

NOTAS SOBRE LA MATERIA DEL PUEBLO EN PIER PAOLO PASOLINI

NOTES ON THE MATTER OF THE PEOPLE IN PIER PAOLO PASOLINI

Natalia Taccetta¹

UBA - UNA - CONICET

Resumen

Una revisión de parte de la profusa obra de Pier Paolo Pasolini permite imaginar algunos de los posibles motivos de su asesinato en Ostia, cerca de Roma, en 1975. La desobediencia artística y política que representó y la libertad sexual que vivió con orgullo le valieron una vida de persecución judicial y censura desde el comienzo de su obra. En paralelo a una importante carrera como poeta, cineasta y ensayista, tuvo una compleja relación con el

¹ es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filosofía por la Universidad de París 8 y doctora en Historia por la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES-UNSAM). Es magíster en Sociología de la Cultura por EIDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es investigadora del CONICET con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, docente e investigadora de la UBA y del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes, donde dirige el Instituto de Investigaciones en Artes Audiovisuales. Es miembro del Seminario de Género Afectos y Políticas (SEGAP).

materialismo. Aceptó la influencia del marxismo y la hizo pública en sus obras, pero también exploró sus contradicciones con el Partido Comunista Italiano y con cierta versión del humanismo en una cruzada antiburguesa. Su contradictoria visión del mundo político se caracterizó como un “empirismo herético”, pues, marxista y razonablemente ateo, sostenía una fascinación visceral por lo sagrado de lo popular y de cierta espiritualidad que veía tomar forma en algunas zonas de la realidad social. En su obra poética, igual que su obra ensayística y periodística, polemizó con el marxismo oficial y el catolicismo, a los que llamaba “las dos iglesias” y a las que reprochaba no entender la cultura de sus bases proletarias y campesinas. Fue en el cine donde encontró un lenguaje con el espesor suficiente como para establecer estas conexiones y hallar la materialidad del pueblo. Revisar algunas de sus películas para descubrirla conlleva, entre otras cosas, detenerse sobre algunas de sus primeras imágenes a fin de encontrar allí la superficie de la política.

Palabras clave: Pasolini – materialismo – pueblo – fascismo

Abstract

A review of Pier Paolo Pasolini's extensive work allows us to imagine some of the possible motives for his murder in Ostia, near Rome, in 1975. The artistic and political disobedience he represented and the sexual freedom he proudly lived earned him a life of judicial persecution and censorship from the very beginning of his work. Alongside an important career as a poet, filmmaker, and essayist, he had a complex relationship with materialism. He accepted the influence of Marxism and made it public in his works, but he also explored his contradictions with the Italian Communist Party and a certain version of humanism in an anti-bourgeois crusade. His contradictory vision of the political world was characterized as a “heretical empiricism” because, Marxist and reasonably atheist, he held a visceral fascination with the sacredness of the popular and

with a certain spirituality that he saw taking shape in certain areas of social reality. In his poetic work, as well as in his essays and pieces of journalism, he polemicized with official Marxism and Catholicism, which he called “the two churches” and criticized for not understanding the culture of their proletarian and peasant base. It was in films that he found a language deep enough to establish these connections and discover the materiality of the people. Reviewing some of his films to discover it entails, among other things, examining some of his early images to find the surface of politics there.

Keywords: Pasolini – Materialism – People – Fascism

INTRODUCCIÓN

Estas páginas se enmarcan, de algún modo, entre los homenajes y relecturas de la profusa obra de Pier Paolo Pasolini que se realizan en diversos ámbitos de la cultura a cincuenta años de su asesinato en Ostia. La revisión de sus trabajos literarios, teóricos y cinematográficos permite dimensionar tanto el carácter político de su vida y su obra como la preeminencia materialista de su pensamiento. El 2 de noviembre de 1975, a primera hora de la mañana, era encontrado cerca de Roma su cuerpo ultrajado, “casi como un montón de desperdicios”, tal como recordó la mujer que lo descubrió (Nicotra, 2005: 7). Sus rasgos irreconocibles y el cuerpo destrozado hicieron evidente el encono con el que había sido asesinado y con el que se había atacado aquello que moría con él: la desobediencia, la creatividad y la libertad sexual.

Treinta años después, su asesino confeso, Giuseppe Pelosi, después de una condena de casi diez años, aseguró en un programa de la señal televisiva italiana RAI 3 que él no había sido el responsable; que, ya fallecidos sus padres, se animaba por primera

vez a decir que había sido amenazado por otros sujetos mayores que él -que en 1975 tenía solo diecisiete años-, que masacraron al artista al grito de “maricón, cerdo comunista” (Nicotra, 2005: 7). Con esta confesión, aparecieron diversos interrogantes, pero también la certeza de que el asesinato de Pasolini era un asunto no personal, sino político, como lo habían sido la persecución judicial y la censura que padeció desde el comienzo de su obra.

Esta fue una de las versiones oficiales de una trama que posiblemente haya involucrado a los servicios secretos italianos, la Iglesia y la élite política. Se dijo también que, a causa del supuesto chantaje por unos rollos de su polémica y última película *Salò o los 120 días de Sodoma*, Pasolini acudió a la cita en la que lo masacraron. O incluso que su muerte se vinculara más probablemente a la novela que estaba a punto de publicar que a la moral homófoba. En efecto, una hipótesis extendida sostiene que el cineasta estaba próximo a publicar *Petróleo*, la novela -inacabada y publicada de manera póstuma en 1992- en la que iba a desvelar la trama detrás del asesinato de Enrico Mattei, industrial petrolero del Ente Nazionale Idrocarburi. Más que una pelea entre homosexuales o un ataque homofóbico, es posible que el asesinato de Pasolini estuviera vinculado a un pacto secreto. Este incluyó un asesino confeso, un taxi boy posiblemente inocente, unos atacantes con acento del sur que juzgaban orientaciones sexuales y una justicia que se expidió rápidamente para cerrar el caso. No obstante, en 2023, debió calificar la muerte de Pasolini como “crimen sin resolver”².

En paralelo a una importante carrera como poeta, cineasta y ensayista, tuvo una compleja relación con el materialismo. Aceptó la influencia del marxismo y la hizo pública en sus obras, pero

² Oriana Fallaci fue una periodista italiana, destacada por entrevistas a personalidades como Henry Kissinger, el Sha de Irán y Golda Meir, además de corresponsal de guerra en Vietnam y una acérrima detractora del extremismo islámico. Fue de las personas que más cuestionó la versión oficial del asesinato de Pasolini, a quien había conocido en Nueva York en 1966.

también exploró sus contradicciones con el Partido Comunista Italiano y con cierta versión del humanismo en una cruzada antiburguesa. Se definía como marxista, se reconocía heterodoxo y era, fundamentalmente, un crítico acérximo de la cultura de consumo de su tiempo. Culpaba de falta de impulso de insumisión a los jóvenes, a quienes, por ejemplo, está dirigido su poema de 1968 “El PCI a los jóvenes”. Convencido de que a la revolución no la harían nunca los estudiantes a quienes veía como niños burgueses, Pasolini sostenía:

Es triste. La polémica
contra el PCI debería haberse hecho
en la primera mitad de la década pasada. Están retrasados, hijos
Y no importa si entonces ustedes aún no habían nacido...
Ahora los periodistas de todo el mundo (incluidos los de la
televisión)
les lamen (como creo que aún se diga en el lenguaje de las
universidades) el culo.
Yo no, amigos.
Tienen caras de hijos de papá. (Pasolini, 2005: 212)

En este mismo sentido, estaba convencido de que no había en Italia algo así como una “lengua nacional”, pues el idioma italiano había sido originalmente una lengua literaria, luego adoptada por la burguesía durante la unificación del país y más tarde convertida en el habla de la tecnocracia y el neocapitalismo. Contra esta lengua burguesa, Pasolini intentó ser poeta de una lengua humanista, que se tradujo en versos o imágenes con los que desmenuzó el discurso de la política democristiana y la izquierda melancólica de su tiempo, para decirlo en términos benjaminianos. Contra esa izquierda tan criticada por Walter Benjamin en el transitado texto “Melancolía de izquierda” de 1931, que lamentaba más las glorias perdidas que su incapacidad de transformar la realidad, Pasolini quería lo que

podría llamarse una lengua operante, que pudiera hacer frente a lo que Esteban Nicotra (2005: 11) llama “*homo technologicus*”.

Apostaba a una lengua que fuera capaz de meterse en el ámbito de la técnica para crear monstruos que la horadaran desde adentro; que pudiera revolucionar aspectos superestructurales, entendiendo, como buen lector de Antonio Gramsci, su carácter empírico para enfrentar al abismo del neocapital, el consumismo, la obsesión por la seguridad y la comodidad. En definitiva, confiaba en que debía existir una lengua para protestar contra el conformismo en todas sus formas, especialmente para reaccionar frente a aquellas formas del decir que terminaban siendo decididamente fascistas. Esto era claro en el citado “El PCI a los jóvenes” cuando se dice:

Por eso provoco a los jóvenes,
ellos son, presumiblemente, la última generación
que ve a los obreros y a los campesinos:
la próxima generación no verá a su alrededor
más que la entropía burguesa. (Pasolini, 2005: 215)

Su compleja y contradictoria visión del mundo político se caracterizó como un “empirismo herético”. Era, como se ha dicho, marxista y razonablemente ateo, pero sostenía una fascinación visceral por lo sagrado de lo popular y de cierta espiritualidad que veía tomar forma en algunas zonas de la realidad social. En su obra poética, igual que en su obra ensayística y periodística, desplegó el materialismo heterodoxo, polemizando con el marxismo “oficial” y el catolicismo, a los que llamaba “las dos iglesias” y a las que reprochaba no entender la cultura de sus propias bases proletarias y campesinas.

Entre otros ámbitos, en el cine encontró un lenguaje con el espesor suficiente como para establecer estas conexiones y hallar la materialidad del pueblo. Revisar algunas de sus películas para descubrirla conlleva la intervención de detenerse sobre algunas de sus primeras imágenes a fin de encontrar allí la superficie de la política. Hacer política era, para Pasolini, ir contra la corriente, estar en un estado de cosas maldecido por el poder y sus mecanismos. Hacer política era acceder a la materialidad hereje de lo mágico y lo arcaico, aquello que el marxismo de su época no alcanzaba a pensar. Lo que sigue se escribe en la textura que dejan estas inquietudes para tomar algunas notas sobre la materia del pueblo.

EL CUERPO LUMPEN

Entendiendo la historia como una contienda permanente, Pasolini se identificaba con los marginados, los héroes miserables de sus primeras películas, convencido de que la rebelión verdadera no vendría de las discusiones marxistas de salón ni del movimiento estudiantil, sino de la clase obrera. De ahí que pusiera en el centro de sus obras a la clase proletaria -incluso a esos que no llegan ni siquiera a obreros- y exploró con dedicación el cuerpo maltratado por el capitalismo, la explotación y el consumo, confiando en la sexualidad como potencia crítica. Mientras se volvía evidente que el industrialismo convertía a los cuerpos en materia prima de la degradación, la crítica de Pasolini los relocalizaba en el examen de los tabúes socio-sexuales. Así, su materialismo se encontró a gusto en la disputa de las fuerzas sociales y culturales que dieron forma a Italia y que obsesionaron su mirada cáustica.

La embestida contra los jóvenes burgueses de “El PCI a los jóvenes” le valió todo tipo de ataques. Se lo culpaba de deshonestidad intelectual -pues, decían, se trataba de una “*boutade*”, de una “*captatio benevolentiae*” y que todo “estaba dicho entre

comillas”, como sosténía Franco Fortini, uno de los principales poetas de posguerra (Ming, 2019). Hasta se le espetó que favorecía la represión policial contra los estudiantes, aunque ningún partido del orden había leído el poema en ese sentido. Por su parte, Pasolini estaba convencido de lo siguiente: “En el 44, en el 45 y en el 68, aunque fuese de modo parcial, el pueblo italiano ha sabido qué quiere decir –quizás solo a nivel pragmático, qué significan autogestión y descentralización, y ha vivido, con violencia, una reivindicación, aunque fuese imprecisa, de democracia real. La Resistenza y el Movimento Studentesco son las dos únicas experiencias democráticas revolucionarias del pueblo italiano. Lo demás es silencio y desierto: el qualunquismo, la degeneración estatista, las horrendas tradiciones de los Saboya, de los Borbones, de los Papas” (Cit. Ming, 2019).

Para sorpresa de muchos que simplemente creían que estaba en contra del ‘68, Pasolini había escrito esta “Carta al presidente del Gobierno” -en esa época Giovanni Leone- en el número 39 de la revista *Il Tempo* de septiembre de 1968 con el firme objetivo de acusar al poder de la violencia de la policía a la que juraba haber visto con sus propios ojos y a la que interrogó desde las primeras a las últimas de sus expresiones artísticas.

Comprender la relación entre Pasolini y la política italiana implica pensar su vida y su obra como una gran causa judicial que lo conminó incluso a innumerables detenciones y procesos legales. Fue atormentado por la discriminación homófoba y la persecución fascista de *Lo Specchio* y *El Borghese* con periodistas entusiastas, que reverberaban entre otros simpatizantes de grupos de derecha³. El colectivo de escritores amparado en el seudónimo Wu Ming (2019) asegura que los ataques no se fundaban solo en que era comunista

³ Muy conocido es el episodio del 23 de septiembre de 1962, al final de la proyección del estreno de *Mamma Roma*. Entre otros, lo atacaron Serafino Di Luiia, fundador del grupo “Lotta del Popolo” y luego “Vanguardia Nazionale”, y Flavio Campo, cómplice del neofascista Stefano delle Chiaie.

y homosexual, sino en su irreverencia, pues “se expresaba sin reserva alguna contra la burguesía, el gobierno, la Democracia Cristiana, los fascistas, la magistratura y la policía” (2019).

Hasta su primera película, lo enjuiciaban por sus dos primeras novelas -*Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959)- y por sus enfrentamientos literarios y poéticos. Con *Accattone* en 1961, comienza un capítulo distinto, pues, como era bien sabido desde la nacionalización del cine por parte de Lenin en pleno proceso revolucionario soviético, en un país donde se lee poco el cine es un arma peligrosa. Como era de esperar, la historia de un marginal como *Accattone* es potencialmente subversiva, pues se sustrae al mercado y las obligaciones familiares mientras exhibe el contraste entre los pobres de barrios bajos y la supuesta prosperidad de Italia, destruye todas las relaciones que se le presentan y prescinde de la moral, pero no de la empatía de la audiencia frente a la violencia policial.

Por razones de este tipo, el estreno de *Mamma Roma* en 1962 causa un impacto similar. No solo porque la protagonista es tan prostituta como madre, sino porque sus esperanzas de sacar al hijo de la miseria de la periferia se frustran también por la embestida policial. Para Pasolini, hay en *Mamma Roma* “algo de otro mundo, es decir, de nuestro mundo burgués, en otras palabras: ¡un ideal pequeño-burgués!” (Pasolini, 2022: 37)⁴. *Mamma Roma* “está un poco lanzada al foso de los leones en un mundo que no es el suyo...”. *Accattone*, en cambio, tiene algo “mucho más épico”, pues “no tiene nuestras problemáticas” (2022: 49).

Hacia el final de *Mamma Roma*, el joven Ettore muere en prisión, atado a una mesa y gimiendo, recordando más al *Cristo*

⁴ A diferencia del barrio representado en *Accattone*, la vida casi burguesa de *Mamma Roma* transcurre en el mundo del INA-casa, un plan estatal edilicio concebido en la segunda posguerra en toda Italia.

muerto de Mantegna⁵ que a los jóvenes que en los sesenta iban a cambiar el mundo. Además, este final sacrificial recordaba a un fascismo reciente, no al de Mussolini, sino al de la muerte de Marcello Elisei en noviembre de 1959. Pasolini no olvidaba a ese joven de 19 años que muere en la madrugada, atado, en una celda abandonada, después de un día y una noche de gemidos y súplicas en la cárcel de Regina Coeli. Cumplía una condena de casi cinco años por robar ruedas de autos, pero nadie pagó por su muerte.

Estos primeros pasos cinematográficos fueron suficientes para una redada censora que duró hasta el final de su vida. A ellos se puede sumar el castigo por el anticlericalismo de *La ricotta* de 1963. En este episodio del film colectivo *Rogopag*,⁶ Pasolini ensaya una pasión de Cristo plebeya y vulgar, sin cinismo, aunque con algo de comedia muda, con la conciencia de que la materia de la política está en la fuerza del pueblo que es capaz de representarse a sí mismo. El protagonista de *La ricotta*, Stracci, solo persigue una cosa: comerse la comida de la última cena. Más allá de una declaración al comienzo del film que explicita cierta admiración por el relato de la pasión de Cristo, el mediometraje tiene una apariencia blasfema. Para describir la miseria desesperada en la que vive el protagonista, se habla de Santos, excomuniones, coronas de espinas, vírgenes nada inocentes y un rebaño de efebos deseantes.

Mientras todos parecen ser operarios del cine, de la película que está filmándose en *La ricotta*, Georges Didi-Huberman (2014) recuerda a Stracci como héroe subproletario, aquel que, apenas comenzado el relato, ya recibe una patada -literal y simbólica- del sistema que lo incluye y expulsa al mismo tiempo. Se trata de una suerte de *homo sacer* que, mientras Giorgio Agamben ubica en el

⁵ *La Lamentación sobre Cristo muerto* es un lienzo de Andrea Mantegna realizado entre 1475 y 1478 conservado en la Pinacoteca de Milán y representa una de las visiones más crudas del motivo cristológico de la lamentación.

⁶ *Rogopag* es una película dirigida por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti.

campo de concentración como producción biopolítica, Pasolini califica como producción mercantil por antonomasia, la materia misma del consumo y el neocapitalismo, que responde dócil a las humillaciones y servil a la orden de “¡Crucifíquenlo!”, como se dice en el film. El peso alegórico de los padecimientos de Cristo/Stracci confirman una visión de mundo que, tal como Pasolini se encargó de aclarar, es de “tipo épico-religiosa” y, sobre todo en personajes miserables y fuera de la conciencia histórica, “estos elementos épico-religiosos juegan un papel muy importante” (2022: 64).

Dos *tableaux vivants* articulan el relato de *La ricotta*, aunque el verdadero motivo iconográfico es el de la crucifixión de este sacrificado. En una evidente referencia a la *Deposizione dalla Croce* (1521) de Rosso Fiorentino y al *Trasporto di Cristo* de Jacopo de Pontormo (1526-1528), Pasolini recrea el motivo del descendimiento de la cruz. Se trata de ese momento en el relato cristológico posterior a la crucifixión de Cristo en el que su cuerpo sin vida es bajado por José de Arimatea y Nicodemo para ser preparado para su entierro. Este pasaje de la denominada “Pasión de Cristo”, entre la muerte en la cruz y el llanto de las mujeres al pie, humaniza el cuerpo del crucificado que, para la tradición, resucitará poco después. Sin desconocer un ápice de esta sucesión, Pasolini localiza entre las dos “deposizioni” el desarrollo de su personaje Stracci, literalmente en italiano basura o harapos, emblema del excedente subproletario, menos que un obrero, de la Italia del “milagro económico”, como si avisara del incendio de los “años de plomo” por venir.

Anticipando incluso experimentos instalativos como *The Greetings* (1995) de Bill Viola a todo color en un relato en blanco y negro, los cuadros vivientes de *La ricotta* ponen de manifiesto la insumisión del pueblo, que, entre risas, muecas y gestos indóciles, se burla de Cristo, María y toda su herencia. Con el hambre como única motivación, Stracci corre de un lado al otro, se traspista, engaña, se deja engañar hasta enfrentar la única verdad: que un perro vale más que él, que sus lágrimas son invisibles y que su vida

solo se vuelve relevante con su muerte y ni siquiera entonces, y que, cuando la ocasión se presenta, debe comer hasta reventar. Una conversación entre los crucificados de la “pasión” filmada, Cristo y Stracci, se vuelve reveladora: mientras Cristo le dice “yo no te entiendo, pues siempre tienes hambre, pero te quedas con los que te mantienen hambriento”, Stracci, con epifánica aserción, asegura que nació con la vocación de morirse de hambre. Esto se corona con la última frase del film en la que, ante la muerte real del extra crucificado, el director de la Pasión de Cristo que se filma dice: “Pobre Stracci. Morirse era la única manera de demostrar que estaba vivo”.

En *La ricotta*, un Orson Welles literalmente enorme y cansado cuenta a un periodista que, con su película, lo que quiere expresar es su “íntimo, profundo, arcaico catolicismo”, que la sociedad italiana “es el pueblo más analfabeto y la burguesía más ignorante de Europa” y que, como marxista, a la muerte “no la tom[a] en cuenta”. Al periodista, que hace gala de su ignorancia, lo califica como “un monstruo, un peligroso delincuente”, como “conformista, colonialista, racista, traficante de esclavos, qualunquista”. Frente a la risa nerviosa del periodista, Welles pregunta si está mal del corazón, pues su muerte sería buena publicidad para la película. Y agrega lapidario: “Total, usted no existe. Los capitales no consideran existente la mano de obra salvo cuando sirve a la producción y el productor de mi película también es el dueño de su periódico”, volviendo manifiesta la lógica corporativa del capital desde los años cincuenta y sesenta.

Todavía lejos de las reflexiones que realizará en la década siguiente para el *Corriere della Sera*, Pasolini plantea en sus primeros films los puntos nodales sobre lo que podría ser, eventualmente, una teoría material del pueblo. Siguiendo a Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia 4* (2014), es posible reconocer en su cine múltiples formas de combatir lo que el francés había diagnosticado como sobreexposición y subexposición

del pueblo, esto es, por exceso o falta de imagen, el destino inexorable de desaparición para el pueblo. Contrariamente, Pasolini se esfuerza en producir una auténtica aparición de las clases subalternas en una clave material que los localiza en el centro de entramado visual y narrativo, hablando dialecto y no italiano, y no formando en plural un decorado ni la figuración hipostasiada de una nación. El de Pasolini es un cine material en el que el cuerpo lumpen es la superficie en la que se escribe la política, la lengua lumpen es la que habla el presente, los espacios lúmpenes están llenos de tierra y barro donde se hacen a golpes las comunidades marginales de la periferia romana y los tiempos lúmpenes se sustraen a la voracidad del derroche. Con ellos, un *Accattone* abatido en calles de barro y dos crucificados modernos, Pasolini pone en escena un mundo no-católico en el que no hay promesa del más allá de la muerte, sino la materialidad ruinosa de que “solo está la muerte, pero no el más allá” (Pasolini, 2022: 51).

Lejos de esquivar una mirada arcaizante del pueblo, con esta miseria épica, Pasolini apunta con sus primeros films a la puesta en forma idealizada de un combate cuerpo a cuerpo con las instituciones que sacan al pueblo de ese pasado. El trabajo formal, la ciudad, el mercado, el matrimonio y la familia, la cultura y el cine en su sistema de producción industrial parecen ser los soportes del neocapital morboso que crucifica. Así, estas primeras películas intentan exhibir “el deseo social del lumpenproletariado, clase excedente por definición, descartada por todos los procesos civilizatorios occidentales” (Sánchez Madrid, 2023: 259). Los subproletarios, los figurantes de la historia cuyos deseos no preocupan a nadie, son para Pasolini, además, objeto del verdadero fascismo; de uno que no se vincula con Mussolini o Hitler, sino con los rasgos más arraigados de la sociedad italiana. De ahí su vocación por desmenuzar el cuerpo sufrido y hambriento, incluso el ultrajado y el resistente como hará en la sadeana *Saló* una década después.

EL CUERPO OBRERO

Aunque heterodoxo, el marxismo impulsó a Pasolini a no hacer otra cosa, finalmente, que examinar la clase obrera. Los mecanismos fueron múltiples: los resabios neorrealistas en los sesenta; la sofisticación pícara de la que abjuró en los setenta; y la maestría irónica en el uso del montaje en documentales de archivo como *La rabia* (1963). A tono con este tipo de indagación, colaboró con un documental poco conocido que, además de explorar un episodio particular de represión política, da cuenta del modo en que Pasolini pensaba la relación entre el cine y la lucha política. *12 de dicembre* (1972) fue concebido “A partir de una idea de Pier Paolo Pasolini” y realizado por el colectivo cinematográfico de *Lotta Continua* (especialmente, Adriano Sofri, Giovanni Bonfanti y Goffredo Fofi). Esta fue una organización de extrema izquierda que surgió por una escisión del movimiento obrero-estudiantil de Turín y que había iniciado su actividad militante en 1969 en universidades y fábricas. Se esforzó por difundir las ideas de los estudiantes y obreros jóvenes más radicalizados y no tuvo mayor llegada en la clase obrera tradicional, ligada al PCI y al movimiento sindical.

El 12 de diciembre de 1969 explota una bomba en la Banca Nazionale dell’Agricoltura de la Piazza Fontana en Milán, asesinando a 17 personas e hiriendo a 88. El hecho da origen a una operación mediática y policial para responsabilizar a las agrupaciones anarquistas, los movimientos de izquierda y el movimiento obrero. Tres días después, muere Giuseppe Pinelli, caído en la redada y acusado injustamente de ser uno de los responsables de la masacre. La causa de muerte fue la caída desde la ventana de una oficina en el cuarto piso de la Jefatura de Policía mientras estaba siendo interrogado. Al día siguiente, se informa a la población que se encontraba culpable al anarquista Pietro Valpreda, rápidamente convertido en monstruo para y por la opinión pública, justificación perfecta para una ola represiva, aunque declarado inocente 18 años después. Estos ataques marcaron el inicio de lo que

se denominaría la “estrategia de tensión”, que definiría el panorama político, cultural y social de la década de 1970 en Italia (Sabino, 2022).

El diario de derecha *Il Borghese* da lugar a una nota en la que Alberto Giovanni asegura: “Entre los arrestados, además de Valpreda, acostumbrado a dar la espalda no solo a la odiada burguesía sino también a los amados jovencitos, hay muchos ‘travestidos’ y ‘maricones’; y este hecho no puede dejar indiferente a P. Pasolini, que de los invertidos de toda Italia es, ciertamente, el padre espiritual, visto que la ingrata naturaleza [...] no le ha permitido ser la madre” (Ming, 2019). Junto a otros intelectuales, Pasolini firma un manifiesto contra la policía y en *Il Tempo*⁷ asegura, dirigiéndose al diputado socialdemócrata Mauro Ferri: “El extremismo de los grupos minoritarios y extraparlamentarios de izquierdas de ningún modo (solo pensarla es una infamia) ha conducido a la masacre de Piazza Fontana: ha conducido a la gran victoria de los obreros metalúrgicos. Antes de que Potere Operaio y otros grupos minoritarios al margen de los partidos actuaran, los sindicatos estaban dormidos” (Ming, 2019).

Tras la matanza, Pasolini escribió rápidamente el poema “Patmos”⁸ en memoria de las víctimas y con la estrategia vanguardista del collage⁹. Volvería sobre la masacre en la nota del *Corriere della Sera* del 14 de noviembre de 1974, llamada “La novela de las masacres” años después de terminar la película. Allí asegura saber cómo se llaman los responsables de la masacre de Milán de 1969, de las de Brescia y Bolonia de 1974, de la cúpula que conspira

⁷ En el número 2, año XXXII, de *Il Tempo* del 10 de enero de 1970.

⁸ Se publicó por primera vez en el número de octubre/diciembre de 1969 de la revista *Nuovi Argomenti*.

⁹ El collage incluye tres “hilos”. El primero se vincula al *Apocalipsis* de Juan (Patmos es la isla donde el evangelista estuvo exiliado), el segundo es una lista periodística de víctimas y el tercero es un discurso sobre las declaraciones del presidente Saragat y la Democracia Cristiana.

con nuevos y viejos fascistas. Dice tener los nombres de los vinculados a la CIA, los que iniciaron la cruzada anticomunista en 1968. Asegura conocer “cómo se llaman quienes, entre misa y misa, dieron las órdenes y garantizaron protección política a viejos generales (para mantenerse en pie, a modo de reserva, la organización de un posible golpe de Estado), a jóvenes neofascistas, es más, neonazis (para instigar, concretamente, la tensión anticomunista) e incluso a delincuentes comunes, anónimos hasta hoy y quién sabe si para siempre (para instigar la posterior tensión antifascista)” (Pasolini, 2022: 114).

La investigación sobre Piazza Fontana y la maniobra anti-anarquista deriva en que el proyecto fílmico explore la situación obrera en toda Italia. Solo seis horas después del atentado, el prefecto de Milán, Libero Mazza, envía al Ministerio del Interior un comunicado en el que asegura que la investigación debe redirigirse a grupos anarquistas y extremistas a fin de “identificar y arrestar responsables”, frente a quienes “policía y carabineros actúan en estrecha colaboración para arrojar luz sobre gravísimo incidente”. El período 1968-1969 había sido de extremo conflicto social y político, pero no es novedad en Europa como sí lo es en Italia la participación específicamente estatal en hechos de semejante gravedad. Esto fue el fin de la inocencia respecto de ciertos sectores del poder incluyendo la mayor parte del periodismo, con el *Corriere della Sera* a la cabeza, que defendieron con vigor la tesis de culpabilidad de los anarquistas.

Filmado entre fines de 1970 y comienzos de 1972, *12 dicembre* es una obra de documentalismo militante, que ofrece un panorama de la realidad del movimiento obrero desde las canteras de mármol de Carrara a las fábricas Montecatini Edison, Pirelli y Fiat de Turín, incluyendo los enfrentamientos entre el ejército y los manifestantes de los barrios marginales de Calabria. La idea de Pasolini era dar cuenta del estado de las luchas revolucionarias en Italia a un año de la matanza de Piazza Fontana en Milán, momento

en el que parecía que el movimiento obrero italiano, del triángulo industrial del norte a las exasperadas ciudades del sur, estaba en condiciones de retar al sistema con perspectivas de éxito.

La mayor parte de la obra fue filmada por Giovanni Bofanti, pero las partes a cargo de Pasolini son reconocibles. Entre ellas, las entrevistas del principio del film a la familia Pinelli, al abogado de Lotta Continua, Marcello Gentini, y a Luciano Paolucci, compañero del taxista y testigo fundamental, Cornelio Rolandi (quien murió en extrañas circunstancias en 1971 luego de recordar que, quien llevaba el explosivo y se subió a su taxi por cien metros, tenía “rostro oscuro, hablaba un italiano perfecto y sin acento”, como se afirma en el film). Posiblemente, sean de Pasolini también las tomas en el exterior de la siderúrgica Italsider de Bagnoli en las que la cámara se detiene en una exploración del espacio que recuerda al modo en que filmaba los barrios bajos de sus primeras películas.

La asociación entre Pasolini y Lotta Continua fue, sin embargo, conflictiva. El primero reconoció haber cedido en muchos puntos para trabajar con ellos y los miembros de Lotta Continua aseguraron que, si bien veían en Pasolini un “compañero de viaje”, lo consideraban poco fiable. Pasolini concibió este film como un viaje político y antropológico por la Italia de principios de los años setenta, mientras Lotta Continua se inclinó por una película militante y propagandística (Chiesi, 2015). El único compromiso inexorable de ambas partes fue con la exhibición de la lucha obrera, tanto es así que a la producción del documental se sumó la colaboración de Pasolini en el periódico Lotta Continua, algo que le valió al artista denuncias en 1972 por instigación a la desobediencia de las leyes del Estado y apología del delito, lo que derivó incluso en una condena de 15 años y hasta se intentó el embargo de toda su obra con ayuda policial.

Algunas decisiones audiovisuales permiten intuir las complicaciones que tuvo la realización del film. A un año de la

matanza de Milán, la película comienza con manifestaciones contra la represión policial y la referencia a los 17 muertos de Piazza Fontana. Le sigue la incomodidad y el silencio de la gente en la calle que, cuando es consultada por la responsabilidad del atentado, responde: “¿quién sabe?”. En *12 dicembre*, circulan nombres que para el contexto rioplatense no significan demasiado, pero que exhiben, en la mirada de Pasolini y Lotta Continua, el modo en que se entraman los sectores dominantes para inventar culpables con el apoyo incondicional de la élite política y las fuerzas del orden. En efecto, la dramática muerte de Giuseppe Pinelli le permite al film poner en palabras el dolor de su esposa y su madre, los testimonios sobre los tratos que recibió la noche del arresto y mostrar los barrios obreros en los que vivían este y otros anarquistas señalados como culpables. Algunos testimonios recuerdan los gritos y su caída por la ventana de la seccional policial; otros -como el del abogado de Lotta Continua- enumeran hipótesis sobre su muerte: lo hubieran matado o no durante el interrogatorio, la caída permitió acusarlo de suicida para salvar a la policía de Milán.

12 dicembre muestra discusiones de Lotta Continua sobre el atentado fascista en las que se escucha hablar del sueño de la revolución y resuenan cosas como: “Cuando un obrero está haciendo los mismos movimientos de la mañana a la noche durante 8 horas, ese individuo después de determinado tiempo no es capaz de discutir o entender algunas cosas”. Entre otros peligros señalados en el debate, se dice que “el peligro no es solo el humo, sino también la represión”. Esta preocupación humanista pudo, posiblemente, haber fascinado a la escucha pasolineana, preocupada como estaba, por la ferocidad del capitalismo. En esto parece hacer hincapié otro de los obreros cuando dice que “no es solo peligro, sino crueldad”. Esta se explora a través de imágenes de miseria mientras se habla del hambre en Nápoles; imágenes de mítines políticos cuando se menciona la lucha de la juventud. Y aunque no rime en español “Lucha dura sin miedo” (“Lotta dura

senza paura") en boca de infancias en primer plano da una dimensión de la preocupación materialista de Pasolini.

Luego se suceden imágenes de la guerra civil más silenciosa que componen los desclasados y las desclasadas, las pequeñas acciones de sabotaje, las barricadas y los incendios. El telón de fondo es la pobreza en la que se desarrollan esas vidas y se habla tanto de la rabia contra los jefes, como de las ratas y el miedo. Se suceden los militares, las bombas, los disparos y gases, mientras los humildes resisten con máscaras de esnórquel y hacen "república con barricadas para que la policía no pueda pasar", tal como explican. Se escucha, entonces, algo que resuena en la contemporaneidad: "donde hay hambre, hay desesperación. Y los fascistas toman ventaja de eso". Contra este diagnóstico que llega directamente al siglo XXI, aparece una suerte de Pasionaria vehemente que sueña con el día en que desaparezcan los jefes y se pueda dejar de ser un robot que debe "producir, producir y producir".

Como si quisiera encontrar una síntesis, un emblema del film, *12 dicembre* tiene un último plano y no es el de un obrero en lucha con su puño en alto. Se trata del rostro de una joven que migró del sur a Turín, en el que la cámara se detiene con ofuscación. Mientras los obreros lamentan dejar sus tierras y familias para ir a la fábrica, esta joven cuenta las bondades de ese desplazamiento que le hace dejar Sicilia atrás, pues Turín le permitió encontrar esposo y adoptar los hábitos refinados del norte. La mujer resulta una suerte de inversión de Emilia, la criada de *Teorema* (1968) que, después del paso del visitante desconocido que todo lo trastoca, emprende una procesión de Milán a Sicilia en pleno trance místico dispuesta a sacrificarse por los demás.

LA MATERIA DEL PUEBLO

Las ilusiones revolucionarias de los obreros a lo largo de 12 dicembre se diluyen en las palabras aspiracionales de esa joven del final. Desaparecen como las luciérnagas que Pasolini veía languidecer hacia comienzos de 1975. Tanto el film sobre la matanza de Piazza Fontana como la aclamada *Teorema* vuelven evidentes algunas cosas centrales en Pasolini para comprender su relación herética con el marxismo: que los gestos individuales no modificarán nunca la relación entre capital, explotación y trabajo; que, si los medios de producción no se socializan, los obreros solo aspiran a ser burgueses; y que las movidas solitarias están condenadas a ser fagocitadas por el sistema y sus lógicas. Naturalmente, no son revelaciones, sino puntos de partida para elaborar el neocapitalismo que tanto desveló a Pasolini en su madurez y que quiso volver explícito en sus obras.

En febrero de 1975, cerca ya de impugnar algunas de sus propias películas porque, entre otras cosas, celebraban una juventud gozosa que, en realidad, solo estaba siendo instrumentada por el poder consumista¹⁰, Pasolini escribe para el *Corriere della Sera* “Il vuoto del potere”, conocido como “El artículo de las luciérnagas”. Al tiempo que propone un diagnóstico desolador para las luciérnagas –inexorablemente aniquiladas por la contaminación propia de nuestro tiempo-, lo extiende al resto de los seres vivientes, que inauguran sin mediar reflexión el pliegue feroz del tardocapitalismo: el neocapitalismo que pone en jaque todo menos su propia existencia. El vacío del poder al que se refiere Pasolini está lleno de aparatos productores de pobreza que se engendran a sí mismos. Como a las luciérnagas, a los pobres de Europa solo les queda sobrevivir con la fragilidad de los contrapoderes. Del mismo modo que lo había hecho con su cine, este texto de Pasolini arrojaba

¹⁰ Ver: “Abjuración de la Trilogía de la vida” en Pasolini, P. (1997): *Cartas Luteranas*, trad. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Madrid, Trotta. El texto fue escrito en junio de 1975 y publicado en el *Corriere della Sera* el 9 de noviembre de 1975 de manera póstuma.

a la década del setenta una crítica lapidaria de los fantasmas a los que había interrogado siempre.

El marco de todo el razonamiento se despliega a lo largo de los artículos que escribe para el diario italiano durante toda la década. Desde muy temprano, se embarca en sostener lo que en el artículo de las luciérnagas llama “la continuidad entre fascismo fascista y fascismo democrático” (Pasolini, 2023: 87), instanciada en “la falta de depuración, la continuidad de los códigos, la violencia policial, el desprecio por la Constitución” (2023: 88). La claridad de Pasolini apuntaba al fascismo que quedaba oculto en los desafíos democráticos de su tiempo. Lo decía cabalmente cuando aseguraba que no había que ser fuerte para enfrentarse al fascismo en sus manifestaciones delirantes, pero sí “fortísimo para enfrentarse al fascismo como normalidad, como codificación, diría yo, alegre, mundana, socialmente elegida, del fondo brutalmente egoísta de una sociedad” (2023: 17). Este diagnóstico de un fascismo asimilado se enraíza en lo que Pasolini denomina antifascismo, el más peligroso de los fascismos en la lectura del progresismo de su tiempo. En este sentido, aseguraba que no había que ser racista con los fascistas jóvenes y no estaba bien obstinarse en creer “apresurada y cruelmente, que estaban predestinados racialmente a ser fascistas y que, frente a semejante decisión del destino no había nada que hacer” (Pasolini, 2023: 39), cuando en realidad volverse fascista podía ser algo meramente contingente, incluso casual. En efecto, estaba seguro ya en un artículo de junio de 1974 llamado “El poder sin rostro” que pronto no sería posible distinguir a los fascistas de todos los demás.

El diagnóstico pasolineano involucra una mirada sobre los sesenta en los que desaparece la inocencia ante el fascismo triunfante y los horrores de clase que se montan sobre las ruinas de las décadas del treinta y cuarenta. Lo que queda, los restos, los vestigios, que Pasolini organiza con melancolía eficiente, son las imágenes de una resistencia que bordea la laguna del poder vacío.

Su aparición ocasional tiene la forma del im-poder como el de Accattone, Ettore o Stracci, quienes, como bien dice el personaje de Orson Welles en el final de *La ricotta*, tienen que morir para recordar que estaban vivos.

Didi-Huberman asegura que Pasolini supo aprovechar las “energías revolucionarias propias de los miserables, de los desclasados del juego político” (2009: 29) para dar cuenta de un escenario lamentable que abandona la excepcionalidad para volverse la regla. Al subrayar la fuerza de estos im-potentes, clasifica un nuevo tipo de fibra política, frágil, menor, relampagueante, que se corresponde con una im-potencia redentora a partir de la cual elabora, para pensar la materia política, las figuras más provocativas de su cine.

La desesperanza de Pasolini frente a las sociedades que le son contemporáneas se homologa con el modo en que las luciérnagas han sido “vencidas, destruidas, prendidas o desechadas bajo la luz artificial de los proyectores bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión” (Didi-Huberman, 2009a:49). Las luces han desaparecido junto con la inocencia condenada a muerte, por eso hay que imaginar una salida posible, un modo de refrendar cierto agenciamiento histórico para dar cuenta de algún sentido para la historia, aunque sea discontinuo y eventual. Intentar esto es pensar una condición imaginaria para el hacer político muy a tono con la racionalidad de la historia materialista en el Benjamin que recoge Didi-Huberman: “Si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento- nos explica la forma en la cual el Pasado se reencuentra con nuestro Ahora para liberar las constelaciones ricas del Futuro, entonces podemos comprender de qué manera es decisivo este reencuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente” (2009a: 52).

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman se refiere a la imagen de la vida póstuma de esos insectos minúsculos que, en sus nupcias, emiten una luz amarillenta que se puede ver en la noche. El francés lee la voluntad de Pasolini por asociar en su cine las luciérnagas al cuerpo deseante, al placer y la transgresión. Entonces, su desaparición no es sólo causada por la polución y la expansión urbana, sino por la nueva embriaguez inducida por la industria cultural -que transmite para Pasolini "ideología pequeño burguesa asimilada a través de los medios de difusión que todos conocemos" (2022: 38)- sin ocultar una mirada macilenta, que reafirma su vocación arcaizante e idealizadora de los impotentes. Los proyectores que apuntan al pueblo han devenido tan poderosos que este ha extraviado toda diferenciación perdiéndose en ellos.

Didi-Huberman recupera la imagen de la luciérnaga también a partir del motivo de la intermitencia y lo asocia al carácter sacudido, discontinuo, de la imagen dialéctica en Benjamin, esa noción precisamente destinada a comprender de qué manera el tiempo se hace visible y el modo en que la historia de los vencidos aparece en la forma del destello. La intermitencia de la imagen-discontinua reenvía a las luciérnagas por su carácter de "luz pulsativa, pasajera, frágil" (Didi-Huberman, 2009a: 38), como las fuerzas mesiánicas de los miserables, que son débiles y languidecen cada vez más en la era del neocapital.

A Benjamin le interesaba la lucha de clases, no para constatar solamente el enfrentamiento entre las fuerzas productivas, las complejidades de las relaciones de producción y la discusión sobre la propiedad privada y el Estado, sino para volver sobre el problema de la lucha a muerte entre dominadores y dominados y "poner en cuestión, siempre de nuevo, todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores" (Benjamin, 2007:24). Atendiendo a este combate histórico es que se obstinaba en repensar el concepto de historia.

Es en un texto mucho más temprano que el testamentario “Sobre el concepto de historia” de 1940, “El capitalismo como religión” de 1921¹¹, donde Benjamin sostiene que no es que el capitalismo tenga una inspiración religiosa, sino que es esencialmente religioso en la medida en que cumple la misma función que la religión en otras épocas. El ahorro y el consumo son los equivalentes de rituales y gestos religiosos. Ni la religión ni el capitalismo se mueven si no es por interés y el objetivo es colocar a quien recibe el “dogma” en condición de culpable o deudor (*Schuld*). La culpa es la esencia de la religión, es su corazón inexpiable (Taccetta, 2019). Contra este núcleo irredimible, Pasolini parece creer en una suerte de religión del pueblo con el culto al miserable, el credo del deseante y los apóstoles de la lucha. Esta es la materia de la política para Pasolini, un sustrato evanescente, que se diluye en el aire, que se desvanece al tacto como las alas de una mariposa, pero queda en las imágenes como redención posible.

Bibliografía

Benjamin, W. (2002): “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso*, trad. Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, ARCIS LOM.

Chiesi, R. (2015): “Pasolini e il viaggio nel presente”, en *Studi pasoliniani*, vol. 9, 11-21.

¹¹ Este texto apareció publicado póstumamente en 1985, en la edición de la *Obra Reunida* que llevaron a cabo Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser para la editorial Suhrkamp. Se supone que el fragmento fue redactado en 1921, pero esto es objeto de discusión. Tiedemann y Schweppenhäuser consideran que no pudo haber sido escrito antes de mediados de 1921, pero Hamacher y Löwy, por el lugar de preeminencia que se atribuye al Thomas Münzer de Ernst Bloch, lo fechan recién a finales de ese año basándose en las cartas de Benjamin a Scholem en las que señala haber recibido y comenzado a leer las pruebas de imprenta de ese libro de Bloch.

Didi-Huberman, G. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada editores.

Didi-Huberman, G. (2009a): *Survivance des lucioles*, París, Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada editores.

Didi-Huberman, G. (2014): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia 4*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial.

Ming, W. (2019): “La policía contra Pasolini, Pasolini contra la policía”, en *Pasos a la izquierda*, nº 17. Extraído de www.pasosalazquierda.com.

Nicotra, E. (2005): “Pasolini, una ‘desesperada vitalidad’, para que lo irreal no venza”, en Pasolini, P.: *Empirismo herético*, trad. Esteban Nicotra, Córdoba, Brujas.

Pasolini, P. (1997): *Cartas Luteranas*, trad. Josep Torrell, Antonio Giménez Merino y Juan Ramón Capella, Madrid, Trotta.

Pasolini, P. (2002): *Transhumanar y organiza*, trad. Ángel Sánchez-Gijón, Madrid, Visor.

Pasolini, P. (2005): “¡¡El PCI para los jóvenes!! (Apuntes en verso para una poesía en prosa seguidos de una ‘Apología’)\”, en *Empirismo herético*, trad. Esteban Nicotra, Córdoba, Brujas.

Pasolini, P. (2005a): “La maleva mimesis”, en *Empirismo herético*, trad. Esteban Nicotra, Córdoba, Brujas.

Pasolini, P. (2022): *Pasolini por Pasolini. Entrevistas y debates sobre cine*, trad. Guillermo Piro, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Pasolini, P. (2023): *El fascismo de los antifascistas*, trad. David Paradela López, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Sabino, D. (2022): “12 dicembre di Pasolini”, en *Il manifesto*. Extraído de <https://ilmanifesto.it/12-dicembre-di-pasolini>

Sánchez Madrid, N. (2023): “Conciencia política y experiencia corporal en Pasolini. La teoría social de un intelectual plebeyo”, en *Res publica* nº 26, vol. 2, 255-268.

Taccetta, N. (2019): “La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin”, en *Las Torres de Lucca*, vol. 8, nº 15, 107-133.