

Pasolini y la estética de lo político: el problema de la *forma*¹

Ruben Carmine Fasolino²

Recibido: 20 de febrero de 2023/ Aceptado: 29 de marzo de 2023

Resumen. A partir de algunos motivos presentes en *Poesie in forma di rosa*, *La Divina Mimesis* y, sobre todo, *Petrolio*, atenderemos algunos motivos de la propuesta estética de Pasolini en relación con la crítica de lo político. Lo que inicialmente parece ser una crítica o semiología de la sociedad y lo político se revela, con el tiempo, como un problema artístico en el cual el arte es en sí político y lo político es en sí artístico. Este asunto no es más que el de la *forma* tal y como aparece en las mencionadas obras del poeta.

Palabras clave: político; estética; forma; poesía; arte; Divina Mimesis; Petrolio.

[en] Pasolini and the aesthetics of the political: the problem of form

Abstract. Starting from some motifs present in *Poesie in forma di rosa*, *La Divina Mimesis* and, above all, *Petrolio*, we will attend to some motifs of Pasolini's aesthetic proposal in relation to the critique of the political. What initially appears to be a critique or semiology of society and the political is revealed, over time, as an artistic problem in which art is political and the political is artistic. This issue is nothing more than that of the form as it appears in the works of the poet.

Keywords: political; esthetic; form; poetry; art; Divina Mimesis; Petrolio.

Sumario. 1. Introducción. 2. De *Poesie in forma di rosa* a *La Divina Mimesis*. 3. Algunas notas a partir de *La Divina Mimesis*. 4. *Petrolio*, o el problema de la *forma*. Bibliografía.

Cómo citar: Fasolino, R. C. (2023). Pasolini y la estética de lo político: el problema de la *forma*. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 26(2), 303-316.

En torno a los cuarenta años me di cuenta de encontrarme en un momento muy oscuro de mi vida. Cualquiera cosa que hiciera, en la “Selva” de la realidad de 1963, año al que había llegado, absurdamente imprevisto a esa exclusión de la vida de los otros que es la repetición de la propia, había un halo de Oscuridad. No diría de náuseas o de angustia: es más, en aquella oscuridad, a decir verdad, había algo de terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad, si queremos, aquella delante de la cual no hay nada más que decir³.

1. Introducción

Habrá que aclarar, antes de empezar, a qué nos referimos con “el problema de la *forma*” –remarcando esta última palabra– en relación con una presunta estética de lo político en Pasolini. De entrada apuntaremos

lo siguiente: parece ser obvio que en todo intento de mostrar aquello que anda ocurriendo, de hacer emerger el ámbito en el cual ya siempre nos encontramos de antemano situados –y que también puede ser llamado lo “político”⁴–, el mayor escollo es el de encontrar –o producir– los elementos apropiados para

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Precariedad laboral, cuerpo y vida dañada. Una investigación de filosofía social” (PID2019-105803GB-I00 /AEI/10.13039/501100011033), financiado por el MCIU, el proyecto de la Comunidad de Madrid y del Fondo Social Europeo *On Trust* (H2019/HUM-5699) y el PIMCD UCM 2022 n.º 52 *Precariedad, exclusión social y diversidad funcional (discapacidad): lógicas y efectos subjetivos del sufrimiento social contemporáneo (V)*.

² Universidad Complutense de Madrid.
Correo electrónico: rubencfa@ucm.es.

³ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 2019, p. 7. A menos que no se indique lo contrario, las traducciones son siempre nuestras.

⁴ A este término, por muy unívoco que parezca, se le pueden dar varios significados. En todo lo que sigue no indicará orientaciones políticas de vario género, ni las actividades y doctrinas técnicas referentes a la gobernanza de los Estados, sino que hará referencia a todas aquellas condiciones *a priori* para la realización material de la república democrática. De ahí la fórmula quizás imprecisa: el juego al que ya siempre estamos jugando y/o en el cual estamos introducidos de antemano. Para este y otros aspectos renviamos al texto de P. Martínez Matías, “La cuestión política en el capitalismo neoliberal global” en *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22 (2), 2019, pp. 511-531, <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.65065>.

situarse a la debida distancia del asunto en cuestión, precisamente para que este pueda comparecer con la menor carga ideológica posible. Este aspecto, el de encontrar una *forma* adecuada para hacer emerger no este o aquel ámbito, sino *el* ámbito, el juego al que ya siempre estamos jugando (o la *forma* en la que todas presencia se manifiesta) es algo palpable cuando nos enfrentamos a la producción de Pasolini, ya sean poesías, novelas, películas, obras de teatro, ensayos e incluso artículos. Con el “problema de la forma”, entonces, aludimos a toda la armazón poética –en su sentido más amplio⁵– que Pasolini puso en marcha para mostrar la “realidad” o lo “político” de una época, la “tardo moderna”, que, en cierto modo, se “asume” a sí misma –sin que se trate de una decisión consciente– como la época definitiva⁶.

Por otra parte y en relación con la elección de un término que sufre en los últimos tiempos una fuerte inflación, como es el caso de todo lo referente al cajón de sastre llamado “estética”, somos sabedores de que nos exponemos a varios riesgos. Nos hemos decantado por él al tratarse, con la cuestión de la *forma* tal y como aparecerá desarrollada en las siguientes páginas, de un problema en sí artístico o, más precisamente, de cómo los recursos artísticos (en su sentido más amplio) son utilizados por Pasolini para criticar y analizar lo político. También se podría haber utilizado el término “hermenéutica” y la elección hubiera sido igualmente problemática, puesto que para hablar de o desde Pasolini en relación con su labor crítica el término más adecuado –pero no exento de problemas– es el de “semiología”. Al tratarse de un poeta, la elección, también por comodidad, se ha decantado por el término “estética”.

Si bien nos referiremos a momentos emblemáticos de la obra de Pasolini, en lo que sigue no daremos una interpretación que pretenda ser exhaustiva y completa de todas las temáticas que el poeta quiso abordar (en cierto sentido se pueden reducir a un par: el poder y la sociedad de consumo, esto es, aquello que pone en marcha y lo producido por ella), ni tampoco de las modalidades que utilizó para sus fines (de mucho interés sería seguir de cerca el “viraje” de Pasolini al cine, por ejemplo⁷).

Nos centraremos en seguir algunos indicios que el propio Pasolini dejó en varios momentos de su proceder para tratar de mostrar que también el poeta se enfrenta y nos enfrenta a uno de los problemas clave

de la tardomodernidad, que es el siguiente: aunque todo parezca ir de contenidos, el asunto fundamental es el de la *forma*⁸.

Apuntaremos lo siguiente: hay bastantes momentos en Pasolini que muestran una cierta angustia por las posibilidades o los modos de poder decir (esto es, mostrar) los cambios que el autor percibe en la sociedad de la que es parte –es decir, el ya mencionado juego al que ya siempre estamos jugando y que Pasolini nombra a través de la palabra “Realidad”–. Quizás, como en la cita que encabeza nuestro escrito, sólo permanezca la vieja verdad frente a cuya luz, entrevista en la mayor de las oscuridades, no queda nada por decir, debido, quizás, a un venir a menos de la palabra hacedora y evocativa⁹, un empobrecimiento que es el síntoma principal de un paulatino desmantelamiento de todo recurso simbólico.

Para mostrar los problemas encontrados por el autor a la hora de manifestar el asunto de que sólo es cuestión de *forma* y no de contenidos –cualesquiera sean–, se llevarán a cabo consideraciones a partir de algunos textos de Pasolini, en particular desde *La Divina Mimesis* y *Petrolío*, “obras” –y las comillas son obligatorias, como veremos– donde encontramos de manera manifiesta, aunque no necesariamente aclarada, el problema de la *forma* en relación con el poder discernir y mostrar aquello que anda ocurriendo en cada caso. Antes de llegar a la cuestión principal del presente escrito, haremos algunas alusiones necesarias a un texto que es una auténtica encrucijada en la producción pasoliniana: se trata del volumen de poesías *Poesie in forma di rosa* (1964).

2. De *Poesie in forma di rosa* a *La Divina Mimesis*

Recordaremos –y volveremos a ello– que *La Divina Mimesis* es definida por su autor como “documento”¹⁰ y se entrega, incompleto, al editor Einaudi en octubre de 1975 para editarse poco después del asesinato de Pasolini. Se compone de páginas escritas principalmente entre 1963 y 1965 (aunque hay fragmentos fechados 1967), todos ellos el intento, bastante explícito, de reescribir en clave dantesca el infierno tardomoderno, el del consumismo. Lo que nos quedó, por voluntad del autor, son los primeros dos Cantos y los apuntes y fragmentos para los Cantos III, IV y VII¹¹. El volumen está acompañado también de

⁵ Es decir, aludiendo al griego ποιησις, se trata del “hacer” como “pro-ducir”, el “conducir” o “traer delante”. Con lo que acabamos de indicar no es nuestra intención promover una traducción o un paralelismo entre lo que ocurría en la Grecia arcaica o clásica o incluso helenística y lo que puede suponer “crear” para un artista de la época tardo-moderna como Pasolini. Hay, sin duda, una distancia insalvable, pero es también cierto que el problema, el de la destreza que se debe tener en el producir y en el configurar, se mantiene.

⁶ Cf. a este respecto: F. Duque, *Terror tras la posmodernidad*, Madrid, Abada, p. 73 y ss.

⁷ Parte de los ensayos reunidos en el volumen *Empirismo erético* (1972) al que nos referiremos más adelante, siguen siendo una buena herramienta para comprender las tribulaciones que motivaron el giro de Pasolini hacia el cine (sin dejar nunca, es cierto, de escribir). Cf. también a este respecto: M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 78-80.

⁸ F. Martínez Marzoa, *El concepto de lo civil*, Madrid, La Oficina, 2018, pp. 57-60. Aunque hayamos citado sólo este texto de F. Martínez Marzoa, lo que en este artículo se vertebra se basa por completo en su obra. A este respecto véase, en este mismo dossier, el trabajo del profesor Guillermo Moreno Tirado.

⁹ Cf., por ejemplo, el breve texto *Análisis lingüístico de un eslogan*, en P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 12-16.

¹⁰ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ Para un análisis del paralelismo entre el texto dantesco y el de Pasolini remitimos a: C. Coriasso Martín-Posadillo, “Le tre fiere di Dante in Pasolini:

una “*Iconografia ingiallita. (Per un «Poema fotografico»)»*”¹², donde el término “*ingiallita*” (amarillenta) alude, como veremos en otros ejemplos, a una nostalgia por un pasado definitivamente perdido incluso para la evocación poética y que de manera “ficticia” sobrevive en la reproducción técnica. Este aspecto es importante por lo que diremos a continuación: el autor parece ser sabedor –y los síntomas principales se encuentran ya en el libro titulado *Poesie in forma di rosa*¹³– de que no es capaz, mediante sus artes, de mostrar lo que ocurre –y lo que, en eso que ocurre, ya es un pasado compuesto de ruinas verbales–. Fragmentos tardíos recogidos en el volumen *Lettere luterane* siguen dando testimonio de esto:

Entonces yo me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para volver a arreglar mi vida. Estoy olvidando como eran antes las cosas. Los amados rostros de ayer empiezan a amarillear. Está delante de mí –poco a poco sin más alternativas– el presente¹⁴.

Se trata del final del artículo *Abiura dalla Trilogia della vita* publicado por primera vez el 18/07/1975 en el periódico *Corriere della sera*. De nuevo vuelve algo ya muy presente en la producción de los años sesenta y que no dejará de retornar en la futura obra del autor: lo recién acaecido está quedando en un extraño “olvido” porque ya no es posible evocar cómo eran las cosas *antes*, motivo por el cual “*Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire*”.

Las personas que poseen un conocimiento mediano de la obra de Pasolini saben a qué se está refiriendo el autor cuando habla de un pasado reciente que se está olvidando (y cuyo registro técnico parece no poder impedir su desaparición –es más: aquél sólo puede (re)producir lo desgastado–). Se trata de la degradación y el genocidio del que tanto nos habló el poeta en libros tardíos como el citado *Lettere luterane* o el archiconocido *Scritti corsari*¹⁵. Este fracaso, probablemente relevante, ya se evoca en varios momentos del volumen *Poesie in forma di rosa* del que, de momento, destacamos uno en el cual los síntomas del desmantelamiento del mundo de ayer son harto significativos y cuyo título es incluso más evocador al destacar el síntoma principal: *La mancanza di richiesta di poesia*:

Ha pasado tu tiempo de poeta... / ¡Los años cincuenta se han terminado en el mundo! / Tú con las Cenizas de Gramsci te vuelves amarillento, / y todo lo que fue vida te duele / ¡como una herida que se vuelve a abrir y da la muerte!¹⁶.

El autor, en perenne diálogo consigo mismo que es, a la vez, perenne diálogo con las posibilidades actuales de la poesía y del arte para poder discernir aquello que anda ocurriendo, no puede más que decir lo (que ya ha) pasado: *in primis* el tiempo de ser poeta –y quizás el de la poesía–, destinados a volverse amarillentos como las “cenizas de Gramsci”¹⁷. Al pasado cercano ya no parece haber acceso, si bien de él haya cada vez más registros técnicos. Quizás es gracias a la labor del poeta que empezamos a comprender que el registro no coincide con el recuerdo.

Manteniéndonos en este hilo argumentativo, siempre en el volumen *Poesie in forma di rosa* –y en relación con lo dicho hasta aquí– encontramos una de las cumbres de la poesía de Pasolini que él mismo cita en el mediometraje *La ricotta* (1963). Se trata del famoso momento en el que el personaje del director interpretado por Orson Welles recita a un periodista la poesía:

Un solo cascote, sueño de un arco / De una volta romana o románica, / En un prado donde espuméa un sol / Cuyo calor es sosegado como un mar: / Allí arrojado, el cascote es sin amor. Uso / Y liturgia, ahora profundamente extintos, / Viven en su estilo –y en el sol – / Para quien comprenda presencia y poesía. / Das unos pocos pasos, y estás en la Apia / O en la Tuscolana: allí todo es vida. / Para todos. Es más, mejor es cómplice / De esa vida, quien estilo e historia / Desconoce. Sus significados / Se intercambian en la sórdida paz / Indiferencia y violencia. Miles, / Miles de personas, polichinela / De una modernidad de fuego, en el sol / Cuyo significado está también en acto, / Se cruzan pululando oscuras / Sobre las cegadoras aceras. En contra / Las Ina-Casas¹⁸ hundidas en el cielo. / Yo soy una fuerza del Pasado. / Sólo en la tradición está mi amor. / Vengo de los despojos, de las iglesias, / De los retablos de altar, de los burgos / Abandonados en los Apeninos o los Alpes, / Donde vivieron los hermanos. / Doy vueltas por la Tuscolana como un loco, / Por la Apia como un perro sin amo. / O miro los crepúsculos, las mañanas / Sobre Roma, sobre

dalla *Divina Commedia* alla *Divina Mimesis*”, *Estudios Románicos*, v. 31, 2022, pp. 405-418.

¹² *Ibidem*, pp. 57-80.

¹³ P. P. Pasolini, *Poesie in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2001. Se editó por vez primera en 1964 y se compone de textos escritos entre 1961 y 1964.

¹⁴ P. P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, pp. 75-76.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2008. Todo el volumen de los *Escritos corsarios*, como también ocurre con las *Cartas luteranas*, se centra en los efectos del capitalismo: la sociedad de consumo y lo que esta ha conllevado: el “genocidio” y la “mutación antropológica”. Si bien el volumen es un prodigio de condensación de la última etapa de Pasolini, destacamos las siguientes páginas de la edición citada –entre paréntesis apuntamos los títulos de los artículos–: pp. 22-25 (*Aculturación y aculturación*); pp. 39-50 (*Estudio sobre la revolución antropológica en Italia*); pp. 56-64 (*Ampliación del “boceto” sobre la revolución antropológica en Italia*); pp. 88-93 (*La novela de las masacres*); pp. 128-134 (*El artículo de las luciérnagas*); pp. 162-168 (“*Experiencias de una investigación sobre las toxicomanías juveniles*”, a cargo de Luigi Cancrini); pp. 175-178 (*Desarrollo y progreso*); pp. 226-231 (*Genocidio*).

¹⁶ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Décimo libro de poesía del autor, publicado en 1957.

¹⁸ INA: *Istituto Nazionale delle Assicurazioni* (Instituto Nacional de las Aseguradoras). Se trata de las casas (*INA-Case*) construidas gracias a la participación del INA durante la posguerra.

la Ciociaria, sobre el mundo, / Como los primeros actos del después de la historia / A los que yo asisto, por privilegio de nacimiento, / Desde la orilla extrema de alguna edad / Sepultada. Monstruoso es quien ha nacido / De las vísceras de una mujer muerta. / Y yo, feto adulto, mero-deo / Más moderno que cualquier moderno / En busca de los hermanos que ya no están¹⁹.

Se trata de la poesía fechada 10/06/1962 de las *Poesie mondane*. No es el caso aquí de emprender un comentario ni siquiera introductorio del texto, ni de explorar las implicaciones que supone el hecho de que Pasolini decidiera citarse. Lo que parece claro, incluso a la vista de los posteriores desarrollos del pensamiento del autor, es que esta fuerza del pasado, que es el centro de la poesía, puede describirse como una memoria que ya no es comprensible para nadie y de la que sólo se advierte, para aquellos que han nacido de las vísceras de una mujer muerta, es decir, que han nacido de y en la tardomodernidad, válidas ruinas que esperan un desciframiento: “*li ridotto il rudere è senza nome. Uso / e liturgia, ora profondamente estinti, vivono nel suo stile –e nel sole– / per chi ne comprenda presenza e poesia*”. Es en el –o a través del– poeta-creador donde esta memoria puede (re)sonar por ser el único que, aun habiendo nacido de vísceras muertas, es decir, en descomposición, logra no obstante evocar, en recuerdos hechos de restos, de escombros, de cascotes, los signos de una memoria que sólo puede manifestarse –gracias a los versos– como insalvable distancia. La cuestión crucial es saber si esta memoria puede aún descifrarse (y cómo) aunque sea de manera imperfecta y si hay, sobre todo, oídos para ella, es decir, si todavía hay tiempo para saber-hacer-con el desmantelamiento de las realidades particulares y saber morar entre ruinas. Es este, creemos, uno de los momentos más trágicos que pueden encontrarse en Pasolini y anticipa un motivo que volverá en un apunte de *Petrolio* que anticipamos y que volveremos a comentar más adelante: “La idea de la esperanza en el futuro se convierte en una idea irresistiblemente cómica”²⁰. Aunque no sea este el aspecto que más nos interesará de *Petrolio*, hemos citado este fragmento para mostrar que hay ciertos motivos en la obra pasoliniana que se mantienen en el tiempo y que comienzan a ser una presencia dominante y repetitiva desde el comienzo de los años sesenta.

El aire de derrota atraviesa todo el volumen de *Poesie in forma di rosa* en cuyo final, en el *Progetto di opere future* (noviembre-diciembre 1963), leemos lo siguiente:

Avanza hacia el futuro / el Poder, y lo sigue, en el acto triunfante, / La Oposición, poder en el poder / [...] La Revolución no es más que un sentimiento²¹.

La verdadera revolución, aunque estemos todavía lejos del '68, es la revolución antropológica producida por el más logrado de los emisarios del Poder, la sociedad de consumo. Se trata de algo difícilmente demostrable científicamente –como el tan conocido motivo del “afeamiento antropológico de los italianos”– y que sólo queda en las palabras, o devaneos, de un solitario poeta, el mismo que alza bandera blanca sobre el desgaste de términos como “conservación” y “revolución”, tal y como admite al final del capítulo *Come è mutato il linguaggio delle cose* del volumen *Lettere luterane*:

Son discursos distintos de todo aquello que hoy, por parte de un hombre de mi edad, se pueda decir: discursos en los cuales “conservación” y “revolución” son palabras que no tienen ya ningún sentido (como ves soy, entonces, moderno yo también)²².

El poeta que dicta un discurso pedagógico al chaval de la barriada (Gennariello, un puro sueño) y que pone sobre el aviso a su interlocutor de que sus discursos nada tienen que ver con lo que podría escuchar de cualquier otra persona de su edad, termina por admitir que también para el insólito poeta palabras como “conservación” y “revolución”, términos con los que se trata de definir ciertas mutaciones, carecen ya de sentido precisamente porque él también es moderno y la modernidad ya no se describe bajo estas categorías.

3. Algunas notas a partir de *La Divina Mimesis*

Volvamos a nuestro comienzo, a *La Divina Mimesis* que, no lo olvidemos, se compone de páginas compuestas inmediatamente después del volumen *Poesie in forma di rosa*. De este texto o “documento” lo menos que pueda decirse es que se trata de una obra que fracasa para su autor y de la que se entregan los restos del naufragio. Es decisivo que el intento de Pasolini con este texto no concluyera ni pudiera hacerlo precisamente porque el autor parece no encontrar, llegado a un determinado momento, las palabras adecuadas para hacer emerger los dos paraísos mentados en el “documento”, el paraíso neocapitalista y el paraíso comunista. No obstante, lo que ha quedado de este extraño libro es sin duda alguna extraordinario y pueden leerse restos muy interesantes y reveladores sobre la supervivencia (o no) de la poesía como saber que puede todavía mostrar la homologación social y política en tanto que, si bien el movimiento de homologación también comprende a la poesía, en parte el decir poético lograría escapar de este allanamiento. Hay, por tanto, todavía una lucha feroz en el propio

¹⁹ P. P. Pasolini, *op. cit.* pp. 23-24. Lo que el personaje de O. Welles recita es la segunda parte del poema, desde: “Yo soy una fuerza del Pasado”. Hemos optado por traducir el compuesto “*dopostoria*” como “después de la historia” y no como “fin de la historia” o el ya clásico “poshistoria”.

²⁰ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005, p. 424.

²¹ P. P. Pasolini, *Poesie in forma di rosa, op. cit.*, p. 191.

²² P. P. Pasolini, *op. cit.*, 47.

autor en relación con la persistencia y los efectos de la poesía y del arte en general como instrumento crítico por excelencia.

Si, por un lado, parece que ya no hay demanda de poesía²³, por otro lado –y quizás contradictoriamente– sigue siendo el poeta el único que puede dar (ofrecer) testimonio de la “Realidad”. Es lo que puede leerse en el siguiente fragmento de *La Divina Mimesis*:

La primera cualidad del poeta es la altura de su estilo, la pureza de su palabra. En esto consiste su testimonio de la Realidad. [...] La poesía es la sola comunicación que escapa, no a las determinaciones económicas, a lo que nada escapa, sino a toda determinada determinación: desde el momento en el que el poeta, como he dicho, no se identifica con ninguna figura económica²⁴.

En esta página, concretamente de 1965, se rescata todavía la idea de una poesía que resiste y que, aun siendo mercancía, sigue haciendo resto y, entonces, todavía puede decir el genocidio, la completa homologación en la que todo está llamado a emerger precisamente porque hay, en la poesía, una parte que no puede ser consumida del todo y que hace restancia (por decirlo con Derrida), que excede, entonces, a toda posible homologación al no poderse intercambiar por nada.

No obstante la fe, la creencia o el saber que el crimen no es perfecto, el problema de decir lo que anda ocurriendo, esto es, el problema de la *forma* adecuada para ello queda vigente en Pasolini. Esta cuestión –o tensión– es palpable en toda la actividad poético-creadora del autor: siempre es tangible el enorme tormento en la búsqueda de la mejor técnica productiva, del mejor “saber-hacer-con” para evidenciar lo que el autor denomina “Realidad”. Es en este momento, pero no queremos desviarnos en exceso, donde es posible quizás comprender mejor las motivaciones del viraje de Pasolini al cine y, también, ciertos contenidos problemáticos de sus teorizaciones sobre el mismo.

Si la palabra –y entonces la poesía– estaba siendo presa de un paulatino empobrecimiento en favor del ámbito comunicativo y en contra de lo puramente evocativo –recordaremos el ya citado artículo *Análisis lingüístico de un eslogan*–, el cine ofrecía, aparentemente, la posibilidad de prender la realidad, haciendo incluso hincapié en los términos italianos para hablar del cinematógrafo: “*macchina da presa*” o

“*cinepresa*”, una técnica, un saber que puede “asir”, “agarrar” la “Realidad”.

Son archiconocidas las teorías de Pasolini acerca del cine como *Código de los Códigos* (1967)²⁵ y no es el objetivo de este escrito un comentario sobre sus teorías cinematográficas, pero también es cierto que esta cuestión se inserta de lleno en el problema de la *forma* a la hora de poder mostrar, esto es, criticar la “Realidad” –o, para lo que nos concierne, llevar a cabo una estética de lo político–. Que el cine pueda ser definido por el autor como “lengua escrita de la realidad”²⁶ no impide un problema que el mismo Pasolini destacará en uno de sus textos más tardíos sobre teoría del cine. Nos referimos al escrito de 1971 titulado *Res sunt nomina*²⁷. En este breve ensayo se hace patente una cuestión que no está presente en los otros trabajos sobre cine y que se enlaza con las ambiciones “semiológicas” (esto es, interpretativas o de crítica de la sociedad) de Pasolini: “Mi ambición sería la de hacer un estudio orgánico –aunando todas las esparcidas filas de la semiología– sobre la realidad como lenguaje («conjunto de *res* significantes»)²⁸. A este pasaje se le añade un nota que es incluso más interesante: “¿Cómo se inserta el descifrador en el «mundo como lenguaje por descifrar»?”²⁹ y que abre el campo al verdadero problema, que no es tanto determinar el mejor lenguaje (o técnica) a utilizar en relación con la cosa que se debe mostrar, sino de cómo el sujeto interpretante (descifrador), a su vez traducido (cifrado) a un sistema simbólico, recibe el mensaje (ya sea audiovisual, verbal, etc.). De hecho, prosigue Pasolini:

La teorización de esta relación pragmática del descifrador con lo descifrable, queda por ahora un proyecto, una frustrante falta en mi obrar³⁰.

Parece no haber posibilidad de zafarse del problema del sujeto que ha sido traducido a una lengua, el descifrador, y que desde allí descifra delante o detrás de una cámara, viendo un cuadro, leyendo o escuchando una sinfonía. No es baladí que en otro texto de 1971, *Il non verbale come altra verbalità*, el autor llegue a la conclusión –que era ya una petición de principio– de que aquello de lo que se trata es siempre de una traducción que se hace no de la “Realidad”, sino de la “Lengua de la Realidad”³¹:

Que yo utilice la escritura o que yo utilice el cine no hago más que evocar en su fisicidad, traduciéndola, la Lengua de la Realidad. [...] *Las lenguas escrito-habladas* son traducciones por evocación; *las lenguas*

²³ Cf. la cita y la nota 11.

²⁴ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Texto que tiene como interlocutor a U. Eco; P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 294-302.

²⁶ *Ibidem*, pp. 208-237. *Il Codice dei Codici* (1966).

²⁷ *Ibidem*, pp. 273-278. El año de publicación de *Empirismo eretico* es de 1972, por tanto se trata de uno de los últimos textos.

²⁸ *Ibidem*, p. 274.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibidem*, 275.

³¹ *Ibidem*, p. 281.

*audio-visuales (cine) son traducciones por reproducción*³².

Que la televisión no se incluya entre las lenguas audiovisuales conllevaría una discusión muy interesante, pero que nos desviaría demasiado de nuestro propósito. Lo importante, ahora, es que, aunque la traducción de la “Lengua de la Realidad” pueda darse a través de las lenguas escrito-habladas que traducen por evocación, o que incluso pueda darse a través de las lenguas audio-visuales que traducen por reproducción, el problema reside en el sujeto interpretante que a su vez fue traducido (interpretado) a una lengua que es siempre, utilizando la terminología de Pasolini, escrito-hablada, es decir, un sujeto que sólo es en y por la lengua escrito-hablada³³.

Es ahora cuando podemos volver a *La Divina Mimesis* por la importancia que tiene en relación con el problema de la forma. La tensión por el modo de captación de lo que Pasolini llamaba “Realidad” es un problema no resuelto y que no puede resolverse sobre todo por la dificultad que el propio autor encarna para estudiosos o curiosos de sus obras: el Pasolini teórico –y cineasta, articulista, ensayista– es ante todo un poeta que hace teoría con todo lo que resulta de esto: una complejidad polimorfa atravesada por incoherencias en las que el lector termina por identificarse. Es debido a esta particularidad, probablemente, en la que radica el enorme atractivo a la hora de enfrentarse a cualquier escrito de Pasolini que utiliza recursos y estrategias de distintas teorías y artes para, más que describir la “Realidad”, producirla. Pasolini, como poeta, es sabedor de esto: en ningún caso se trata de una indicación de contenidos o una reproducción de los mismos, sino de un *pro-ducir* en el sentido de conducir o llevar hacia delante que genere la distancia necesaria para comprender lo político en el sentido antes mencionado. Dicho de otro modo, se trata de *forma* y no de contenidos que puedan caer en rápidas traducciones y analogías y es por ello por lo que quisimos subrayar el anuncio inicial de una derrota que Pasolini reconoce mediante la cita que encabeza este escrito, la de *La Divina Mimesis*, que trata de mostrar la luz o *forma* de la vieja verdad para la cual no hay nada más que (se pueda) decir. Se trata sin duda de una contradicción, una de tantas en las que caía Pasolini en el perenne diálogo con los otros y consigo mismo. En efecto, parece que el “poder decir” en cuanto *pro-ducir* que desvela la “Realidad”, el saber-hacer-con para ello, ya no parece posible y hay, de hecho, un pasaje en el texto (o “documento”, tal y como lo clasificó el autor) en el cual dicha

posibilidad del decir se encuentra estructuralmente imposibilitada. Se trata de un pasaje de “Apuntes y fragmentos para el IV canto”:

Pido perdón en este punto al lector por la desproporción entre aquello que querría decir y lo que sé decir. Pero no he podido aplazar más la redacción de este paso de mi Dròmenon. ¿Qué diablos tendría que haber esperado? Ciertamente: en algún año de trabajo habría podido acrecentar la cantidad de las cosas que sé: *pero nuestro saber es una forma. Y la forma de mi saber –por muchas cosas más que yo aprenda– por cuantas experiencias más yo haga –será siempre la misma* [el subrayado es nuestro]³⁴.

¿Cómo mostrar aquello en lo que se está si el juego al que ya siempre estamos jugando es ahora la sociedad de consumo, el genocidio, la mutación antropológica y, sobre todo, el desmantelamiento de los recursos simbólicos que tienen también implicaciones profundas en los lenguajes que utilizamos? La verdad que no puede ser dicha, puesto que también el lenguaje se ha vuelto mercancía, es la de la reducción del sujeto a comprador. Pero habrá que precisar lo siguiente: lo que no puede decirse no es lo empíricamente constatable de la reducción mencionada, sino el proceso de allanamiento que hay implícito en esta reducción o transformación, esto es, no los efectos, los contenidos, sino el Poder que los pone en marcha. Si todo lo que “es”, surge y se manifiesta como mercancía, ¿qué implicaciones tiene que haya o no el nombrar lo sagrado e irreductible de cada cosa o, dicho de otro modo, que haya o no poesía? De hecho, unas pocas páginas más adelante, Pasolini apunta lo siguiente acerca del poeta: “¡Es uno que produce mercancía que puede y no puede ser comprada! ¡Y, si es por ventura comprada, no puede ser consumida!”³⁵. ¿Cómo decir, por tanto, esa zona que resta y hace resto en una época o sociedad, la nuestra, donde los entes emergen en cuanto intercambio ilimitado de todo con todo, de lo cual se sigue que lo relevante no sea ni “esto” ni “aquello” sino una cierta equivalencia de base que permita el mencionado intercambio y la reducción de cualquier sujeto a mero “comprador”? La poesía, mercancía a su vez como cualquier ente, sería aquello que todavía puede producir la distancia para interpretar el en qué consiste que haya cosas y que estas sean, en su esencia, mercancías. Esto es tanto como decir que, si bien la interconexión estructural de todo elemento con todo otro elemento implica, a la vez, la arbitrariedad radical de los elementos tomados en su singularidad, hay, no obstante, una serie de

³² *Idem*. Los subrayados son del autor.

³³ Sobre qué tipo de lenguaje (o forma expresiva) tenga mayor poder de captación o posibilidad de ahondar en el sentimiento y en la comprensión, si el audiovisual o el escrito-hablado, se trataría de una discusión infinita y no es este desde luego el espacio adecuado para ella. Pero en ningún caso el problema subrayado tardíamente por Pasolini en el texto *Res sunt nomina* –incluso entonando un leve *mea culpa*– acerca del sujeto descifrador, se resolvería. Sabemos que Pasolini leyó a Lacan y sería interesante una confrontación entre el (sujeto) descifrador y el *sujet du signifiant* lacaniano, sujeto que sólo es en cuanto representado por una marca enigmática (significante) que, con posterioridad, es re-significada (por otro significante aparentemente más claro, pero igualmente enigmático).

³⁴ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 31. Agradezco a Guillermo Moreno Tirado la indicación de este pasaje.

³⁵ *Ibidem*, p. 37.

elementos que sí están conectados los unos con otros –los que producen un resto que no permite ser consumido– y otros que no lo están. Para este último caso –los otros dos se implican mutuamente y son el uno el reverso del otro– se abre la cuestión de la interpretación que trae ahí delante (pro-duce) y que trata de mostrar las implicaciones de que las cosas sean sólo mercancía y que, en cierto modo, la historia no sea más que el relatar el trabajo que cualquier sujeto (ya sólo un mero consumidor) deberá asumir frente a su deseo que se ha revelado como algo profundamente alienado: los objetos posibles de deseo no coinciden con las causas posibles de deseo.

4. *Petrolio*, o el problema de la forma

Aunque nosotros nos limitaremos a hilvanar desde *Petrolio* algunas cuestiones que se relacionan con el problema de la forma –o, también, el intento de mostrar la estructura y el poder que la pone en marcha y desde la cual todas las cosas son llamadas a presentarse– queremos hacer una salvedad: cualquiera que sea el grado de conocimiento del texto en cuestión y de la obra de su autor, el enfrentarnos a una “obra” que no termina y que se interrumpe de manera repentina por causas ajenas al propio autor, implica problemas hermenéuticos y filológicos enormes. Todo lo que se pueda decir, en última instancia, no serán más que especulaciones más o menos acertadas al no haber manera de saber, por ejemplo, qué hubiese sido de *Petrolio* –empezando por el mismo título– de haber su autor continuado trabajando en él. Que Pasolini lo estuviera apostando todo en esta “obra” es algo consabido y aceptado por toda la crítica, pero lo que ha quedado es sólo un enorme astillero del que vemos algunos trabajos avanzados pero que no han llegado siquiera a la mitad, astillero de un proyecto que es ante todo una mezcla de lenguas y estilos: la ensayística, la periodística, la de la poesía, la de las recensiones, la de las cartas. En palabras del autor, *Petrolio* debía ser un *Satyricon* moderno³⁶ compuesto también por una serie de injertos con textos de otras obras –novelísticas, filosóficas y de ensayo– y de textos del griego antiguo (*Los Argonautas*) y del japonés. Además el conjunto preveía en su aspecto “final” unas manquedades: algunos de sus apuntes o secciones faltarían al haberse extraviado por el camino y de los apuntes salvados de la pérdida o destrucción habrían sobrevivido unos cuantos manuscritos³⁷. En efecto la “obra” estaba ya pensada como una serie de

cuatro o cinco manuscritos encontrados y reconstruidos por alguien que se ocuparía de la edición crítica:

El autor de la edición crítica “resumirá” entonces, sobre la base de tales documentos [los manuscritos] – en un estilo plano, objetivo, gris etc.– largos pasajes de historia general, para conectar entre ellos los “fragmentos” de la obra reconstruida. Estos fragmentos serán dispuestos en párrafos ordenados por el editor. A veces los fragmentos corresponden a capítulos originales enteros (son los capítulos cuyo texto corresponde de manera casi idéntica en todos los manuscritos –exceptuando los apócrifos, que continúan sugiriendo curiosas variantes). El carácter fragmentario del conjunto del libro, por ejemplo, hace que algunas “piezas narrativas” sean en sí perfectas, pero sin que se pueda entender, por ejemplo, si se trata de hechos reales, de sueños o de conjeturas hechas por algún personaje³⁸.

Si ya era difícil pergeñar algunas cuestiones desde una obra (o “documento”) que para el propio autor, aunque finalmente se decantara por su publicación, fracasa (*La Divina Mimesis*), bastante más complejo es trabajar desde una “obra” como *Petrolio* que para el propio autor de entrada –y nos arriesgamos mucho con esta interpretación– fracasaría³⁹. El autor juega al escondite, tratando incluso de borrarse, a la vez que entabla, con el hipotético lector, una relación casi íntima, cómplice, *baudleriana* y lo hace con y por una “obra” que sentía íntimamente suya: “yo vivo la génesis de mi libro”⁴⁰.

Convendrá también recordar que el objetivo del libro es fundamentalmente uno: describir el elemento por excelencia en el cual todos estamos envueltos: el Poder, en mayúsculas. El objetivo es fácilmente distinguible en la selva de fragmentos que componen *Petrolio* y del que, por ejemplo, destaca el Apunte 34 bis, fechado en mayo de 1974, en el que se relata (el título es: “*Primera fábula sobre el Poder (desde el «Proyecto»*)”) la íntima unión entre la Santidad y el Poder⁴¹. Con esto queremos apuntar que el modo de acceso a una “obra” como *Petrolio* es bastante múltiple y no creemos que lo destacado por nosotros sea necesariamente lo más decisivo. Apuntaremos, de entrada, que los momentos –muy pocos– en los que Pasolini subraya la necesidad de “*fare una forma*”⁴² nos han parecido muy cargados de aspectos sintomáticos.

Antes de continuar y de entrar en la cuestión de la forma tal y como se explicita también en *Petrolio*, en un reciente volumen publicado por Quodlibet que

³⁶ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005, p. 3.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 4.

³⁹ No creemos que Pasolini tuviera en mente, en el inicio de su proyecto, la crónica de un fracaso anunciado para *La Divina Mimesis*. Al contrario sí pensamos que con *Petrolio*, constante coqueteo con lo inconcluso, la sensación que de entrada tenía Pasolini era la de fracaso. Pero por “fracaso”, esperado o no, entendemos siempre algo relevante. Más adelante aclararemos esta cuestión.

⁴⁰ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 53.

⁴¹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 137-146. Para esta cuestión remitimos al volumen colectivo: P. Salerno (eds.), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Clueb, 2006.

⁴² *Ibidem*, p. 21.

recoge las intervenciones de un congreso enteramente dedicado a dicha obra por los veinticinco años de su publicación y celebrado entre los días 4 de octubre y 9-10 de diciembre de 2017 en la Sorbona, la Universidad de Pisa y la Escuela Normal de Pisa, queremos mencionar un texto que también destaca, si bien hacia otras direcciones, el problema de la *forma*. Se trata del texto de Davide Luglio “*Decostruire il romanzo in corpore vili. Petrolio: una forma di vita*”⁴³, cuya hipótesis principal es que Pasolini, mediante *Petrolio*, quiso sumergir “al lector en ese estrato de la realidad en la cual ella es todavía viviente”⁴⁴. Este es, ya se ha intuido, el objetivo del Pasolini poeta (y quizás de cualquier poeta): construir un dispositivo que permita a la “Realidad” –sin sobreponerse y sobrescribirse– mostrarse. El dispositivo debe mostrar mediante su disolverse. Para ello D. Luglio habla incluso de “*bioestetica*”, es decir, “la capacidad que tiene el arte de crear un espacio de resistencia en un contexto político”⁴⁵. Obviamente si todo arte tiene una componente fuertemente política (es un producto de una comunidad), suponemos que este “espacio de resistencia” dentro de un contexto (que siempre es) político sólo puede construirse mediante un distanciamiento interno respecto de aquello de lo que procede. De no ser así, el arte y sus productos, como cualquier otro dispositivo, no tendría la suficiente fuerza de diferenciarse para así mostrar determinadas estructuras que implican esta o aquella “Realidad” (política) –y de la cual todo arte también forma parte–. La conclusión del interesante texto es que en Pasolini, en particular a través de *Petrolio* pero no de manera exclusiva, ocurriría aquello indicado por Agamben en un texto de 2016⁴⁶, es decir, la vida propiamente humana, la “*forma-di-vita*”, haría inoperantes las funciones específicas del viviente haciéndolas girar en balde y abriendo de tal manera posibilidades⁴⁷. *Petrolio* sería entonces una *forma-di-vita* que, mediante la puesta en crisis de todos los códigos (en particular el del autor-narrador, el del narrador-lector y el de la representación-realidad), mostraría, porque es, lo viviente. Entonces *Petrolio* no sería una posible representación-de, sino la *forma*-de lo viviente más allá de todas las posibles funciones específicas que componen a cualquier viviente (y cuyo elemento clave sería la farsa, la burla, “*l’irrisione*”).

No sabemos si esto valdría como interpretación de aquellos momentos, no muchos, en los cuales Pasolini afirma querer hacer una “*forma*” y no una novela. Quizás bastaría para echar todo por tierra este fragmento de una carta dirigida a Moravia e incluida en *Petrolio*:

En estas páginas yo me he dirigido al lector directamente y no convencionalmente. Esto quiere decir que no he hecho de mi novela un “objeto”, una “forma”, obedeciendo entonces a las leyes de un lenguaje que asegura la necesaria distancia de mí, casi aboliéndome, o a través del cual generosamente me negara a mí mismo asumiendo humildemente las vestes de un narrador igual a todos los otros narradores. No: yo he hablado al lector como yo mismo, en carne y hueso, como te escribo a ti esta carta, o como varias veces he escrito mis poesías en italiano. He hecho de la novela un objeto para el lector y para mí⁴⁸.

La obra toma vida y se independiza de su creador. El poder hablar directamente a un posible receptor mediante una escritura que es, por excelencia, el lenguaje del ausente es un mito o una creencia que sigue persiguiendo a cualquier escribiente, como aquella otra que concibe la desaparición del autor-hacedor. No entraremos en estas cuestiones, pero sí queremos apuntar a que la palabra “*forma*” en esta cita no tiene el sentido que sí asume en otros momentos destacados por D. Luglio y en los que también nosotros nos centraremos. En la precedente cita la palabra “*forma*”, entrecomillada por Pasolini a la par que la palabra “objeto”, implica la posibilidad (o imposibilidad) de distinguir la *cosa Petrolio* de cualquier otra cosa escrita o no. Y es lo que Pasolini quiere evitar a toda costa: caer en la confusión de que *Petrolio* sea una representación de la “Realidad” y no la “Realidad” misma, es decir, su *forma*. Añadamos también lo siguiente: no se trata de que Pasolini, a través de *Petrolio* quiera decirlo todo, sino más bien lo siguiente: la *cosa Petrolio* o “*forma*” es todo lo que hay y todo lo que se puede decir (con sus faltas, sus injertos, sus diversas lenguas y lenguajes y su carácter incompleto), para lo cual habría que achicar la diferencia entre lo que se querría decir y lo que se sabe decir. De ahí los enormes problemas a la hora de enfrentarnos a unas páginas –muchas– que no terminan y que, muy probablemente, no podían terminar.

Pasolini con esta “obra” tiene la tentación y la pretensión de decirlo todo, de decir, *in primis*, todo aquello que él mismo sabe hasta anular la diferencia entre productor y producto. La desproporción que el autor sentía entre lo que sabía y lo que pretendía decir en *La Divina Mimesis* termina asumiendo en *Petrolio* una escritura desproporcionada: sólo hay, de hecho, escrituras, fragmentos, injertos que serían encontrados –vuelve el *topos* literario del manuscrito encontrado que de por sí solo implica distancia– sin la posibilidad de establecer la autoría de una “obra”

⁴³ Texto de Davide Luglio en, C. Benedetti, M. Gragnolati y D. Luglio (eds.), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell’ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 119-134. La cuestión del “querer hacer una forma” también es indicada, en su faceta de intento desesperado por parte de Pasolini de querer doblegar el significado al significante, en un artículo de 2017: Fratini, F., “Il Mistero (di) Pasolini – Sessualità e sovversione in Petrolio”, en *Italian Culture*, Vol. 35, No. 1, 2017, p. 36.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁶ G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2016, p. 137 ss.

⁴⁷ C. Benedetti, M. Gragnolati y D. Luglio (eds.), *op. cit.*, p. 134.

⁴⁸ P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 579-580.

que sería simplemente “*qualcosa di scritto*”⁴⁹, “algo escrito”. En este laberinto de palimpsestos el presunto autor (o autores) cuenta y se cuenta, se pone en muestra un saber que no puede terminar de decir porque no hay más que eso, de allí su fracaso relevante. El todo aderezado por las hazañas de un protagonista que no puede más que desdoblarse mediante un suicidio que es, a la vez, un segundo nacimiento (o el verdadero nacimiento, con un recurso muy querido por el autor en el cual los opuestos coinciden). Así “comienza” este conjunto de páginas, este “algo escrito”, que, propiamente, no comienza –de hecho el Apunte I se compone de una serie de puntos con una nota que reza: “Esta novela no empieza”⁵⁰–: dos *daimones* se posan sobre el cadáver del protagonista Carlo (así se llamaba el padre de Pasolini) que, después de descubrir una realidad petrificada –y acompañado por la congoja de sentir una angustia inenarrable–, se deja caer por el balcón⁵¹. Los dos *daimones* se posan entonces cerca del cadáver de Carlo y llegan, como buenos políticos, a un pacto: cada uno tendrá una parte de Carlo y, acto seguido, el *daimon* que se asemeja a un diablo extrae un feto del cadáver, una criatura (nacida de un muerto, como en la poesía citada más arriba) que tendrá como nombre “*Carlo di Tetis*”. El “otro” que queda, el que pensaba haber puesto fin a sus días y que finalmente ha acabado dando a luz a su “otro”, vivirá bajo el influjo del *daimon* angelical y pasará a llamarse “*Carlo di Polis*”⁵². Este es uno de los muchos ejemplos diseminados por este enjambre de escrituras donde Pasolini muestra una de las categorías en la que *somos*: la escisión (o “neurosis”, utilizando una palabra querida por Pasolini) como algo constitutivo de la modernidad tardía⁵³.

Para dar un paso más en nuestra dirección, son varios los momentos en *Petrolio* donde aparece la siguiente frase problemática –o variantes similares–: “no tengo la intención de escribir una novela histórica, sino solamente la de hacer una forma”⁵⁴. Tal y como ocurre con *La Divina Mimesis*, no queda aclarado del todo a qué se refiere Pasolini con el término “forma”. Al principio parece sólo un intento de querer evitar, de cara a dejar algo escrito, el quedar

circunscrito en las formas novelísticas convencionales o incluso en el concepto de “obra”. Bastante más adelante, en el Apunte 37 titulado “Algo escrito”, leemos de nuevo lo siguiente:

mi decisión: que es la de no escribir una historia, sino la de construir una forma (como resultará mejor más adelante): forma que consiste simplemente en “algo escrito”⁵⁵.

En cierto modo este pasaje y los otros acerca de la *forma* podrían interpretarse desde un ámbito historiográfico: son los tiempos en los que se afianza la primacía de lo escrito sobre el lenguaje, sobre la palabra y sobre el concepto de obra. No obstante, creemos que la inquietud o tensión emergente en Pasolini mediante las pocas repeticiones –pero muy marcadas– sobre: “[...] entonces, mi novela, estaba a punto de tomar *forma*... Forma, esta es, ay de mí, la palabra”⁵⁶, es algo que no queda circunscrito sólo a un motivo del tiempo en el cual la escritura cobraba cada vez más protagonismo. De hecho, pocos apuntes después, en el 103a, se vuelve con insistencia a repetir: “yo no estoy escribiendo una historia real, estoy haciendo una forma”⁵⁷.

El aporte de *La Divina Mimesis* a este respecto es crucial. No se trata sólo de una reescritura tardo moderna de la *Commedia* dantesca, reescritura que podría decir aquello que anda ocurriendo en un momento en el que se da el fenómeno opuesto respecto del ejemplo dantesco –y muy sentido por Pasolini–: el de un quebrantamiento de la palabra. Allí ya se puso de manifiesto que el poeta no puede, mediante su saber que es una forma, colmar la distancia que hay entre lo que sabe y lo que puede evocar. El saber es una forma porque es el esquema mediante el cual cualquier cosa puede ser mostrada.

En *Petrolio* vuelve esta tensión y una posible explicación de esta renovada tribulación acerca de la *forma* la encontramos –y es nuestra propuesta que no es excluyente con la de D. Luglio– en una serie de apuntes que conforman un bloque muy definido. A una parte de esta serie de apuntes Pasolini hace refe-

⁴⁹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 166. Volveremos sobre esta cuestión. Se recordará que el autor decidirá definir a *La Divina Mimesis* no como “obra” sino como “documento”. Es obvio un protagonismo cada vez más creciente del “concepto” de escritura en detrimento del concepto de “obra”. Para ello sería interesante una confrontación con el pensamiento de J. Derrida, autor que no aparece entre las abundantísimas referencias de Pasolini.

⁵⁰ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp 10-11. No es una casualidad que este apunte, el segundo, se titule: *La Prima Rosa dell'Estate*.

⁵² P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 13-16. No podremos entrar en los significados del desdoblamiento y de los nombres del protagonista, de las implicaciones entre lo político y el sexo, ni en la ironía que supone el nacimiento de y desde un muerto. Si apuntaremos lo siguiente: en un ensayo de *Empirismo eretico* titulado *Dal laboratorio (appunti en poète) para una lingüística marxista* (*op. cit.*, p. 72), el autor afirma haber sabido de Gianfranco Contini (crítico literario y filólogo italiano) que “*tetis*” es una palabra del griego antiguo que indica el “sexo” tanto masculino como femenino. No nos interesan, ahora, las pesquisas filológicas y si estas son acertadas o no; la cuestión es otra: Carlo, que es “uno” y “mismo” en tanto que “uno” y “otro”, aparece constantemente atravesado por la dualidad “política” y “sexual” como algo que no conlleva síntesis alguna. Cf. G. Bottiroli, “La mancanza della mancanza: i paradossi della forma e del contenuto in *Petrolio*”, en Davide Luglio en, C. Benedetti, M. Gragnolati y D. Luglio (eds.), *op. cit.*, pp. 107-118.

⁵³ De hecho, además de la división entre “Carlo de *Polis*” y “Carlo de *Tetis*”, hay otra: tenemos un Carlo, que es el amo, y un *Karl*, que es el esclavo. Esta división es bastante más compleja que la otra, puesto que *Karl* es todo lo que no puede definirse socialmente de Carlo. Cf., *op. cit.*, pp. 37-39.

⁵⁴ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 448. Los subrayados son del autor.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 484.

rencia en un texto de *Scritti corsari* titulado *Genocidio*⁵⁸. Se trata de una serie de treinta y dos apuntes —el bloque más extenso que hay en *Petrolio*⁵⁹— que tienen como foco a un personaje que el protagonista Carlo ve en unas condiciones particulares que ahora describiremos y que se llama, literalmente, “el Mierda”. En esta serie de apuntes el protagonista ve, como si él fuera un director de cine, el personaje mentado y su novia de nombre Cinzia bajar por una calle. La pareja se encuentra en una barriada determinada de Roma⁶⁰, exactamente en el cruce entre la calle Catilina y la calle Tor Pignattara, y los dos jóvenes avanzan desde esta calle hacia calle Tuscolana en dirección de Carlo. Hay unos versos de juventud de Marx como epígrafe de este bloque: “Querría conquistar todo, todos los favores de los dioses”⁶¹.

El avanzar de los jóvenes —hacia Carlo y, en general, el adentrarse en la época— es propiamente la “Visión” de la que estos apuntes tratan, una “Visión”, en mayúsculas, que se solapa, en un ligerísimo desfase, con lo que en las mismas páginas se define como la “escena Real”. Ésta, según lo que se puede entender, es lo que ocurrió en un “érase una vez” que Pasolini, contrariamente a lo que podría pensarse, sitúa solamente unos seis o siete años atrás respecto de lo que está relatando⁶².

La “Visión” es lo que está ocurriendo “ahora”, son los dos jóvenes y lo que ellos pueden ver, arquetipos de la juventud que ha nacido inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Las interpretaciones del significado de la “Visión” que se solapa con un ligerísimo desfase a la (presunta) “escena Real”, podrían ser varias. Aquella por la que apostamos nosotros está fuertemente relacionada con la poesía citada más arriba, aquella en la cual una “fuerza del Pasado” todavía persiste en los versos del poeta sin ser ya comprendida y, obviamente, con lo que hemos comentado acerca de la *forma* en los fragmentos de *La Divina Mimesis*. Antes de proseguir no habrá que obviar lo siguiente: las varias escenas de la Visión parecen apuntar hacia un motivo dominante en Pasolini y que tiene que ver con la cuestión del “genocidio”, entendiendo este como un allanamiento que ha reducido las cosas a meros envoltorios, palabra, la de genocidio, que también aparece en *Petrolio* y en los apuntes que estamos comentado, como en el 72f, en el que Pasolini, delante del desastre, se identifica con *La ginestra* o

il fiore del deserto de Leopardi, allí cuando afirma estar “*contento del deserto*”⁶³.

Un rasgo definitorio por excelencia del “genocidio” sería por tanto el siguiente: aunque tengamos —o creamos tener— en el recuerdo, en una fotografía o en una grabación audiovisual lo que ha ocurrido apenas unos pocos años atrás, lo que tenemos es un simulacro, algo recubierto por una “Visión” que ya no permite conocer nada (aunque se tenga la creencia de que en efecto sí se pueda seguir comprendiendo lo que ha sido, que se tenga por tanto la ilusión de reconstruir la historia y de tener una memoria). El problema, o imposibilidad, es que Pasolini, a través de la *forma Petrolio*, quiere contar el juego al que ya siempre estamos jugando y aquello a lo que ya sólo podemos jugar, es decir, no unos determinados contenidos empíricos, sino las condiciones de posibilidad de dichos contenidos —y que serán siempre, con ligerísimas variantes, “estas” —las que veremos a continuación— y no “otras” —aunque les queramos poner nombres como “Cumbres de la Biodiversidad”, “Cumbres de la Tierra”, proyectos emancipatorios, etc.—.

¿Cómo logra Pasolini, si es que lo logra, poner de manifiesto aquello que anda ocurriendo —y que sólo puede ya ocurrir— y que denomina como “genocidio”? En cada cruce de la calle de Torpignattara por la cual los jóvenes avanzan en dirección de Carlo hay un ídolo, una estatuilla (recordemos el epígrafe de Marx citado más arriba). Todo está dividido, como en el Infierno dantesco, por jirones y simas (un guiño, en parte, al proyecto inconcluso de *La Divina Mimesis*). Cada estatuilla es un ídolo y representa una categoría o Modelo (palabras utilizadas por Pasolini) que son:

- a. Repugnancia y fealdad.
- b. Inter-clasismo en la moda.
- c. Neurosis.
- d. Abjuración de lo que fuimos.
- e. *Perbenismo*.
- f. Dignidad burguesa.
- g. Cobardía, debilidad, renuncia.
- h. Tolerancia.
- i. Amor Libre.
- j. Mentalidad moderna.
- k. Imitación del tenor de la vida burguesa.
- l. Espíritu Laico.
- m. La Nueva Familia.
- n. Conformismo⁶⁴.

⁵⁸ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 227 ss.

⁵⁹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 344-415. Cada apunte lleva por título: “*Il Merda (Visione: parágrafo...)*”, hasta el parágrafo vigesimosexto, con la añadidura de cuatro más: “Final de la Visión”, “Gran final de la visión”, “Último destello de la Visión” y “Glosa”. Los apuntes numerados y con letras son los que van del n.º 71 al n.º 74a.

⁶⁰ Que sea una barriada es importante: hasta un cierto punto de la poética de Pasolini la barriada era el lugar donde se podía rememorar a los habitantes de pueblos y aldeas “precapitalistas” dentro de una gran urbe. La marginalidad de las barriadas era su punto de fuerza en el que se podían leer todavía los signos de una resistencia a la homologación. En *Petrolio* (pero ya desde *Poesie in forma di rosa*) eso ya no se da: la barriada ha sido fagocitada por la sociedad de consumo.

⁶¹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, pp. 344.

⁶² P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 347. “Estamos”, si la escansión temporal significa algo, en 1970. La “escena Real”, por tanto, se sitúa poco antes de mediados de los años sesenta, los años en los que se “produce” el gran cambio según el autor. Cf. *Poesie informa di rosa, op. cit.*

⁶³ *Ibidem*, p. 405. “*Contenta dei deserti*” es, para Leopardi, la retama, o la flor del desierto: G. Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 275.

⁶⁴ *Ibidem*. A continuación indicaremos las páginas dedicadas a cada categoría: “Repugnancia y fealdad”, pp. 353 ss; “Inter-clasismo en la moda”, pp. 359 ss; “Neurosis”, pp. 363 ss; “Abjura de lo que fuimos”, p. 365; “*Perbenismo*”, p. 366; “Dignidad burguesa”, pp. 367 ss; “Cobardía, debilidad, re-

De manera rápida y esquemática apuntaremos algunas características de cada categoría o ídolo, modelos –todos ellos– que se implican mutuamente. Es de por sí evidente que el uso de la palabra “categoría”⁶⁵ para referirse a los ídolos o “Modelos” presupone que cualquier cosa o ente que comparezca en esta época –incluso las producciones artísticas– lo hará desde las categorías (o *formas*, y de esto se trata) enumeradas en estos apuntes.

Empezando por la categoría de la “Repugnancia y fealdad”, estamos ante uno de los puntos más remarcados por Pasolini en su crítica de la sociedad y que se extiende desde la moda al urbanismo contemporáneo. De aquí que la siguiente categoría, el “Inter-clasismo en la moda”, sea uno de los elementos más subrayados por Pasolini: la imposibilidad de diferenciar la clase de pertenencia de las personas por el modo de vestir –y que es, también, un modo de vivir–. Se trata de otro elemento que para el autor indicaba una homologación de las costumbres cada vez más abarcadora con un consecuente barrido de las realidades particulares (en el bien y en el mal) de cada clase. Todo esto conlleva una “neurosis” de la que habrá que aclarar lo siguiente: se trata de un término muy empleado en aquella época no sólo por Pasolini y que, aunque se tome directamente del psicoanálisis freudiano, no señala lo que técnicamente indicaba para Freud, sino que se lo utiliza como sinónimo de “disociación” y “escisión”. El “sujeto neurótico” es el sujeto “disociado” y “escindido” producto de la alienación de la sociedad de consumo que conlleva la adopción de valores, modas, costumbres, que siempre se podrá, mediante una nueva “escisión”, quitarse de encima para, acto seguido y merced de una nueva escisión, sumergirse en otros valores tan legítimos como arbitrarios. De hecho la categoría “abjuración de lo que fuimos” está estrechamente relacionada con este problema: la pertenencia a la sociedad de consumo implica un único *ethos* –en cierto modo: desear lo *mismo* y *en* lo mismo– que conlleva una inconsciente –y entonces escindida– abjuración de lo (que hemos) sido.

La categoría del “*perbenismo*” resume la máscara social colectiva. La persona “*per bene*” indica una persona “de bien”, “buena”, “honesta” y “honrada” según la moral (burguesa) dominante. El término “*perbenismo*” indica precisamente la adopción de ciertos valores que lo son sólo de fachada, pero que esconden, en la mayoría de los casos, violencia y depravación. De esto se sigue la otra categoría denominada “dignidad burguesa” que se reduce a un desprecio de quienes no son como nosotros, una tendencia por otra parte cada vez más extendida en cualquier foro político y social.

El ídolo o categoría de la “cobardía, debilidad, renuncia”, además de su fuerte vinculación con el “*perbenismo*” y la “dignidad burguesa”, está relacionado con la apatía y la drogodependencia juveniles que Pasolini advertía como una auténtica tragedia.

La categoría de la “tolerancia” es, obviamente, algo muy ligado a los ídolos del “*perbenismo*” y de la “dignidad burguesa” y que se resume *grosso modo* en: al que tolero, realmente, lo estoy considerando como alguien inferior. La idea de pertenecer a la “mejor parte de la historia” está muy extendida entre las personas “*per bene*”.

La categoría siguiente, la del “Amor Libre”, no debe llevar a confusión: por “amor libre” Pasolini no entiende una forma de amor liberada de ciertos prejuicios culturales –la que él mismo, en cierto modo, personificaba–, sino que se trata más bien de una fórmula sinónima de “narcisismo” y “hedonismo”, términos que retornan muchas veces en la crítica de la sociedad que el autor lleva a cabo.

La categoría “mentalidad moderna” es un modelo que es gemelo de los del “amor libre” y de la “tolerancia”, una contradicción implícita (¡otra!) en lo moderno: si el “amor libre” es narcisismo –relacionarse con el otro como si fuera yo mismo– y la tolerancia es considerar al otro como algo inferior a mí, la mentalidad moderna se convierte en la forma más grande de hipocresía: amar y necesitar, a través del otro, lo que más secretamente desprecia de mí para, finalmente, proyectarlo en el otro. Se trata, como se ve, de un círculo vicioso.

El modelo “Imitación del tenor de la vida burguesa” es la categoría de la normativización de los cuerpos y de los roles con un decisivo impacto, según el autor, en lo que implica *ser mujer*. Ahondar en esta cuestión nos llevaría muy lejos del presente texto porque habría que profundizar en un asunto complejo: el de la “mujer” en el pensamiento de Pasolini.

Para la categoría del “espíritu laico” también habrá que hacer unas aclaraciones: no se trata de que Pasolini critique la laicidad del estado. El autor comprende el binomio “espíritu laico” como sinónimo del “hedonismo” y de todo lo que este conlleva.

Con la categoría de “la Nueva Familia” hacemos las mismas salvedades: no se trata de una nostalgia por la familia tradicional, sino de un recelo frente al nuevo modelo de familia que no es la tradicionalmente conocida y que se distinguía –unos pocos años atrás– por su lucha poética contra la miseria (con todos sus aspectos positivos y negativos). Ahora nos las tenemos que ver con una familia que es, en todas sus componentes, la representación de la homologación a los nuevos valores del bienestar y de la socie-

nuncia”, pp. 369 ss; “Tolerancia”, pp. 371 ss; “Amor libre”, pp. 373 ss; “Mentalidad moderna”, pp. 375 ss; “Imitación del tenor de vida burguesa”, p. 377; “Espíritu Laico”, p. 378; “La Nueva Familia”, p. 379; “Conformismo”, p. 381.

⁶⁵ Por límites de espacio no podremos llevar a cabo un pormenorizado análisis sobre los motivos que llevaron a Pasolini a utilizar términos tan sobrecargados como “categoría”, “modelos” o “ídolo” para referirse a determinadas “estructuras” (otro término complejo y sobrecargado de cuestiones) desde las cuales la realidad se conforma. Todas estas cuestiones –la relación compleja entre los términos citados, su aparente homologación– confluyen en el problema de la *forma* que en este texto estamos tratando de dilucidar.

dad de consumo que sólo es posible en nombre de la “abjuración de lo que fuimos”.

El último ídolo es el que comprende, en cierto modo, a todos los demás: el “conformismo”. Se trata de la adopción completamente acrítica de todos los valores representados anteriormente por los otros modelos y que muestra, para quien lo quiera ver, que con lo “nuevo”, en vez de emprender una revolución que implique la disolución de las clases sociales, se ha tropezado en una homologación que es la verdadera revolución silenciosa: la de la modernidad y sus múltiples rostros (el neoliberalismo es el último de ellos) que hacen creer en posibles cambios de rumbo.

Mucho más de lo que hemos apuntado se podría comentar por cada Modelo, en particular por las implicaciones éticas que tienen para Pasolini como persona que se debatió constantemente sobre las diferencias entre el “progreso” y el “desarrollo”⁶⁶. Si nos hemos contentado con una breve aclaración del posible significado de las categorías que el autor destaca no es, ciertamente, porque estas carezcan de importancia, sino porque su análisis requeriría de un voluminoso trabajo aparte. Lo que sí creemos particularmente significativo es lo siguiente: algunos apuntes se reducen a una sola página y otros ocupan hasta cinco, es decir, no es posible considerar esta serie de categorías como algo terminado –postulado que se hace extensible a cualquier página de *Petrolio*–, si bien es cierto, como ya apuntamos, que se trata de la serie de apuntes que conforman el bloque más extenso. Por otra parte hay que recordar también que se trata de aspectos a los que Pasolini ya se enfrentó en otras obras –por ejemplo los *Scritti corsari*, las *Lettere luterane* y, en parte, *La Divina Mimesis*– y que se reducen a lo que en esos años se denominaba “sociedad de consumo” (la estructura) y lo que la pone en marcha (el Poder), algo que en nuestro autor asumió las dimensiones de un apocalipsis debido al barrido que supuso de las realidades particulares (éticas, lingüísticas, etc.). Lo realmente decisivo es que este apocalipsis en Pasolini se da como algo ya acontecido y para el cual se buscan las formas adecuadas para evocarlos sin caer en la trampa de una ceguera impuesta, sea en una forma cinematográfica o literaria (poética, novelesca, ensayística, teatral, etc.). *Petrolio* es el intento más radical que trata de nombrar y relatar lo imposible: los restos del apocalipsis cuyo principal síntoma parece ser la falta de demanda de la actividad creadora por un lenguaje quebrantado y homologado. *Petrolio* es uno de los momentos por excelencia del siglo XX en el cual lo propio (el idioma, por ejemplo) es solicitado hasta tal punto que empieza a resonar como algo “otro” y “extraño” para, a la manera de Hölderlin, llegar a la conclusión que el “libre uso de lo propio” es lo más difícil. Esa fami-

liaridad es doble e inquietante: es el momento al que ya nos hemos referido en el que el protagonista ve la “Visión” y la “Escena real” en un apenas perceptible desfase que permite un reconocimiento de lo ya-sido como algo cercano a lo “verdadero” y “real” y, a la vez, como algo a lo que es imposible retornar por ser ya totalmente “otro” y “extraño”. Sólo quedan antiguos vestigios, ruinas verbales recubiertas y de las que una débil memoria late en las palabras del poeta que interpreta y da forma a los signos residuales para comprender las posibilidades no sólo del arte, sino de lo político. Pero la imposible comprensión de la “escena Real” implica, a su vez, la imposible comprensión de la “Visión” o, lo que es lo mismo, la creencia en la comprensión y evocación de la “escena Real” implica la creencia en la comprensión de la “Visión”.

Por ello no es casual que cada ídolo o Modelo sea una categoría⁶⁷, término que debe entenderse en su acepción filosófica, es decir, como el predicado y el orden bajo el cual los entes, cualesquiera de ellos, están recogidos y llamados a emerger. Estos Modelos predeterminan tanto lo visible como lo decible, de ahí que Pasolini indicara en esta serie de apuntes que la “Visión” ha terminado por recubrir la “escena Real”, a ese mundo de ayer que se ha vuelto amarillento como las viejas fotografías que registran un pasado que ya nunca más habrá sido presente, aunque la creencia sea en efecto la contraria –y lo sigue siendo–: que cualquier registro sea una reproducción fiel de lo que fue, un archivo fiable⁶⁸.

A través de estas “Visiones” el autor parece querer mostrar la *forma* de la realidad (o del tiempo tardo-moderno), esto es, lo que acaba de ocurrir, incluso lo que está ocurriendo y lo que –verdadero escándalo– sólo puede ya ocurrir, es decir, no tanto contenidos empíricos –que los hay–, sino las condiciones de la posibilidad de dichos contenidos, la *forma* de los mismos que es extensible para toda producción artística, ya se trate de algo escrito, pintado, sonado, esculpido, cinematografiado, efímero, etc. Digamos que se trataría de un kantismo, pero el de la *Kritik der reinen Vernunft*, aplicado al arte (autor por cierto ausente en Pasolini⁶⁹), un esquematismo desde el cual todo producto artístico está llamado a ser y que sólo podrá producir, traer delante desde las categorías antes apuntadas. Sabedores de que esta cuestión, las posibilidades actuales del arte, sería muy larga, trataremos de resumirla en la siguiente pregunta: ¿puede el arte discutir con las estructuras que dirigen y conforman la realidad para mostrarlas y hacerlas emerger en su dimensión? Desde Pasolini: ¿puede el arte evocar y discutir con el Poder que ha generado la sociedad y, también, al arte actual? Entendemos que son preguntas sin respuesta o cuyas respuestas implicarían una discusión que excede las posibilidades de un artículo.

⁶⁶ P. P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, pp. 69-98.

⁶⁷ Palabra utilizada por Pasolini para referirse a los girones, cada uno de ellos estructurados por un ídolo. *Op. cit.*, p. 353.

⁶⁸ Y este es otro punto para una posible confrontación con el Derrida de *Mal d'archive* y con el texto de Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

⁶⁹ No es así para otro filósofo del mismo calibre como es el caso de Hegel, cf. P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 438.

Volviendo a las categorías enumeradas por Pasolini, estas se presentan como *forma* de lo producible con independencia de los contenidos particulares, de lo “conducido hacia delante” que depende de un Poder (ese Poder que las páginas de *Petrolio* tratan de nombrar) a lo que tampoco el arte puede ya tratar de revolucionar, subvertir o disolver. De nuevo el artista se encuentra embargado de sí, pero esta vez la manía no es la de las Musas, sino la de un “Poder” innumerable. Es como si Pasolini, tratando de hacer emerger este “Poder” en sí irrepresentable pretendiera, a través de la *cosa* escrita *Petrolio*, exponer o hablar de todas las representaciones posibles en tanto que preordenadas desde los ídolos antes mencionados (de nuevo el epígrafe de Marx citado más arriba). No se trata, entonces, de que cualquier representación cognoscitivamente válida junto con cualquier otra representación cognoscitivamente válida haya de ser comprendida en la unidad de una única experiencia, sino, más bien, de una época en la que todas las representaciones posibles son aquellas predisuestas por las categorías o ídolos, algo así como un producir el *todo* porvenir que en cierto modo ya *es* la sola y única experiencia social o política. El proyecto de Pasolini parece asemejarse a una *hýbris*: querer hacer de todo esto una producción *artística* en la que la invitación a la reflexión o al escándalo sería algo ya secundario frente al mostrar que todas las épocas, incluso las de un pasado reciente, son ya una sola época, la tardomoderna que predetermina al tiempo y anula, en cierto modo, el devenir histórico entendido como acontecimiento⁷⁰. Siempre se habrá ya producido lo mismo y desde lo mismo y toda manifestación concreta estará comprendida en los famosos ídolos que se han comentado: la escisión (“neurosis”, según Pasolini), la “abjura de lo que fuimos”, el “conformismo”, la “renuncia”, la “tolerancia”, etc., todos ellos los *a priori* de un futuro que no es apertura, sino inevitabilidad⁷¹. El arte es entonces un producto más que parece haber perdido la fuerza de entablar diálogos con los poderes (o Poder) que producen el “mundo” y es probable, siguiendo a Pasolini, que el arte se encuentre en la casi imposibilidad de dar un testimonio relevante de ello. De ahí que volvamos a retomar aquello a lo que nos referimos más arriba acerca de las posibilidades de generar una historia, un futuro:

Cae sin embargo en la burla toda idea preconstituida de futuro; es más, si hay una cosa que mueve a

la risa con un mayor placer interno es precisamente el futuro. La idea de la esperanza en el futuro deviene una idea irresistiblemente cómica⁷².

El arte en su conjunto parece haber sido fagocitado para emerger, como los demás entes, de las categorías enumeradas en los apuntes comentados de *Petrolio*. El instrumento por excelencia de la crítica contemporánea de lo político (desde luego este es el caso de Pasolini) parece haberse revelado como otro mesías fallido al que sólo le queda manifestarse como supremo y final gesto artístico. Es probable, así lo hemos entendido, que *Petrolio*, sus fragmentos que tratan de decir, entre muchas otras cosas, también aquello mismo que *a priori* lo ha hecho posible –lo cual no deja de ser una contradicción mayúscula–, no hubiera sido más que lo que efectivamente ha quedado de él: los restos de un naufragio que se encuentran en el estado de “algo escrito”, el testimonio, tanto para el productor (Pasolini) como para el propio producto (*Petrolio*) de un fracaso a la hora de mostrar o encarnar la pretendida “Realidad”, lo político. Sintomáticas y reveladoras estas palabras de *Petrolio*:

Esta novela ya no le hace mucha falta a mi vida (tal y como sí son las novelas o las poesías que se escriben cuando se es joven), no es una proclama, ¡eh, hombres!, existo, sino que se trata del preámbulo de un testamento, el testimonio de ese poco de saber que uno ha acumulado, y que es completamente distinto de lo que se esperaba⁷³.

Ahora quizás se hayan aclarado un poco más las palabras de *La Divina Mimesis* acerca del saber como “forma”, la mentada diferencia entre lo que se quería producir y lo que efectivamente se sabe producir o, también, la diferencia entre lo esperado del propio saber como *forma* y la *forma* producida o hallada, esa misma forma que Pasolini trató luego de plasmar a través de los injertos escritos que son el “tejido” *Petrolio*, forma (artística y, entonces, del saber) de todo lo que puede ser dicho y traído a presencia en el juego al que ya siempre estamos de antemano introducidos, el de lo “político” que se cierra en la inevitabilidad de que ya no hay comunidad. Esta descomunal tarea sólo podía fracasar y su interrupción repentina anticipa lo que seguramente hubiera sido: un naufragio. ¿Es este el destino no confesado del arte y del espacio político para Pasolini?

Bibliografía

Agamben, G., *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2016.

⁷⁰ La mitología de la modernidad tardía implica que todas las épocas se resuelvan en una, en la definitiva tardomodernidad o posmodernidad. Sobre este aspecto concreto de la época tardomoderna o postmoderna que se considera a sí misma como “la” época, anulando en cierto modo a todas las demás porque las “comprende” en sí misma, remitimos al ya citado texto de F. Duque, *Terror tras la postmodernidad*, *op cit.*

⁷¹ Agradezco este apunte a la Prof.^a Scheherezade Pinilla Cañadas.

⁷² P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 424.

⁷³ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 581.

- Bazzocchi, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Benedetti, C., Gragnolati, M., y Luglio, D., (eds.), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Coriasso Martín-Posadillo, C., “Le tre fiere di Dante in Pasolini: dalla *Divina Commedia* alla *Divina Mimesis*”, en *Estudios Románicos*, v. 31, 2022, pp. 405-418, <https://doi.org/10.6018/ER.501791>.
- Dogà, U., “I Godoari di *Petrolio*. *Regressione mitologica e visione poetica del futuro*”, en *La Rivista* 4 (2015), pp. 132-141, ISSN 2261-9070.
- Duque, F., *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada Editores, 2004.
- Fratini, F., “Il Mistero (di) Pasolini – Sessualità e sovversione in *Petrolio*”, en *Italian Culture*, Vol. 35, No. 1, 2017, pp. 34-52, <http://dx.doi.org/10.1080/01614622.2016.1222653>.
- Gil Sánchez, F., Negro Asensio, J., “Fascismo o democracia. Karl Polanyi y el dilema de la sociedad moderna”, en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24 (2), 2021, pp. 195-203, <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.73159>.
- Golino, E., *Pasolini. Il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani, 1992.
- Martínez Marzoa, F., *El concepto de lo civil*, Madrid, La Oficina, 2018.
- Martínez Matías, P., “La cuestión política en el capitalismo neoliberal global” en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22 (2), 2019, pp. 511-531, <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.65065>.
- Moreno Tirado, G., “El “concepto hermenéutico”. Una interpretación del juicio estético puro kantiano desde Heidegger”, en *Con-Textos Kantianos*, International Journal of Philosophy, N.º 12, December 2020, pp. 454-477, ISSN: 2386-7655.
- Trevi, E., *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.
- Pasolini, P. P., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.
- , *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.
- , *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- , *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975
- , *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976.
- , *Saggi sulla politica e sulla società*, a cargo de W. Siti y S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- , *Per il cinema, I*, a cargo de W. Siti y F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005.
- , *La Divina Mimesis*, Milano, Mondadori, 2006.