y las de su defensa en Bahía de Cochinos. Aquí, en la *voce en poesia* de Giorgio Bassani, Pasolini revela una muy lúcida conciencia del problema que escenificó magistralmente Rocha en la secuencia mencionada, y que ya había denunciado de manera estentórea en los manifiestos *Estética del Hambre* (1965) y *Eztétyka del sueño* (1971): el paternalismo –sobre todo de izquierda- como método de comprensión europea para los problemas del tercer mundo; y la razón marxista como razón al fin burguesa, occidental, colonizadora. Dice *La Rabbia*: “Combatir en Cuba. Quizá sólo una canción pueda contar / qué era combatir en Cuba. / Quizá sólo un baile pueda contar / qué era combatir en Cuba. [...] / Ahora Cuba está en el mundo, / y en los textos de Europa y América se explica el sentido / de combatir en Cuba. / Una explicación feroz / que sólo la piedad puede convertir en humana / en la voz del canto. [...] / Morir en Cuba. / Quizá sólo una canción pueda explicar / qué era morir en Cuba. [...] / Ahora Cuba está en el mundo, / y en los textos de Europa y América se explica el sentido / de morir en Cuba. / Una explicación feroz / que sólo la piedad puede convertir en humana / en la luz del lamento.”

Esta lúcida conciencia del problema de *la Razón*, como problema propio, será convertida en *acción* unos años más tarde, en los *Appunti per un' Orestiada africana* (1970). En el marco de estos *apuntes*, que presentan los ensayos por encarnar el magno ciclo trágico de Esquilo en la Tanzania contemporánea, Pasolini rueda dos secuencias memorables, en las que aparece exponiendo sus ideas sobre el film, y poniéndolas a consideración de un grupo de estudiantes africanos en Roma. La intuición central que expone tiene que ver con la equiparación del paso de las Erinias (Furias vengadoras propias de la justicia arcaica divina) a Euménides (divinidades posibilitadoras de una justicia ejecutada por los hombres, en el marco de la nueva *polis* democrática), con el paso de la situación tribal conservada –y fomentada- por el colonialismo europeo en África, a las nuevas democracias nacientes con el ciclo de las liberaciones nacionales de los años sesenta. Pero los estudiantes africanos, acomodados en los pupitres de la universidad europea, levemente molestos o levemente desconfiados, le formularán numerosas críticas y le harán ver sin melindres lo sesgada y problemática que resulta esta equiparación. Pasolini no hace excepción de sí mismo para pensar el problema de la interpretación paternalista que hace Europa del Tercer Mundo; estas dos secuencias, de hecho, bien podrían ser dos importantes capítulos de una posible *Crítica de la razón marxista pura* (o *neocolonial*).

En otros *appunti*, en este caso de crítica literaria marxista, en el año 1966, aparecía la misma indicación –ahora explícita- sobre este problema:

[...] hay algunas formas de conciencia anteriormente adquiridas que contradicen, y escandalosamente, *al mismo tiempo al racionalismo marxista y al racionalismo burgués* [y que se ejercitan en] a) una rebelión creciente [...] contra la burguesía en el seno de la burguesía [...] b) la presencia del Tercer Mundo (comprendida parte de Italia), objeto de odio racial por parte de la burguesía, y de incompreensión sustancial por parte del marxismo (que intenta ponerse de modo paternalista como guía.) [...] c) la detención del ímpetu revolucionario en las naciones donde se ha producido la revolución comunista [...] y d) la presencia continua del nazismo como única verdadera ideología burguesa (véase el de Estados Unidos provinciano, Dallas, etc.)<sup>14</sup>

Y a esta indicación se sumaba una apuesta teórica, que pretendía encontrar algunas de esas “formas de conciencia anteriormente adquiridas” en el lenguaje (más precisamente, en ciertas *lenguas*), y que había comenzado ya a mediados de los años cincuenta, con la lectura del Dante a través de Auerbach: de la *Commedia* como el lugar, entre otras cosas, de un verdadero y fundacional “plurilingüismo” de sentido popular. Esta apuesta de juventud, que comenzó tan circunscripta, tan acotada a un ámbito, y que terminó convirtiéndose en el corazón central de todas sus investigaciones (en lengua, literatura o cine), fue singularmente desarrollada por Pasolini en sus estudios sobre el *discurso indirecto libre*, y en su inmediata transposición al cine mediante el *plano subjetivo indirecto*, como un intento por “ampliar y modificar [también allí] la noción de lengua”<sup>15</sup>

Se da el caso que a veces el autor burgués “revive” *completamente* el discurso hablado de su personaje, y este personaje pertenece a la clase obrera o campesina: de cualquier modo sublingüística y dialectal. [...] El discurso indirecto libre era sólo un medio, primero de conocimiento y segundo, de hacer conocer un mundo psicológico y social desconocido para la nación. [...] El ensanchamiento de contenidos era un efecto de la poética del realismo, y por lo tanto, del compromiso social; el ensanchamiento lingüístico era una contribución a *una posible lengua nacional a través de la operación literaria*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Pasolini, Pier Paolo, “El fin de la neovanguardia”, en *Empirismo herético*, Brujas, Córdoba, 2005, pp. 199-200 (subrayado del autor)

<sup>15</sup> *Op. Cit.*, “La lengua escrita de la realidad”, p. 274

<sup>16</sup> *Op. Cit.*, “Nuevas cuestiones lingüísticas”, pp. 31-33 (subrayado del autor)

Ahora bien, ya en los sesenta, según Pasolini, tanto el lenguaje político como el literario, e incluso las lenguas populares, han experimentado una mutación, una homologación “bajo el signo del tecnicismo y la comunicación”<sup>17</sup>, una nueva hegemonía, una cultura “unitaria” en un nuevo e inquietante sentido.

Frente a esta homologación, cuya ejemplaridad más anonadante quizá se encuentre en el hedonismo chato y la desublimación represiva de la televisión, es que Pasolini se propone montar la muerte del mundo antiguo, antes de la muerte, el cierre ante toda forma de alteridad, antes del cierre, la desaparición antes de la desaparición, la rabia como forma de redención.

Busca la voz del Nuevo Mundo, para hacer hablar a lo arcaico, a lo reprimido, y a los dialectos sofocados que perviven de forma polémica en los bordes violentos de toda hegemonía cultural. Pondera estos dialectos, como forma de conocimiento y de resistencia, frente al arrasamiento de un nuevo poder, que opera su genocidio cultural pavimentando las tierras bárbaras de las lenguas populares y castrando la vitalidad de los cuerpos con una moral del recato y del contento en la productividad.

*La Rabbia* fue el primero de una serie de *appunti* (*Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, 1965; *Appunti per un film sull'India*, 1968; *Appunti per un'Orestiada africana*, 1970; *Le Mura di Sana'a*, 1971), que forman parte de un todo mayor<sup>18</sup>, como una especie de corriente subterránea de la obra pasoliniana, y que “salieron” de la contención de la cultura clásica o de la *lingua alta*, a buscar la verdad del Tercer Mundo en el Tercer Mundo. Esa verdad no se concibió tanto como una tesis prefabricada y trasladable, como *guión* para acomodar una realidad a la autocongratulación siempre tentadora de toda teoría más o menos bien formulada. Se concibió mucho más como una indagación, como un verdadero *cine* de indagación (en ocasiones, incluso una indagación que fue llevada a cabo con aquellos a los que propiamente aludía); un movimiento real, genuino, *necesario*.

Este movimiento, esta indagación, es a nuestro juicio el tono vital eminente del legado pasoliniano. Un legado que tuvo perfectos encierros infernales y tragedias encandiladas por el sol, apocalípticos visajes, dolorosas abjuraciones, frenesí, crueldad. Cosas que no debemos soslayar, por supuesto, pero que consideramos también que deben ser justamente sopesadas como las partes destructivas de una construcción y una búsqueda amorosa, de una mirada que miraba siempre para aprender a mirar de nuevo. Y que sólo la interrupción brutal pudo congelar en sus

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>18</sup> Nos referimos a *Il padre selvaggio* (1965), *Comizi d'amore* (1965), *La Terra vista dalla Luna* (1967), *Che cosa sono le nuvole?* (1968), *La sequenza del fiore di carta* (1969), *Appunti per un romanzo dell'immondezza* (1970), *Dodici dicembre* (1972), *Pasolini e la forma della città* (1974).

visiones más sombrías: ficción profética y verosimilitud vuelta espanto, un 2 de noviembre de 1975, en una playa de las orillas del centro del mundo.

“... no hay sólo que comprometerse en el escribir / sino en el vivir / hay que resistir en el escándalo / y la rabia [...] / ingenuos como animales en el matadero / turbados como víctimas” (*Poeta delle ceneri*, póstumo.)