



Algo escrito

EMANUELE TREVI

TRADUCCIÓN DE JUAN MANUEL SALMERÓN ARJONA

narrativa **sextopiso**



ALGO ESCRITO

EMANUELE TREVI

TRADUCCIÓN DE JUAN MANUEL SALMERÓN ARJONAS



Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Título original
Qualcosa di scritto

Copyright © ADRIANO SALANI EDITORE S.P.A., 2012
PONTE ALLE GRAZIE, un sello editorial de ADRIANO SALANI EDITORE

Primera edición: 2019

Traducción
© JUAN MANUEL SALMERÓN ARJONA

Imagen de portada
Pier Paolo Pasolini and Laura Betti © ELISABETTA CATALANO

Copyright © EDITORIAL SEXTO PISO, S. A. DE C. V., 2019 París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, Ciudad de México, México

SEXTO PISO ESPAÑA, S. L.
C/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierda 28014, Madrid, España

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGU

Impresión COFÁS

Formación GRAFIME

ISBN: 978-84-17517-55-7

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación (comunicación) es responsabilidad exclusiva de su autor. La Comisión no es responsable del uso

que pueda hacerse de la información aquí difundida.



Cofinanciado por el
programa Europa Creativa
de la Unión Europea

A mi padre

«Es una novela, pero no está escrita como están escritas las verdaderas novelas: su lenguaje es el que se usa en el ensayo, en ciertos artículos de prensa, en la crítica, en las cartas personales y aun en la poesía».

PIER PAOLO PASOLINI, *Petróleo* (carta a ALBERTO MORAVIA)

«Por eso mi obra se veía a menudo insuficientemente iluminada; voltaje había, pero, como me limitaba a las técnicas del género en el que trabajaba, dejaba de usar todo lo que sabía de escribir: todo lo que había aprendido de los guiones cinematográficos, de las obras de teatro, de los reportajes, de la poesía, del relato, de la novela corta, de la novela. Un escritor debería tener todos sus colores, todas sus dotes disponibles en la misma paleta para poder mezclarlas (y, cuando conviniera, para aplicarlas a la vez). Pero ¿cómo?».

TRUMAN CAPOTE, *Música para camaleones*

De las muchas, demasiadas personas que trabajaron para Laura Betti en el Fondo Pier Paolo Pasolini de Roma, todas con su pintoresco bagaje de recuerdos más o menos desagradables, creo poder jactarme, si no de otra cosa, de una capacidad de resistencia por encima de la media. No es que se me ahorrasen mínimamente las cotidianas e imaginativas vejaciones que la Loca (como enseguida la llamé para mí) se creía en la obligación de infligir a sus subordinados. Al contrario, yo le era tan irremediabilmente *odioso* (no hay palabra más exacta) que hería todas las fibras de su proteico sadismo: desde la inagotable invención de remoquetes humillantes hasta la amenaza física pura y dura. Cada vez que entraba en las dependencias del Fondo, en un caserón tétrico de la plaza Cavour que hacía esquina, no lejos del foso de Castel Sant'Angelo, percibía de manera casi física aquella hostilidad animal, aquella rabia incontrolable con la que, como esos rayos en zigzag que se ven en los tebeos, me fulminaba desde detrás de las lentes de sus grandes gafas de sol cuadradas. Y entonces me daba los buenos días, con distintas fórmulas: «Buenos días, putilla. Ya va siendo hora de que TE BAJES LOS PANTALONES, ¿no? ¿O es que te crees que una putilla zalamera como tú va a quedar por encima DE MÍ! ¡Pues estás fresca!». Sólo el prorrumpir de una carcajada cavernosa, contrapunteada por un sonido indescriptible, entre berrido y sollozo, que la volvía más amenazante, ponía fin a aquella primera sarta de ocurrencias. Rara vez la avalancha de ofensas que le caía al desgraciado de turno respondía a una idea con sentido. Y es que, por regla general, la Loca detestaba todo lo que tenía sentido, fuera lo que fuera. No había instrumento humano que, en sus manos, no se transformara en un artefacto peligroso. Y el lenguaje no era una excepción. Sus invectivas giraban en torno al eje de un epíteto ofensivo, saboreado con delectación y repetido sin cesar, como si en eso, en la pura formulación del insulto, estuviera el jugo de lo que decía. Si lo dirigía a un hombre, el epíteto solía ser femenino. Incluso las personas a las que apreciaba y estimaba debían sufrir esta especie de emasculación simbólica. Alberto Moravia, por ejemplo, al que estaba muy unida, en cierto momento pasó a ser «abuela» y ya no hubo nada que hacer.[1] Todo lo demás que decía, una vez pronunciada la ofensa, era pura y simple improvisación: una cárcel piranesiana de animosidad y desprecio, que no se cuidaba de la lógica ni de la sintaxis. «Putilla»: desde los primeros días, aquélla fue la síntesis, la fórmula perfecta de lo que yo le inspiraba. Numerosos y fulminantes, los adjetivos seguían al sustantivo como siguen los sabuesos el rastro de una zorra. Putilla zalamera, vanidosa, mentirosa, *fascista*. Jesuita, asesina. Ambiciosa. Yo aún no había cumplido los treinta pero ya me había recorrido a tientas, como el prisionero de Edgar Allan Poe, las paredes, húmedas y oscuras como corresponde a todos los sótanos, de mi carácter. Que no toda la culpa era de la Loca lo admitía yo fácilmente. Lo que la sacaba de quicio era mi voluntad de complacerla, mi falta manifiesta de agresividad y, en definitiva, esa indiferencia que siempre ha sido mi única defensa contra las amenazas del mundo. No había duda de qué tipo de réprobos se encargarían gustosos de dar tormento eterno a aquella especie de monstruo dantesco, siempre rodeado del humo de los cigarrillos que dejaba que se consumieran en el cenicero, con su mole inmensa y su pelo de un terrorífico color entre naranja y rojo, recogido en un moño que no dejaba de recordar, cuando lo agitaba, al surtidor de una ballena o al penacho de una piña psicótica. Laura odiaba a los hipócritas y, en general, a todas las personas que, incapaces de expresarse, le parecían *falsas*, condenadas a esconderse detrás de

una máscara de cartón piedra. Era esto lo que me gustaba de ella, aunque sufriera las consecuencias. Me parecía que, oculta en los rincones de toda aquella hostilidad, había una especie de medicina, de enseñanza salvadora. Por eso, ya a las primeras semanas de ir al Fondo, en que viví pronto la experiencia de toda clase de tempestades anímicas, desde las más leves a las más graves, decidí que el tiempo que pasaba allí, a la sombra de aquel Chernóbil mental, estaba bien empleado. ¿Qué era exactamente? ¿Un castigo que me imponía a mí mismo para expiar algún gravísimo pecado? ¿Un ejercicio espiritual llevado al más riguroso masoquismo? En algún momento, no cabía duda, la Loca me despediría, como había hecho con tantos otros (hubo relaciones laborales que no duraron más de una hora). Pero yo, en lo que de mí dependiera, nada haría por irme. Mi cometido, que ni siquiera era complicado, consistía en localizar las entrevistas que Pasolini había concedido, desde las primeras, que se remontaban a la época del juicio a *Ragazzi di vita*, hasta la más famosa, que concedió a Furio Colombo pocas horas antes de morir. [2] Y cuando tuviera reunido todo el material, tendría que editarlo. No era nada del otro mundo, aparte del esfuerzo que requería, y Laura era muy generosa con el dinero. Le gustaba dar cheques, que extendía a su modo dramático, con lo que convertía toda remuneración en un regalo inmerecido, en un robo que se cometía contra su grandeza de alma, y en una evidente e invariable confirmación de esa grandeza. De haber podido, habría esculpido en mármol aquellos cheques. También era muy hábil para captar cualquier financiación pública que le permitiera costear las iniciativas del Fondo y pagar algo al personal fijo: un excelente archivero, Giuseppe Iafrate, paciente y desapegado como un bonzo tibetano, y un par de chicas a las que despellejaba vivas, pero que, sin reconocerlo ni siquiera ante sí mismas, casi acababan queriéndola. En cuanto a mí, sabía que tarde o temprano me despediría sin más: lo sabía matemáticamente. El caso es que Laura tenía sus propias ideas sobre cómo publicar aquellas entrevistas. Eran ideas disparatadas e incomprensibles, con las que me atormentaba horas y horas, y que no me eran de ninguna utilidad. «Óyeme bien, putilla, esas entrevistas de Pier Paolo QUEMAN, ¿entiendes? Las has leído y lo sabes. *Que-man*. Por eso, en el libro, todas las palabras deben VOLAR. ¿Sabes lo que es que *una forma vuela*? Tienes que hacer que vuelen, vuelen, vuelen». Y yo: sí, Laura, estoy de acuerdo, es lo que yo quiero también, que *vuelen*. Como cometas. En realidad, yo quería publicarlas como se merecían y no sabía qué quería decir con lo de que volaran. Seguía el único camino que me parecía posible. Ante el hecho consumado -preveía yo-, al fin se desencadenaría la catástrofe. Y así ocurrió. Cuando localicé todas las entrevistas, las ordené cronológicamente, corregí descuidos y erratas de los periódicos, traduje algunas del francés y del inglés y las acompañé de largas notas informativas. Por último, escribí un ensayo introductorio en el que trataba de explicar que Pasolini, como ningún otro artista de su tiempo, había considerado la entrevista un género literario que distaba de ser menor y ocasional. Llegados a aquel punto, ya no fue posible seguir aplazando el momento de rendir cuentas. Todo el tiempo que duró la última reunión que tuve con Laura en su despacho estuvo agitándose la hoja bien afilada de un cúter a pocos milímetros de mi yugular. La ristra de insultos había alcanzado niveles de funambulismo verbal dignos de un Rabelais. Comprendí lo exacta y literal que era la expresión *echar espumarajos por la boca*. Temía que de un momento a otro le diera un ataque de apoplejía, del que yo sería de algún modo responsable. La pobre carpeta con mi trabajo había acabado, no sin la melodramática solemnidad de siempre, en la papelera. La amenaza de aquella cuchilla era tremenda, pero no creía yo que la Loca llegara al extremo de matarme o herirme: no era ese tipo de locura. Menos el ataque con arma blanca, lo había previsto todo y me había obstinado en hacer el trabajo como mejor me parecía. Llevaba muchos meses yendo al Fondo, ya más de un año. Trabajaba lentamente y se me habían asignado

otras tareas que retrasaron la selección y preparación de las dichas entrevistas. Lo que terminaba tan bruscamente, pues, había sido para mí, en todos los sentidos, un período de tiempo muy *instructivo*: no sabría definirlo de otro modo. Lo consideraba una especie de aprendizaje. Todos tenemos que aprender algo y, antes que nada, que aprender a aprender. Pero las únicas escuelas dignas son aquellas que no elegimos y cuya puerta, por así decirlo, franqueamos por casualidad, igual que las únicas materias en las que conviene que profundicemos son aquellas que ni siquiera tienen un nombre exacto, y menos aún un método racional de aprendizaje. Todo lo demás, al final, es relativo. Laura era un libro de texto ruidoso e ingrato de hojear, pero lleno de revelaciones que, si bien difíciles de definir, no eran menos punzantes. A esto hay que añadir, porque se trata de un hecho fundamental, la publicación de *Petróleo*, que cayó sobre el pequeño reino de Laura de la plaza Cavour como un rayo, como un puñado de pólvora arrojado a un fuego crepitante.

Petróleo es un fragmento extenso, lo que queda de una obra demencial y visionaria, inclasificable, reveladora. Pasolini trabaja en ella desde la primavera de 1972 hasta los días inmediatamente anteriores a su muerte, que se produce la noche del 1 al 2 de noviembre de 1975. *Petróleo* es una bestia salvaje. Es la crónica de un proceso de conocimiento y de transformación. Es una forma de tomar conciencia del mundo y de experimentar con nosotros mismos. Técnicamente: una iniciación. *Petróleo* se publica en la editorial Einaudi en 1992, diecisiete años después de la muerte de Pier Paolo Pasolini, en la colección Supercoralli. La portada es blanca y los caracteres del nombre y del título son negros y rojos: un objeto de peregrina belleza. Dos mujeres se encargan de esta edición póstuma: Maria Careri y Graziella Chiarocci. La larga nota del final del volumen la firma el gran filólogo Aurelio Roncaglia, viejo amigo de Pasolini. Se puede leer *Petróleo* como una provocación, como una confesión, como una exploración. Y, claro está, como un testamento. Todo manchado de sangre. Digamos ya que en 1992, cuando *Petróleo* es arrancado del feliz sueño de los inéditos, ya no se hacen este tipo de libros. Estas cosas se han vuelto incomprensibles para la gran mayoría de las personas. Algo ha ocurrido. Comparada con la literatura de 1975, la literatura de 1992 se nos antoja mucho más... ¿cómo decirlo?... *pobre*. La variedad de géneros, con toda la infinita gama de matices, contaminaciones, variaciones individuales, parece haber desaparecido, reducida a una sola exigencia, a una sola preocupación: contar historias, hacer una buena novela. En pocos años se ha producido una mutación tan radical y tan irreversible que *Petróleo*, cuando sale del fondo del cajón, parece provenir, no de otra época, sino de otra dimensión, como si fuera uno de esos objetos de materia desconocida que, refractarios a las leyes de la física y de la geometría euclidiana, en los relatos de ciencia ficción irrumpen en nuestro mundo procedentes de algún pliegue o rotura del espacio-tiempo. ¿Y qué cosa tan grave había ocurrido? Más de doscientos años (desde Diderot, Sterne, por fijar un momento) llevaba la literatura, digamos, sin dejar de correr. Perseguía un límite ideal, que siempre estaba un poco más allá de las posibilidades del individuo. De sus mismos excesos y fracasos sacaba valioso combustible. Era como el blasón de los saberes humanos. Más destino que oficio, su ejercicio producía en cada generación formas de santidad y de locura que habían de ser ejemplares mucho tiempo. Lo que en las leyendas medievales representaban los mártires cristianos, los ascetas, los grandes pecadores iluminados por la Gracia, lo encarnaban ahora individuos tan excepcionales como Mandelshtam, Céline, Sylvia Plath, Mishima. Thomas Bernhard esperaba que sus vecinas recurrieran a su figura para asustar a los niños: «¡Como no te portes bien vendrá el señor Bernhard y te llevará!». Hoy, en cambio, la máxima aspiración de los escritores es que los padres y los hijos los *amen*, como a Papá Noel (las escritoras, claro está, aspirarán a parecerse a la bruja Befana, pero la vocación de *repartidor de regalos* es la misma). Con sus innumerables caídas, aquella concepción ya pasada de la escritura literaria seguía avanzando a trancas y barrancas de la mano del Experimento y de lo Inaudito. Una afinidad electiva natural la hacía cómplice de toda forma de revuelta y subversión, sin que importara que el enemigo fuera el orden político o los hábitos de la vida interior. A todo esto nosotros lo llamamos, con una palabra sabida pero no por eso menos adecuada, *modernidad*. A esta palabra se asocia casi automáticamente la idea, siempre idéntica en la infinita variedad de estilos y visiones

individuales, de que la literatura es una forma insustituible de conocimiento del mundo. No es un repertorio de historias para cine, ni menos aún una forma de consumo destinada a una falsa elevación «espiritual», sino un desafío, un ultraje irremediable, la última vuelta de tuerca de la verdad. Nacido en 1922, Pier Paolo Pasolini nunca tuvo que reflexionar mucho sobre estos conceptos que hoy nos suenan tan exóticos, arqueológicos. El ser moderno era su caldo primigenio, su condición de partida, un reflejo condicionado. Como muchos hombres de su generación, ni sospechó lo que nos reservaba el futuro: de seguir vivo, no podría sino dejar constancia de él, como hacen tantos otros. Hasta el final, Pier Paolo Pasolini fue un perfecto representante de la Edad Moderna, sin saber que era uno de los últimos. Los años de *Petróleo* son los mismos que los de *El arco iris de gravedad* de Pynchon, por poner un ejemplo, o de *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, por poner otro ejemplo. Nada hay, en estas obras tan vastas y ambiciosas, que nos haga sospechar que sus autores se sabían, de algún modo, al final de una época. Mientras duró, la modernidad nos convenció a todos de que era eterna. Cada generación subía el listón, como un saltador que se pone a prueba, y hallaba la manera de superarlo. Hasta que, de pronto, precisamente mientras el borrador de *Petróleo* espera en la sombra su momento, esta prodigiosa máquina se para..., quizá para siempre. No es que la literatura «muera», como se esperaba o se temía (o las dos cosas a la vez) desde hacía cien años. Sigue, ¡ay!, más viva que nunca, pero limita drásticamente y de una vez para siempre sus posibilidades y sus prerrogativas. Este redimensionamiento no debe entenderse necesariamente y en cualquier caso como una decadencia. La prueba es que, a mediados de los años ochenta, el escritor más significativo de su época es seguramente Raymond Carver. Artista nada modesto, autor de relatos inolvidables como los de *Catedral*, Carver representa a la perfección el extraordinario cambio que se ha operado. En sus libros, asistimos al desconcertante espectáculo de una literatura que *ha dejado de pensar*. El único cometido que el escritor se asigna es el de ser un *storyteller*. El único mundo del que habla es el que conoce empíricamente: la porción de jaula que le ha tocado en suerte. Su única esperanza es que esas historias gusten a un buen número de lectores. No es casual, naturalmente, que Carver sufriera, más que ninguna otra figura literaria o humana, la influencia de su editor, el famoso Gordon Lish. Lish, un buen mozo de rasgos afilados de ave rapaz, es el padre de una nueva especie de tecnócratas de la escritura que, esparcidos por los cuatro rincones del mundo, están obsesionados con la idea de eficacia, de *funcionar* como supremo deber del producto literario. Comparar (lo que las últimas ediciones hacen posible) lo que Carver escribía con lo que Lish publicaba es uno de los ejercicios más tremendos y reveladores que ofrece la historia de la literatura. Sería superficial decir que el editor hace «vendible» el material que elabora. Puede ocurrir, pero no todo lo que el editor toca se convierte en oro. Su vocación secreta es incomparablemente más metafísica, más luciferina que cualquier ingenuo afán comercial. Lo que el editor quiere es *transformar la literatura toda en narrativa*. Perdónese este uso insistente del presente histórico. Pero me parece el estilo más adecuado para dar cuenta de un fenómeno tan ineluctable como repentino, semejante a un golpe de Estado espiritual. Decía: empieza una época en la que la excelencia literaria coincide cada vez más con la habilidad de entretener. El escritor: aquel que, vigilado por su editor, que es la presencia humana más importante de su vida, inventa tramas. Eso significa que la emoción fundamental que se busca suscitar en el lector es la del *reconocimiento*. ¡Qué verdad es! ¡Cómo se parece todo eso a lo que me pasa! ¡Así es exactamente! Pero para que este delicado e incierto prodigio psicológico se produzca, el escritor debe pagar un precio. Debe, a costa de sacrificar notables aspectos de su vida y su carácter, *parecerse lo más posible a sus lectores*. Estar hecho, como suele decirse, de la misma pasta.

Apoyo recíproco y corrupción recíproca (sólo lo igual corrompe a lo igual). El editor: aquél que sin pausa trabaja para hacer *homogéneos* al escritor y a su lector. Ésta es exactamente la revolución copernicana que vuelve prácticamente ilegible, en 1992, ese monstruo surgido del pasado que es *Petróleo*. El presupuesto de la escritura de Pasolini, de hecho, y casi podría decirse su método fundamental, es precisamente que él, Pier Paolo Pasolini, no se parece a nadie. Ni aun la Historia, esa aplanadora infalible, ha limado la anomalía que es. Procurar que un lector *reconozca* en sus páginas algo de sí y de la existencia que lo rodea es algo que a Pasolini ni se le pasa por la cabeza: equivaldría, para él, a un fracaso. Ya en su tiempo se creía un superviviente, un caso aislado, una fuerza del pasado. Pero si hubiera vuelto a la vida en 1992 junto con el manuscrito de *Petróleo*, habría sido como ese resucitado del que habla Dante en el *Convivio*, que ya no entiende la lengua que se habla en su ciudad.

Por suerte, estos grandes cambios colectivos nunca afectan a los locos, a los casos desesperados, a los que no tienen remedio. Laura Betti y *Petróleo*: una de esas incautas reacciones químicas que en los dibujos animados provocan la explosión más ensordecedora y hacen añicos el laboratorio. Para el aspirante a escritor que yo era entonces, éste sí era tema que daba que pensar. Y es que la literatura, entendida como un gran experimento que se hace con los límites de lo humano, debería ser *siempre* eso: un detonante, una catástrofe que provoca cambios irreversibles en la vida. Un factor de desequilibrio. Cuanto más dotado está un libro de verdadera grandeza, más capaz es de fecundar formas de locura adecuadas a esa grandeza. Pero todo esto es raro y poco oficial. Llegan los críticos, los profesores, los *intelectuales*, fríos y serios como los conejos negros que se acercan a la cama de Pinocho. Tenaz y paciente, la mediocridad vuelve siempre por sus fueros. Si nos preguntamos quién ordenó la muerte de Pier Paolo Pasolini, la primera en la lista de sospechosos debería ser la mediocridad. El homicidio, por cierto, es un número nada secundario de su repertorio. Lo que quiero decir, con la buena fe del testigo, es que Laura Betti fue la lectora ideal de *Petróleo*. ¿Qué significa esta expresión, «lector o lectora ideal»? Laura estaba firme, incommoviblemente convencida de que era la *única* persona en el mundo que había comprendido a Pier Paolo Pasolini: al hombre y su obra multiforme. Cuál era el contenido real de esta comprensión no se sabe. Algunos secretos sólo los conocía ella. Fuerzas malvadas tramaban en la sombra e impedían o retrasaban su revelación. Había que aludir, avanzar oblicuamente, dejar ciertas frases a medias, como si la mitad callada contuviera no sé qué verdades indecibles. Laura conocía perfectamente todas las entonaciones y matices de la jerga conspiratoria. De haber querido, habría sido una magnífica paranoica. Pero la paranoia sólo era uno de los colores de su paleta, una posibilidad entre otras, una locura demasiado exigua para sus aspiraciones. Pese a su atmósfera de archivo abandonado y polvoriento, relativamente pretecnológico, las estancias del Fondo Pasolini de la plaza Cavour eran la vanguardia de una guerra cruel y silenciosa. La necia, tranquilizadora normalidad de la vida, en aquel lugar de Roma tan caótico y transitado, no era sino una apariencia, una de las muchas máscaras que se ponía una realidad abismal, hecha de Violencia y Secreto. Presidía la plaza, con sus formas bastas y amenazantes, el Palacio de Justicia, en el que Orson Welles ambientó algunas escenas de su película basada en *El proceso* de Kafka. Al arquitecto del edificio, Guglielmo Calderini, lo acusaron de construir aquella obra inmensa sobre un terreno poco fiable de arenas y arcillas, expuesto a las filtraciones del Tíber. Parece ser que sintió tal amargura por aquella polémica que se suicidó. Pero no perdamos de vista a Laura. No puede negarse que la idea de ser el destinatario privilegiado, y de algún modo el heredero y el guardián, de una obra es un síntoma evidente de locura: ¿cómo definirla si no? Al mismo tiempo, tampoco podemos descartar que intervenga cierta dosis de locura cuando sentimos que algo es realmente importante y aun *decisivo* para nosotros. Palabras que parecen dirigidas a todos nuestros semejantes (como por definición lo son las palabras de un escritor) se cargan de un grado insoportable de intencionalidad. Cuando la colectividad se revela hipócrita y falta de atención, el individuo puede llegar a creerse el único destinatario de un mensaje, de un testamento, de un mandato. Todo esto, hay que reconocerlo, puede hacer que un texto literario sea sumamente eficaz y tenga repercusiones interiores decisivas. La única posibilidad que tiene la literatura de durar y

ser eficaz no depende de los jueces ni de los valores colectivos, sino de los seres humanos individuales, de la capacidad que tengan de reconocerse únicos e irrepetibles, de las pulsiones innombrables y las esperanzas inconfesables que deciden su destino. A medida que la carpeta de artículos sobre *Petróleo* aumentaba de volumen, la rabia de Laura hallaba nuevo e inagotable pasto. En su jornada típica, la lectura matutina de la prensa representaba una especie de ensayo general hecho con vistas a ejercicios de locura más difíciles. Era como tocar escalas para un pianista. Rebosaba, agitando aquellos pobres pliegos susurrantes, desprecio y conmiseración. Rezumaba el más negro de los sarcasmos. Los recortes que se acumulaban en una carpeta de cartón eran la prueba concreta, el símbolo elocuente, de la miseria y la vileza de la humanidad. ¿Se equivocaba? El retrato que me hacía de las plumas más ilustres de la crítica y la literatura italianas no es para ser contado. «Ni el nombre de Pier Paolo debería pronunciar esa gentuza... Maricas todos de la peor especie... la especie católica... ¡JA, JA, JA, JA, JA, JA, JA! [sollozo] ... Maricas clandestinos, con su mujercita en casa... su vida de gorriones... Oyes bien, sí, gorriones, gente que se aprovechaba de todo... Como Pilon, el amigo de Popeye, siempre A LA SOPA BOBA. Y tú, putilla, con tus maneras educadas, pronto vas a ser como ellos... ¿Por qué no te suicidas?». Eso: ¿por qué no me suicidaba, antes de convertirme en uno de aquellos necios, de aquellos gorriones? Llega un día en que nos damos cuenta de que la idea de ser los artífices de nuestro destino es una ilusión. Empezamos a sentirnos como una canica en un plano inclinado, incapaces de frenar o cambiar de dirección. La carcajada de la Loca me resonaba en la cabeza como la advertencia indescifrable de una obesa Erinia, mientras rodaba cada vez más veloz hacia todo aquello que me había tocado en suerte.

Son muy pocas las personas que, como se dice, *dejan huella*. Hablo de una huella indeleble: más una cicatriz o incluso una amputación que un sistema de recuerdos. La mayor parte de las personas a las que conocemos, triste es decirlo, no provoca en nosotros ninguna reacción profunda, menos aún un cambio siquiera mínimo. Seríamos exactamente los mismos si no las hubiéramos conocido. Pero esta deprimente regla no hace sino más peligrosa la excepción. Siempre hay individuos que desempeñan en la vida de sus semejantes un papel que no sabría definir sino como *catastrófico*. Cuando reflexionaba sobre la devoción que Laura sentía por Pier Paolo Pasolini, según iba asistiendo a todas sus desconcertantes y turbulentas manifestaciones, pensaba a menudo en Pier Paolo Pasolini como se piensa en un huracán al ver los árboles arrancados, los tejados levantados, los diques desmoronados que deja tras de sí. El conocimiento indirecto (de una persona a través de otra) es sin duda fuente de errores de toda clase, pero puede estimular el músculo de la intuición. ¿Era Pier Paolo Pasolini la *causa* del sorprendente y ruidoso *efecto* que veía delante de mí? Como dice Cioran, la violencia interior es contagiosa. Eso significa que individuos excepcionales, ocupados en hacer experimentos complejos y laboriosos -además de peligrosos consigo mismos, acaban, sin tener ellos la culpa, arrastrando en su traicionera corriente a quienes los rodean.[3] Pero lo más triste es que estos individuos no sólo no tienen responsabilidad directa en el trastorno que causan en la vida de los demás, sino que la mayoría de las veces *ni siquiera se dan cuenta*. No tienen tiempo; deben seguir su camino, dondequiera que los lleve. Seguramente creen de buena fe que sus íntimos están dotados de un carácter parecido al suyo y son por tanto capaces de cuidar de sí mismos sin caer en dependencias perniciosas. La Causa ignora el Efecto: ¿acaso no encierra esta formulilla de sabor filosófico toda la tristeza, la injusticia, la irremediable *asimetría* de la vida? A esto hay que añadir que Pier Paolo Pasolini murió de una manera tan repentina y misteriosa, además de atroz, que no pudo menos de transformarse en una especie de espectro hamletiano: más presente todavía, más capaz todavía de atraer la atención que cuando estaba vivo, si cabe. Como todo aquello que tiene que ver con el sentido común y la sabia administración de la vida, la llamada «elaboración del duelo» no es sin duda una idea muy romántica ni poética. Da por supuesta la necesidad de seguir adelante y atribuye al tiempo la virtud de un fármaco lenitivo. «El muerto al hoyo y el vivo al bollo», como dice el incontestable refrán. De este prosaico pero necesario seguir adelante era de lo que la vida de Laura parecía carecer. En lugar de avanzar, daba vueltas en torno al eje inmóvil de algo que, aunque ausente, estaba más presente que cualquier presencia. Quien estaba cerca de ella acababa inevitablemente percibiendo el olor que desprendía. Lívido y martirizado, insepulto y maloliente, el cadáver de Pier Paolo Pasolini flotaba en las estancias del Fondo como una advertencia siniestra e indescifrable. ¿Qué quieren de nosotros los muertos?

Cuando los accesos de ira de Laura se volvían incontrolables, me batía en retirada lo más discretamente posible y me iba a pasear por las inmediaciones de la plaza Cavour, esperando a que se calmara o se fuera a otro sitio. Callejear siempre ha sido mi especialidad. Se hace uno la ilusión de que la vida es larga, de que hay tiempo para todo. Como es sabido, en Roma, en cualquier zona y a cualquier hora del día o de la noche, son más las personas que deambulan sin rumbo que aquellas que se ocupan en algo concreto. Fue así como una mañana, paseando por la

orilla del Tíber después de escapar de las garras de la Loca, me topé con el Museo de las Ánimas del Purgatorio. Una visita de lo más reveladora. Este museo, cuyas piezas contiene una sola y desguarnecida salita, se halla en la iglesia del Sagrado Corazón del Sufragio, una discutible imitación hecha de cemento armado de la catedral de Milán, casi en la esquina con la calle Ulpiano. En 1897 se declaró un incendio en el interior de la iglesia neogótica recién acabada, y en una mancha de humo que las llamas dejaron en una pared vio sin dudarlo el párroco los rasgos de un rostro sufriente. Para este cura, que se llamaba Vittore Jouet, fue como recibir una misión, directamente de lo Alto, y empezó a recorrerse Europa en busca de objetos que demostrasen que hay contacto entre los vivos y los muertos: ánimas sufrientes del Purgatorio que pedían misas de sufragio y obras de caridad que aliviaran y acortaran sus penas. La increíble contabilidad católica: una de las más insignes manifestaciones de la perversión y la ingenuidad humanas. Casi todas las piezas que se exhiben en las vitrinas del Museo de las Ánimas del Purgatorio son objetos de uso cotidiano: libros, fundas de cojín, prendas de vestir, humildes herramientas de trabajo. En estos objetos se ven quemaduras, muchas de ellas con la forma de los dedos de una mano. En sus azarosas pesquisas, el padre Jouet seguía una especie de teoría, de criterio general: el muerto se manifiesta con una presión que quema, deja una huella indeleble de su paso, de su llamada. El suyo es el más terrorífico y directo de los lenguajes: el *contacto*. Por lo demás, todos estos muertos dirigen fundamentalmente un *reproche* a los vivos. Los sacuden del olvido y los llaman a cumplir ineludibles deberes de piedad. Dicho vulgarmente: tocan los huevos. Porque la vida, como todos los estados de excepción, necesita garantizar su efímera duración con egoísmo y cierto grado de inconsciencia. Mucho más que las afinidades entre seres humanos, que, al fin y al cabo, son inevitables, me han impresionado siempre las afinidades entre lugares. Y no cabe duda de que el Museo de las Ánimas del Purgatorio y el Fondo Pasolini, que distaban unas pocas decenas de metros, eran lugares tan parecidos que podían considerarse dos partes, o variantes, o sucursales, *del mismo lugar*. Pero aquí debo rogar al paciente lector que no se precipite y me atribuya una idea trivial y engañosa. No es mi intención convertir el espectro de Pier Paolo Pasolini en una insulsa metáfora y afirmar que este espectro ejerce, o ha ejercido, algún tipo de influencia en la «cultura» o en la «sociedad» italianas. Entre otras cosas porque la «cultura» y la «sociedad» exceden completamente a mis intereses; su condición de convenciones, esencialmente hipócritas, me hace sospechar que en realidad no interesan a *nadie*, y menos aún a aquellos que, a falta de algo mejor, las tienen siempre en la boca. El padre Jouet, el creador del Museo de las Ánimas del Purgatorio, nunca habría desvariado hasta el punto de afirmar que sus espectros podían asustar o servir de aviso a la Iglesia o a la comunidad católica. No funciona así. La acción de los espectros es eficaz porque se dirige al individuo, a su debilidad y a su soledad. Y así como los libros y prendas chamuscados que se guardaban en las vitrinas polvorientas del museo se exhibían como pruebas fehacientes de un contacto sobrenatural, así la mente de Laura, no menos quemada y ennegrecida, se me antojaba la señal tangible de una presencia, de un llamamiento tan urgente y desesperado que anulaba la frontera entre la vida y la muerte.

Algo escrito. Ni más ni menos: ésta es la fórmula que aparece varias veces en *Petróleo* como la que mejor define la obra que cobra forma. La que mejor define, en efecto, la naturaleza de un texto que, como una sombra o una secreción pegajosa, no puede o no quiere despegarse del todo de su origen: un ser humano, un cuerpo viviente («Yo vivo», dice no por casualidad Pasolini en una de las primeras páginas, «la génesis de mi libro»). Pero que exista una génesis no es un simple presupuesto: este particular Dios, por vocación o por necesidad, no se separa de su Creación, sigue creándola, no puede hacer otra cosa, para él no hay un séptimo día).[4] Según las circunstancias, *algo escrito*, este monstruo informe (todos los verdaderos monstruos son informes y todas las verdaderas informidades son monstruosas) puede parecerse a una novela, a un ensayo, a un poema mitológico, a un libro de viajes, a una colección de cuentos interrelacionados como *Las mil y una noches* y *Los cuentos de Canterbury*. Pero ningún género de escritura, considerado en abstracto, ni siquiera un diario, podría soportar el peso de esta presencia, de este aliento que empaña todos los espejos: él, Pier Paolo Pasolini, en carne y hueso. «He hablado al lector como quien soy», confiesa en una carta a su amigo Alberto Moravia, viejo zorro capaz de comprender al instante la entidad y la enormidad del pecado. No me he visto capaz, explica Pier Paolo Pasolini, de volver a asumir el papel de «narrador». A fin de cuentas, y pese a todas las apariencias, un narrador «se parece a todos los narradores». Más precisamente, es una convención. Él no: ya no quiere seguir jugando a ese juego, que, desde que el mundo es mundo, es el juego de la literatura, que a su vez imita el Juego de la Creación. *Algo escrito*: significa mantener con las palabras la misma penosa intimidad que une al niño que se orina en la cama con la mancha tibia que se expande en la sábana. Y al mismo tiempo, sin contradicción, asimilada hasta el fondo esa vergüenza, *algo escrito* significa ejercer sobre el cuerpo de la lengua una presión que no es sólo mental, sólo cultural. Empezar a vivir una forma es como decir que, a partir de ese momento, de esa presión que produce una especie de huella, un individuo empieza a tomar posesión de la realidad. Y lo hace de una manera, observa Pasolini, que no puede ser sino violenta y brutal, como ocurre siempre que se toma posesión de algo. Y este acto que se realiza a través de la escritura de un libro, esta búsqueda que se hace del «sentido de la realidad» a fin de poseerla, no sólo no puede hacerse sin violencia ni brutalidad: es también una autodestrucción. «Yo deseaba», dice claramente Pasolini, «también liberarme de mí mismo, es decir, morir». Vivir la creación hasta acabar con la vida: como cuando se muere de parto. Aunque la comparación con el parto no es totalmente adecuada, porque enseguida sugiere otra, que es más oportuna: «Como en efecto se muere, eyaculando en el vientre materno».

Personalmente, detesto que se diga que Pasolini era *incómodo*, como si fuera un sillón, o *profético*, como si se tratara de un charlatán de feria. La gloria intelectual que se deriva de las llamadas profecías ha sido siempre, por cierto, muy equívoca, cuando no sospechosa. A los cincuenta años exactos, cuando empieza a trabajar en *Petróleo*, entre la primavera y el verano de 1972, y, «en menos de una hora», redacta una trama esquemática, Pasolini tiene muchas otras cosas que hacer que no escrutar en la oscuridad del futuro. Lo que leemos es, más bien, la crónica de una *iniciación*. En *Petróleo*, las alusiones a técnicas y ritos iniciáticos son tan abundantes y precisas (incluso desde el punto de vista del léxico empleado) que no dejan lugar a dudas. Considerada como un método de conocimiento de la realidad, la iniciación nada tiene que ver con los habituales procedimientos racionales. Es un salto hacia delante, una ruptura traumática de la continuidad. Implica una metamorfosis radical e irreversible, y tiende, como a su estadio supremo, más a una visión que a un conocimiento traducible en términos abstractos, como sería una ideología política, literaria o filosófica. En el ápice de la visión, no es posible ya distinguir a quien conoce de lo conocido, lo interior de lo exterior, el deseo de su objeto. En un supremo, extático relámpago de conciencia, resulta al final claro que, escondida en el infinito número de historias que pueden contarse, hay siempre *una sola historia*. Esa infinidad es una ilusión, algo de lo que es posible despertar. Pero en el momento mismo en el que contempla la única verdadera historia, el iniciado no puede sino morir. *Despertar y morir son la misma cosa*. El hombre que ha vertido su semen en el «vientre materno», como lo llama Pier Paolo Pasolini, no tiene salvación. Esta misma imagen edípica del vientre materno parece una premisa que conduce a una imagen ulterior, aún más rica de sentido. Un motivo que se repite mucho en *Petróleo* es el de la tierra. ¿Acaso no es la tierra el «vientre materno» de todo lo que vive? Sólo que, en *Petróleo*, la metáfora no es nada genérica. Se refiere a un tipo de tierra concreta: pobre, arcillosa, cubierta de todo género de inmundicias, en la que crece una hierba rala y esmirriada. Es la tierra de los descampados de Roma, en torno a la que se perfilan los nuevos barrios y los viejos arrabales. Tierra madre y tierra de nadie. Son porciones de realidad perfectamente idénticas, intercambiables. Vibran al unísono, como campos de energías innombrables a los que su misma insignificancia protege. Verdad es, sin embargo, que, en la historia de Pier Paolo Pasolini, *unode* esos lugares, en particular, hizo las veces de estación terminal y escena del crimen. Es el «infame erial de las afueras lleno de desechos inmundos», como lo llama Gianfranco Contini en su inolvidable *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini*.

Llevaba yo trabajando unas semanas en el Fondo cuando Laura organizó una especie de peregrinaje al Hidropuerto de Ostia[5] en el que participaron miembros del ayuntamiento, escritores, periodistas, algún viejo amigo del escritor. Hay que reconocerle a la Loca un notable talento organizativo. Amaba el teléfono y las listas de personas a las que llamar. Dependiendo de quien se hallase al otro lado de la línea, conversaba, lisonjeaba, lanzaba terribles amenazas y las famosas sartas de insultos. Colgaba el aparato maldiciendo para sí y, tachado de la lista un número, marcaba el siguiente. Que la línea estuviera ocupada era para ella una ofensa personal, que vengaba en el acto recurriendo al aviso de llamada urgente. Si el mundo se olvidaba vergonzosamente de Pier Paolo Pasolini, ahí estaba ella para, agenda en mano, echárselo en su

sucia cara. El objeto de la visita al Hidropuerto era, si bien recuerdo, denunciar el estado de total abandono en el que se hallaba el lugar, que, en efecto, en aquel momento era una especie de basurero a cielo abierto, lleno de chatarra oxidada, preservativos, colchones putrefactos, jeringuillas de toxicómanos y montones de escombros. En medio de aquella densa e inextricable exuberancia, se alzaba la masa informe de lo que debía haber sido un monumento. El vandalismo y la intemperie, que suelen aliarse para producir ejemplos notables de *belleza involuntaria*, que es siempre la más sublime de las bellezas, habían transformado aquella obra de estilo abstracto, en sí misma trivialísima, en un símbolo elocuente de caducidad y desesperación. Del cemento gris agrietado y descompuesto sobresalían los hierros de la armadura como si fueran los huesos de un cadáver devorado por una manada de depredadores. No había ni placas ni inscripciones que explicasen el origen y la finalidad de aquella desconcertante ruina. Hoy, aquella tierra de nadie abandonada a sí misma y a sus lúgubres recuerdos es parte de un área protegida, al cuidado de la Liga para la Protección de las Aves. Al autor de *Pajaritos y pajarracos* le habría gustado seguramente la irónica coincidencia. El monumento ha sido rehabilitado, hay senderos y bancos. En una placa de mármol se leen los famosos primeros versos del *Pianto della scavatrice*, «Sólo amar, sólo conocer cuenta», etcétera, etcétera. Se podía elegir algo más original, pero tampoco hay que exagerar con el esnobismo. Ha acabado triunfando, sobre la vieja escena del crimen, una decorosa insignificancia. Pero, desde mi punto de vista, el saneamiento se ha llevado, junto con la suciedad y la desolación (que no siempre ni necesariamente son cosas del todo negativas), el indefinible pero precioso aroma a autenticidad que flotaba sobre el lugar, junto con los miasmas de una intolerable angustia. ¿Podemos imaginar un Estado tan clarividente, tan *filosófico*, que tenga el valor de honrar la memoria de un poeta, de un hombre auténtico y valiente como Pier Paolo Pasolini, dedicándole un basurero? Un pueblo capaz de comprender la sutil pedagogía de semejante monumento no necesitaría quizá al Estado. Comoquiera que sea, y dejando aparte ulteriores consideraciones que podrían parecer ociosas, vuelvo con la memoria a la pequeña muchedumbre (unas cuarenta personas) que, convocada por Laura, se había reunido en el jardín de la plaza Cavour y esperaba salir para el Hidropuerto. Encabezaba la caravana de coches un vehículo azul oscuro del ayuntamiento, el de Gianni Borgna, que entonces era concejal de Cultura y llevaba años luchando por que se reexaminaran desapasionadamente todos los indicios del crimen y se reabrieran las investigaciones oficiales y el caso judicial. A este coche se dirigió Laura, que, con su afanosa teatralidad, acomodó su mole en el asiento trasero y me instó a seguirla («Ven conmigo, putilla, tendrás un poco de *conversación*, tu especialidad»). El conductor oficial comprobó que los demás coches lo siguieran y nos dirigimos a Ostia. Por aquellos mismos meses se había estrenado *Caro diario*, la película de Nanni Moretti, quien en cierto momento hace el mismo viaje de Roma al Hidropuerto en una Vespa: una escena justamente célebre, un ejercicio espiritual solitario y liberador. Laura, después de pasarse toda la mañana dando órdenes a gritos, se sumió en un silencio impenetrable y tortuguesco, interrumpido sólo por algún bufido. Avanzábamos en medio del tráfico, en dirección sur. Poco más allá de la pirámide de Cayo Cestio, con sus superficies de blanco mármol recubiertas por una oscura capa de sedimento de gases contaminantes, pasamos por delante del Biondo Tevere, el restaurante donde, la noche del crimen, Pasolini se detuvo a pagarle la cena (espaguetis con ajo y aceite y pechuga de pollo, según refieren las actas del juicio) a Pino Pelosi, llamado el Rana, que aún era menor de edad la noche del 1 de noviembre de 1975. Pier Paolo Pasolini, que ya había cenado en otro restaurante (el Pommodoro, en San Lorenzo), se tomó una cerveza, mientras observaba al muchacho comer y se informaba de su vida, de sus deseos, de sus opiniones. Los propietarios del local lo conocían y lo

llamaban respetuosamente «el profesor». ¿Estaban solos el muchacho y el poeta, o alguien (¿sentado en un coche con el motor apagado?, ¿a horcajadas en una moto?) esperaba a que salieran, después de haberlos seguido hasta allí desde la plaza Cinquecento, donde Pier Paolo Pasolini había subido a Pino en su coche? De todos los misterios no resueltos de aquella noche, éste es el más difícil de desentrañar y probablemente la clave de todos los demás. ¿No atraerían a Pier Paolo Pasolini a una especie de trampa urdida con paciencia hacía semanas? En este caso, nada habría hecho mejor las veces de anzuelo que los rollos originales de su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma*, robados unas semanas antes. Cualquiera que sea el hilo de la madeja de aquella noche del que tiremos, siempre acabamos por considerar imposible que Pelosi fuera el único y solitario autor del crimen y de las tramas que lo precedieron. Sin embargo, ésta es la verdad de la sentencia. En aquella ya lejana tarde de marzo de 1994, la verdad oficial del homicidio de Pier Paolo Pasolini, pese a su ridículo desprecio de las evidencias, seguía tranquila e imperturbable como un tirano en su castillo. La fuerza de una verdad oficial no consiste *nunca* en el hecho de que alguien la crea. Si quisiéramos contar la historia del famoso *carácter italiano*, quizá no habría mejor recurso que estas verdades convencionales, que no requieren ninguna adhesión interior. Tanto más eficaces son, podemos llegar a pensar, cuanto más ilógicas y casi intencionadamente inadecuadas resultan: porque ponen de manifiesto, más que su risible contenido, la violencia que las funda y las sustenta. En efecto, nadie se ha creído nunca que Pelosi matara solo a Pasolini a patadas y bastonazos, y lo aplastara luego con su coche, un Alfa GT gris, hasta que el corazón y la caja torácica, como estableció la autopsia, literalmente *reventaron*. Es una estupidez sin sentido. Pero una verdad oficial, hay que insistir en ello, vale para todo menos para ser creída. Digámoslo de una vez: lejos de cuestionarla, sus lagunas y sus palmarias contradicciones no hacen sino reforzar su amenazante prestigio: son, por así decirlo, su diadema real. Un poder que quiera realmente infundir temor debe ostentar cierto grado de ilogicidad, porque sus raíces se hunden en lo Invisible, en lo Opinable, en lo Incierto. Todo aquello que la terca voluntad de una minoría saca a la luz, incluida la verdad última, queda relegado a la categoría de hipótesis. Y las hipótesis, como sabemos, son lo más perecedero que produce el entendimiento humano: se desgastan incluso en la cabeza de quien las sostiene, se atropellan, se contradicen. Aunque puedan mostrar un rigor parecido al de los teoremas matemáticos, nada los salva de su imparable entropía. Volviendo a la metáfora del tirano, las hipótesis son como una multitud sobre la que se dispara fácilmente. Otra cosa que puede ocurrir es que el tirano, encerrado en su castillo, muera de muerte natural. Durante mucho tiempo nadie se da cuenta y el miedo sigue gobernando como si nada hubiera ocurrido. Pero luego, inevitablemente, el vínculo se extingue. Ya no hay peligro en decir cosas que, en otro momento, habrían costado la vida. Aunque, si no hay ningún peligro, muchas veces tampoco sirve ya de nada decirlas. Treinta años exactos después de la noche del crimen, el único condenado por el homicidio, Pino Pelosi, declaró en la televisión que Pier Paolo Pasolini fue asesinado por dos personas que hablaban con marcado acento siciliano; él permaneció al margen de la pelea. En sustancia, me parece una versión de los hechos, si no creíble en sentido absoluto, más creíble que todas las anteriores, y por una razón bien concreta. En 2005, aquellos que durante treinta años impidieron que la verdad oficial fuera derrocada de su trono (aunque resultaran evidentes su absurdidad y su mala fe) han muerto, o, si aún viven, son viejos chochos, incapaces de perjudicar a nadie. Ya no pueden amenazar la vida de Pelosi y de los suyos. Como todos los delincuentes, Pino el Rana es un hombre acostumbrado a mentir; pero precisamente por eso sabe también cuándo no hay necesidad de seguir haciéndolo. Por volver al día de la visita al Hidropuerto, aún eran tiempos en los que quien sabía callaba; y

tenía, debemos suponer, excelentes razones para hacerlo. La caravana de coches llegó hasta una tosca valla que discurría paralela a la carretera, no lejos del mar. Para entrar en el reducido recinto había que pasar por una verja de madera como las de los ranchos del Lejano Oeste. Se habían olvidado la llave o el candado estaba demasiado oxidado. Con mayor o menor agilidad, todos se aprestaron a ejecutar aquel imprevisto ejercicio gimnástico. Laura quiso pasar por entre dos barrotes de la verja, que fatalmente la inmovilizaron, y allí quedó atrapada y quejándose, mitad dentro y mitad fuera, como una versión expresionista de Winnie the Pooh, que, buscando miel, se queda encajado en el tronco del árbol. Recuerdo a Bernardo Bertolucci y a un fotógrafo del *Messaggero* ocupados en un laborioso salvamento. Resuelto el pequeño drama, nos dirigimos al monumento, sorteando basura y matorrales que la sal del mar reseca. Como digo, era a principios de primavera, uno de esos días en los que la luz se transforma de minuto en minuto, con maravillosa repentinidad e inagotable fantasía. Como un banco de grandes peces, las nubes violáceas corrían veloces por el cielo hacia la ciudad, al norte. Ráfagas de viento llenaban la nariz del olor salobre del mar cercanísimo. El sol, cuando asomaba, vertía su oro casi deslumbrante sobre aquella tierra de nadie baldía y martirizada. Era una luz gloriosa, que surgía por entre los desgarrones de las nubes con la majestad de una música sacra. Evocaba el fin de los tiempos, el despejarse de las dudas, una cualidad suprema e inalcanzable del conocimiento. Pero de pronto, quizá porque aún atardecía pronto, quizá porque el viento del mar había cesado, frenando el correr de las nubes, se impuso una sombra lívida, de un frío violáceo. Un escalofrío unánime recorrió a la pequeña muchedumbre. No había previstos discursos ni demás ceremonias, los fotógrafos habían hecho ya su trabajo y todos parecíamos haber llegado allí por nuestra cuenta, al final de un paseo solitario. Quieto en el cielo, con el centro oscuro como un vientre cargado de lluvia, el nubarrón que se cernía sobre nosotros no prometía nada bueno. Sin embargo, hacia la parte de Fiumicino y Roma, el cielo primaveral parecía proseguir tan tranquilo con sus juegos de luz. «Vámonos», decretó al fin la Loca, disolviendo la variopinta comitiva. «*Es como estar a la sombra de un cadáver*».

El Fondo Pasolini: en uno de esos apartamentos romanos que, estén o no destinados al transcurrir de una existencia tediosa, o a una no menos tediosa actividad laboral («para oficina», como dicen los anuncios inmobiliarios), transmiten una inconfundible, irremediable sensación de opresión e infelicidad. Un desesperado decoro umbertino, una callada pero insistente instigación al suicidio. De la entrada, dominada por una paquidérmica fotocopidora, arrancaba un largo pasillo. Por la primera puerta a la izquierda, siempre abierta, se entraba (si no tenía uno más remedio) al despacho de la Loca, envuelto en una perenne, casi sólida niebla de humo de tabaco. Más adelante, también a la izquierda, estaba la sala de audiovisuales, con las preciosas copias de las películas de Pasolini sacadas directamente de los negativos. A la derecha, el baño. Y al final del pasillo, una gran sala de lectura, con estanterías llenas de carpetas polvorientas y un gran fichero de madera con cajoncitos. Un lugar, en fin, como mil otros, con su horario de apertura al público, sus vetustos radiadores de hierro colado, sus ventanas macizas abiertas al exterior. Pero esta normalidad, como me había acostumbrado a percibir desde el principio, no era sino aparente. Lo notaban también, sin explicarse por qué, los visitantes más ocasionales. En general, se quejaban de una inquietud indefinible, de una obstinada dificultad para concentrarse. Y, como es natural, se echaban la culpa unos a otros. No sospechaban que aquel lugar, con todos los atributos de la realidad, en la tercera planta de un edificio céntrico, sólido y severo en el que tenían su sede varias compañías de seguros, había gabinetes de abogados y notarios y hasta una comisaría de policía, había sufrido un invisible pero radical proceso de transmutación. Bastaba tocar el timbre y traspasar el umbral para hallarse en el interior de un más allá en el que las leyes del mundo se habían deformado y finalmente suspendido. El tiempo y el espacio habían dejado de cumplir su deber, o lo cumplían a ratos. Quiero decir que el apartamento del Fondo se había convertido, merced a un proceso de fagocitación del que no se habían librado ni jambas ni ladrillos, en un *espacio psíquico*: en la extensión de la mente enferma e infeliz de Laura. Su habitabilidad, como es fácil imaginar, mejoraba cuando la Loca, porque trabajase en una película o tuviera que hacer otra cosa, se alejaba. Se difundía entonces por las estancias del Fondo una pálida alegría que no era, a fin de cuentas, más que un momentáneo alivio. El caracol, por usar la imagen más eficaz que se me ocurre, había impregnado tan profundamente aquella concha con sus humores, que incluso cuando se iba seguía la locura rezumando sin parar. Que existen lugares literalmente *infectados* no es una simple fantasía gótica, un inocente expediente narrativo. Nunca faltan, si nos fijamos bien, ocasiones de comprobar cuán inmenso y devastador es el poder de un carácter doliente y rabioso que se lanza desbocado contra los confines del principio de realidad. Así como los asesinos y las víctimas esparcen a manos llenas su ADN por los lugares del crimen, así la mente posee energías activas que quizá algún día la policía científica sepa detectar aplicando rigurosos e incontestables protocolos. ¿Qué rito purificador, me preguntaba, sería tan eficaz que neutralizara una influencia tan palpable, tan intrusiva como la que ejercía la Loca? A veces me imaginaba a chamanes, a curanderos con atuendos tradicionales, con sombreros de plumas y huesecillos atravesados en la nariz, que iban y venían por las tristes estancias del Fondo apelando a todos sus remedios tradicionales, recitando fórmulas y oraciones, quemando inciensos, trazando en las paredes signos mágicos. Las ausencias de la Loca, con todo, nunca duraban mucho. Enseguida estaba de vuelta,

más espantosa que la última vez que la habíamos visto, mientras la temperatura del malestar volvía en pocos minutos al nivel habitual. Aquéllos eran los peores momentos: porque nada había ido como tenía que ir, ninguna instrucción se había seguido bien, se habían cometido las *traiciones*, se habían dado las *puñaladas traperas* de siempre. Los ratones habían bailado *la cuadrilla y el foxtrot*, mientras la Gata no estaba. Tampoco yo me salvaba: la perezosa, hipócrita, complaciente putilla. Como ya he dicho, todos los días podía decidir no volver más a aquella jaula hecha de la misma sustancia que la loca que encerraba. Sabía muy bien que estaba perdiendo el tiempo; que nunca vería la luz una edición de las entrevistas de Pasolini firmada por mí; que muy difícilmente podría aprovechar el material conservado en el Fondo para aprender algo. Pero, con una constancia que no creía tener, allí estaba todas las mañanas, repitiendo desde el principio la lección de mi nulidad. Cuanto más repugnaba a Laura, más necesario incluso me parecía tratarla, exponerme a toda clase de represalias. A las horas de oficina empezó pronto a sumarse una imprevisible cantidad de horas extras. Con gusto, en la pausa de la comida, la acompañaba a algún restaurante de los alrededores de la plaza Cavour. Había uno en concreto, una especie de mesón tradicional, al principio de la calle Crescencio, en el que servían unas anchoas empanadas que le encantaban. Podía devorar bandejas enteras, con una voluptuosidad feroz que enseguida se transformaba en una compulsión ciega. De todos los trastornos de conducta debidos a problemas nerviosos, los relacionados con la comida son los más impresionantes, porque se basan, deformándola, en una necesidad natural, que sentimos una y otra vez. Nunca se me había ocurrido que pudiera invitarse a comer a una persona por el deseo de seguir insultándola mientras, al mismo tiempo, se goza de los placeres de la mesa. Pero la única virtud que Laura me atribuía era la de ser, a falta de algo mejor, una pasable *dama de compañía*. Era un papel que, a su juicio, se avenía perfectamente con mi condición pusilánime y burguesa. Por algo, no dejaba nunca de observar, aspiraba yo a una *carrera literaria*, la forma de existencia que más despreciaba Pier Paolo Pasolini, quien, por supuesto, no se habría dignado mirar a la cara a alguien como yo. No está claro, replicaba yo para provocarla: Pier Paolo Pasolini era un hombre cultivado, sentía respeto y admiración por muchos escritores. Atribuía, sin confesárselo completamente, un gran valor al juicio de sus iguales. Quién sabe, a lo mejor habría podido enamorarse de mí... De la región más oscura de las insondables vísceras de la Loca brotaba entonces su siniestra y ronca risotada (provocarla en lugares públicos como un restaurante podía causar un notable embarazo). «¡¿De TI, con tu coñito perfumado?! ¡Pier Paolo habría vomitado encima!»). Muchas personas que han conocido a Laura han oído sentencias no menos definitivas y humillantes, pronunciadas, como si cumpliera una orden, en nombre del espectro de Pier Paolo Pasolini. Le darías asco, no te consideraría digno de escribir sobre él, no has entendido nada de lo que quería decir. En su guerra perpetua contra el género humano, ésta era sin duda el arma predilecta de la Loca. Un truco ciertamente infantil, que la razón no tardaría en neutralizar. Pero, como se sabe, la razón, en estas cosas, tiene poderes muy limitados. Ello es que, a través de la mediación que Laura se arrogaba, venía a establecerse un indeseado nexo psicológico entre Pier Paolo Pasolini y los inocentes, mortificados representantes de una humanidad incapaz de estar a su altura. Esta mistificación lograba surtir cierto efecto incluso en las personas más avisadas y desengañadas. Tenía, en fin, su verosimilitud. Trataré de explicarme. No creo que Pier Paolo Pasolini se sintiera jamás superior en nada a los demás. No pondría la mano en el fuego, porque no lo conocí, pero con el tiempo me he hecho de él la idea de un hombre tímido y serio, dotado de esa «competencia en humildad» que decía atinadamente Contini, virtud aún más rara y preciosa que la humildad misma. Pasolini fue, sobre todo, más allá de toda razonable prudencia, un individuo absolutamente auténtico, capaz,

por tanto, de llegar a una especie de límite, de transformar su existencia toda en una manifestación de la verdad. «Ser *verdadero* y sólo *verdadero* es lo único que vale», ha escrito Stendhal en algún sitio. Podría ser una síntesis perfecta de la vida y del carácter de Pier Paolo Pasolini. Por desgracia, nos resulta muy difícil, si no imposible, juzgar una aventura humana tan bella por lo que fue, a saber, un acontecimiento único e irrepetible que deberíamos mirar con el mismo desinterés con el que se disfruta una obra de arte. Un retrato de Tiziano, un nocturno de Chopin no nos reprocharán nunca no ser como ellos. La vida y la obra de Pier Paolo Pasolini, por el contrario, siempre producen el efecto perverso del examen de conciencia. Sin él saberlo y muy a su pesar, Pier Paolo Pasolini ha ido convirtiéndose, en la memoria y en la conciencia colectiva, en un gran *culpabilizador*, en una especie de dedo acusador. En alguien que nos obliga, como lectores, a enfrentarnos a nuestra cobardía, a nuestro miedo a vivir, a nuestra condición de siervos. De todas las cosas inútiles que podemos hacer, este tipo de examen de conciencia basado en la comparación con el prójimo es sin duda de las más inútiles. Por volver a la Loca, no cabe duda de que era muy hábil a la hora de transformar este error en un sutil instrumento de tortura psicológica. Sutil y eficaz, puedo dar fe en primera persona, porque además podía adaptarlo fácilmente a situaciones concretas. Hay quien tiende a sentirse culpable por cosas que a otros les resultan totalmente indiferentes. Pero casi todos tenemos un talón de Aquiles. Por lo que a mí respecta, diré que las personas dotadas de la *vitalidad* de Pier Paolo Pasolini siempre me han inspirado una mezcla de admiración, malestar y sentimiento de inadaptación. Cualquiera que fuera el fuego que lo consumía, Pasolini ardía, nunca se detenía. Construía una obra inmensa con los medios artísticos más dispares, usando indistintamente un verso poético, un gran angular o un pincel mojado en tinta china, dejándose fotografiar, concediendo entrevistas. Y luego estaba la noche, el momento de dar la espalda a todos, a toda la ciudad, para encaminarse solo, viejo cazador empedernido, a la búsqueda del placer. Volvía a casa tardísimo, cuando no quedaba literalmente un alma en la calle, los pasos resuenan en el empedrado, los semáforos relampaguean. La calle Eufrate, donde vivía con su madre y su prima, está en el EUR, barrio muy al sur de Roma, que linda con la llanura que llega al mar. Había un agujijón que le pinchaba, le atormentaba la carne y el espíritu por igual, lo consumía, y era un agujijón de oro, una bendición, porque hacía que toda su vida, sin reservas, fuera digna de vivirse, mientras la mayoría de sus semejantes se marchitaba en la prudencia, se mantenía aparte. Laura, con su potentísimo radar para las debilidades ajenas, había intuido desde el principio que mi problema era justamente ése: quedarme aparte, con la perpetua certidumbre de no vivir realmente, de no vivir realmente hasta el final. «Tú no existes, putilla, ¿cómo vas a existir? ¡Si no has nacido! Eres demasiado FALSA. ¿Y qué quieres escribir? ¿Qué sabes tú lo que quieres escribir?». Tocado y hundido. Es verdad: había trabajado mucho en mi libro, con ahínco, buscando la música justa, el ritmo de cada frase. De los veinte a los treinta años, mi única preocupación había sido la de aprender a *escribir bien*. No sabía cómo definir de otro modo esta preocupación tan exclusiva, tan exigente. Pero de pronto uno despierta y se pregunta si *eso* es todo. La verdad es que todos y cada uno de nosotros, a poco que nos empeñemos, podemos aprender a usar las tintas que más aptas sean para realizar nuestra tareíta y llamarnos escritores. Pero en el verdadero tintero, el que usan los grandes, hierven materias muy distintas: sangre y esperma y materias fecales y todos los demás fangos en los que pululan deseos y aspiraciones y recuerdos más vastos y oscuros que cualquier palabra, que cualquier convención. En eso, por mucho que la afilara, no llegaba a mojar la punta de mi plumita. Y por esto estaba seguro de que la Loca, aquel ser imposible, aquel castigo viviente, podía enseñarme algo precioso, algo que yo no podría seguir fingiendo ignorar.

«Si todos somos miembros de un solo cuerpo, entonces no es un cuerpo de hombre ni de mujer; o, mejor dicho, es de ambas cosas: es un cuerpo andrógino o hermafrodita, que contiene ambos sexos».

NORMAN O. BROWN, *El cuerpo del amor*

Como todas las ideas realmente importantes, la de *Petróleo* llegó de improviso, un día de la primavera o el verano de 1972, sugerida por la lectura casual de esa palabra, *petróleo*, en un artículo de prensa. «En menos de una hora» Pasolini trazó un plan, el bosquejo de una historia. No sería completamente fiel a esa primera idea, pero lo esencial ya está ahí, en esa página. *Algo escrito* cuenta una historia, una aventura que transcurre en Italia entre 1960 y los primeros años setenta. Pero enseguida la cosa adopta el tono de una visión, de una alucinación, de un sueño revelador. El llamado mundo real aparece desde el principio transfigurado por una luz metafísica, penetrado de prodigios y enseñanzas. Al principio hay un hombre, A. Se llama Carlo, Carlo Valletti. Es un intelectual progresista, un ingeniero, un experto en explotaciones petroleras. Como es típico de su clase, parece que no tenga cuerpo, su cuerpo lo ha fagocitado totalmente su inteligencia y su ambición. Pues bien, este hombre, en un momento dado, se desdobra: A engendra B, como el Doctor Jekyll y Mister Hyde. Este segundo Carlo es una sombra cómica del primero, un ser blando, inocente, que siempre está excitado, que busca el placer con toda clase de mujeres, desde niñas hasta abuelas. La división de las tareas es perfecta. Encargado de los «bajos servicios», Carlo «segundo» permite a Carlo «primero», el ingeniero petrolero, ocuparse de su carrera sin miedo a escándalos, llevando una vida irreprochable. Durante mucho tiempo, el equilibrio y el acuerdo entre los dos Carlo son perfectos. A Pasolini le gustaba muchísimo este tema. Una vez, años antes, había escrito que el desdoblamiento, la disociación de una persona en dos, es «la mayor de las invenciones literarias». Bien pensado, podría ser verdad. Pero en el momento en el que traza el plan de *Petróleo*, el desdoblamiento no agota ni mucho menos las posibilidades del personaje. El prodigio produce un nuevo prodigio. *El doble engendra al andrógino*. Al principio, cuando escribe el primer esbozo, Pasolini pensó que sólo Carlo «segundo» se transformara en mujer, poco antes de que el otro, el ingeniero Valletti, haga un importante viaje de trabajo a Oriente Medio. Solo en Roma, «y siendo además mujer», Carlo «segundo» se dedicaría a los «bajos servicios» con el ardor de siempre, empezando, como corresponde a su nuevo sexo, por los hombres. Pero luego, a medida que escribía, se dio cuenta de que debían transformarse en mujer los dos héroes, en cierto momento de sus vidas, para después volver a ser hombres. Es enorme, de hecho, la apuesta que suponen estas metamorfosis. Como ocurre en los estratos más arcaicos y secretos del pensamiento mítico, la androginia es la señal, la condición específica de un vertiginoso *aumento de conocimiento*, de una posesión del mundo que resulta posible por la catástrofe de la vieja identidad, por la metamorfosis, por la iniciación a un régimen de verdad superior.[6] La clave para descifrar el último libro de Pasolini no es la literatura, la invención novelesca. *Algo escrito*, desde su primera concepción, es un libro sagrado, un anuncio, una revelación. Las gestas sobrenaturales de sus muñecos alegóricos remiten a un proceso en marcha, a una verdad que está sucediendo. Éste es el tipo de autenticidad que Pasolini arroja a la cara a sus lectores cuando afirma que *vive* la génesis de *Petróleo*.

Petróleo estaba allí, delante de mí, esperando a que lo descifrara. Su naturaleza de objeto misterioso, su inconfundible vibración de mensaje supremo lo hacían distinto de todos los libros con los que me había encontrado. Pero ¿cómo entrar en él? ¿Cuál era la clave de su código? Una vez, Alfred Hitchcock quiso poner un acento particularmente dramático en un objeto de una escena, un vaso que contenía leche envenenada. Pero era un objeto demasiado pequeño y demasiado cotidiano para que, por sí solo, llamara la atención. Y entonces tuvo una idea genial: encendió una bombilla en la leche. Será por la cubierta blanca, pero la edición de Einaudi de *Petróleo* me recordaba el famoso vaso de leche de Hitchcock. Así como aquél se parecía a infinidad de otros vasos, así *Petróleo*, por muchas razones, pertenecía a un conjunto bien reconocible de libros: era un obra de finales del siglo XX, un perfecto ejemplar de una época irrepetible de libertad y búsqueda en todos los campos del arte. De acuerdo: pero había algo más. La luz que latía en su interior enviaba, a quien sabía percibirla, un mensaje de soledad, amenaza inminente, fase terminal de la experiencia. Sobre aquellos últimos años de Pasolini (de los cincuenta en adelante) habían corrido, claro está, ríos de tinta. Pero se llegaba siempre a las mismas fórmulas, que no eran sino paráfrasis de conceptos memorables que el interesado había expresado en *Escritos corsarios* y *Cartas luteranas*. En conjunto, la crítica de Pasolini es una de las creaciones más aburridas del espíritu humano. Todo se reduce a fórmulas sociológicas y psicológicas tan aguadas que valen para todo y para todos. En una cosa no se equivocaba la Loca, por cierto. Cuando se publicó, de *Petróleo* no se entendió nada. Los artículos de prensa eran tan superficiales que muy a menudo hablaban de grandes escenas de amor homosexual sin darse cuenta de que el protagonista se había convertido en una mujer. Además, se ha impuesto esa otra idea de que *Petróleo* es una especie de novela en clave, en la que Pasolini arremetía contra muchas personas poderosas. Pero si *Petróleo* es una novela única, insustituible, no es por estos motivos, por este o aquel argumento. *Algo escrito* no es exactamente un texto, entendido como un objeto que, tarde o temprano, ha de separarse de su autor. Es más bien como una sombra, un rastro, el gráfico de la fiebre que cuelga de los pies de la cama. No tendría sentido si no hubiera nadie revolviéndose entre las sábanas. Lo que hace Pasolini en *Petróleo* se parece más al arte corporal que a la literatura. O incluso a la fotografía. Curioseando entre los documentos del Fondo di por casualidad con las fotos que Dino Pedriali le hizo a Pasolini en Sabaudia y en Chia, en octubre de 1975, dos semanas antes de su muerte. Por entonces, Pasolini tenía cincuenta y tres años, treinta menos que Pedriali. Entre los dos, después de una desconfianza inicial, surgió un gran entendimiento, como es fácil intuir por la belleza del resultado. El reportaje fotográfico de Pedriali es como un relato, claramente dividido en dos tiempos: el primero en Sabaudia y el segundo en la torre medieval de Chia, en la que Pasolini se había hecho una casa de campo. Esta segunda parte es la más bella e intensa, y culmina en una serie de espléndidos desnudos. Afirma Pedriali -y no hay razón para dudarlo- que Pasolini le pidió que no publicara las fotos en periódicos ni en revistas, porque quería incluirlas en el libro que estaba escribiendo, como parte integrante de la obra. Pasolini no llegó a ver las fotos, porque cuando Pedriali acabó de revelarlas e imprimirlas ya estaba muerto. Pero lo que vemos en esas imágenes reveladoras es, sin género de dudas, a ese hombre «de carne y hueso» que escribe *Petróleo*. Es un hombre que ha llegado,

diríamos, al límite extremo de su realización individual. Más él mismo de lo que en este momento es no se puede ser. Después de fotografiarlo corrigiendo a bolígrafo un texto mecanografiado en una gran mesa de madera, y dibujando en grandes folios arrodillado en el suelo, Pedriali sale de la casa, mientras Pasolini, en el dormitorio, se muestra completamente desnudo a la mirada de alguien que, desde fuera, parece espíarlo por el cristal de la ventana, donde los árboles se reflejan. Enjuto y musculoso, con el gran pene colgándole entre las piernas, el poeta lee un libro, sentado en una silla junto a la cama o tendido sobre la colcha blanca. Parece que no tuviera edad, o que las tuviera todas. Pasa un rato fingiendo que no sabe que lo miran. Pero luego se cansa del juego y empieza también a mirar por el cristal, hacia donde nosotros estamos. Se ha puesto en pie y parece que le cuesta distinguir algo en la oscuridad de la noche. Estoy aquí, parece decir, estoy aquí ahora, y esta arma de doble filo, este ser mirado que es también la última ocasión de mirar, es lo único que queda. Y no hay riesgo más grande que el que corre quien acepta no ser otra cosa que él mismo, «de carne y hueso», como un animal, un dios, un condenado a muerte.

Todos los encuentros humanos, incluso los más absurdos, tienen la capacidad de despertar al filósofo moral diletante y al psicólogo de tres al cuarto que todos llevamos dentro. Considerada como un objeto de estudio, Laura Betti requería una inversión intelectual no menor que la que dedicaba a *Petróleo*. ¿Había sido siempre así la Loca, llena de aquel innombrable dolor, de aquel odio ciego y cósmico? ¿O, en cierto momento de su vida, algo concreto (la muerte de Pasolini, por ejemplo, o la conciencia de envejecer, o una depresión oscura, sin causa, que anidaba en ella quién sabe desde cuándo) le había asestado un golpe irreparable? Yo, que la conocí ya así, fluctuaba entre los dos términos del dilema. Los traumas existen, qué duda cabe. Pero también la suma de dolores y disgustos que nos toca en suerte por el mero hecho de vivir, todos soportables si los consideramos por separado, puede bastar por sí sola para aplastarnos, como cede un tejado bajo el peso de una nevada que se prolonga. Y observando con cierto grado de atención y empatía las mutaciones más desconcertantes de un carácter, tarde o temprano nos vemos obligados a admitir que esas mutaciones obedecen a inclinaciones y peculiaridades que han estado siempre ahí, como fieras ocultas en la sombra, con los músculos tensos, prontas a golpear. Interrogaba a personas que habían conocido a Laura de joven. Abundaban las anécdotas. Pero los protagonistas de esta particular forma narrativa que es la anécdota son siempre personajes, no personas: máscaras de una eterna comedia del arte social ligadas a frases y gestos quizá memorables, pero siempre ajenas al núcleo, al fondo más originario del carácter. Sobre todo porque la mayor parte de estas anécdotas provenía del pozo sin fondo de la Dolce Vita, con sus oropeles, sus caricaturas, su olor levemente rancio a leyenda cultural y mundana. Era siempre lo mismo, levemente soporífero: Via Veneto, los bares de la plaza del Popolo, Cinecittà. *La Jaguar*: así había llamado un rotativo a Laura en aquellos años dorados, por oposición a Ornella Vanoni, la Mangosta. Se había mudado de Bolonia a Roma a finales de los años cincuenta, justo a tiempo de apuntarse a la movida, de la que pronto se había convertido en una figura típica. Había trocado en Betti (parece ser que por consejo de Luchino Visconti) el mucho más prosaico apellido familiar, Trombetti. Su primera casa, en la calle del Babuino, era refugio de ilustres noctámbulos. Allí fue también una noche, arrastrado por Goffredo Parise, Pasolini, tímido y silencioso en medio de aquella cínica, locuaz, cortante mundanidad intelectual romana que siempre suscitaba en él sentimientos fluctuantes entre el asco y el temor. Cuando se produjo aquel primer encuentro, Pasolini aún no tenía cuarenta años. Un día que le dio por recordar y yo le pregunté al respecto, Laura me dijo que enseguida advirtió que aquel hombre era *distinto de todos los demás*. Una especie de dios delgadísimo y con gafas, había añadido, que visitaba un mundo de necios y sólo buscaba la manera de largarse lo antes posible. De aquella casa de la Jaguar de la calle del Babuino y de las gentes que la frecuentaban podemos leer una descripción creíble en la *Breve vita di Pasolini* de Nico Naldini. Cito por extenso no sólo porque es un testimonio de primera mano, sino también porque la mirada de Naldini es decididamente malévol. De todas las artes humanas, ninguna hay que diste tanto de la objetividad y de la neutralidad como la del retrato, escrito o pintado. Y sentimientos como el odio, el rencor y aun el asco pueden revelarse, si no los censuramos inútilmente, instrumentos de conocimiento aún más afilados que el amor o la admiración. Laura, cuenta, pues, Naldini, «había sacrificado su bienestar por la carrera de cantante y actriz en Roma.

Cantante sofisticada con músicas de compositores famosos y letras de literatos famosos. Pero le faltaba voz y como actriz apenas superaba el nivel de las de reparto. La gran actriz la había encontrado en sí misma, en su capacidad de hacer asociaciones imaginativas, en los impulsos de un carácter que tendía a cultivar los contrastes. Lugar de gran espectáculo fue su primera casa romana en la calle del Babuino. Tendida en un gran lecho, envuelta en batas de colores holgadas que disimulaban su obesidad, dirigía con voz y gestos el protocolo de una corte de su invención en la que todo estaba permitido y todo era ridiculizado. Quien iba a la calle del Babuino tenía entrada libre a un recinto decorado con plumas de avestruz, de pavo real, con viejos sombreros de anticuario y otros comprados en los mercadillos, con cascadas de perlas. Era la prefiguración de una futura moda decorativa. La casa, hasta los pies de la cama de la anfitriona, estaba abierta a todos, desde amigos a los prostitutas que se llevaba Franco Rosellini, quienes, cuando Laura no estaba, ocupaban la famosa cama y dejaban huella de su paso. Un día la mujer de la limpieza le dijo: “He visto cosas de hombre en la cama”. En aquella casa podía uno encontrarse con una duquesa lesbiana medio desnuda y la recomendación era no confundirla con un marinero. También fue un día Marlon Brando y no le importó hundirse entre cojines, unos puestos sobre otros formando un hipotético ascenso a un Tíbet de seda». Respecto del talento de la Jaguará, sin embargo, el juicio de Naldini me parece excesivamente severo. Quizá no tuviera mucha voz, pero poseía un estilo personal que inmediatamente se reconocía, lo que en sí mismo es un don rarísimo, casi tan difícil de encontrar entre los cantantes como entre los escritores y pintores. El talento, por lo demás, es el más hábil de los ilusionistas, y el mejor número de su repertorio es precisamente transformar los límites en puntos fuertes. De Arbasino a Flaiano, de Calvino a Parise, pasando por el mismo Pasolini, todos o casi todos los escritores más importantes de la época compusieron textos para que la Jaguará los cantara. Con todo ello se montó un espectáculo legendario, titulado *Giro a vuoto*. En 1962 se estrenó en París una versión francesa. Entre los espectadores había un señor de unos sesenta años que manifestaba ruidosamente su entusiasmo. Como no lo reconocía, Laura pensó que lo hacía por molestar. Se trataba, en realidad, de André Breton, que vivía cerca de la Comédie de París de la calle Fontaine, el teatro donde se representaba el espectáculo. El autor de *Nadja*, con aquellas antenas sensibilísimas que tenía a toda forma de desvarío psicológico, no podía permanecer indiferente a la llamada de la Jaguará. Con el entusiasmo del verdadero entendido, que acaba de enriquecer su colección con una pieza rara y preciosa, dedicó a Laura un breve elogio inspirado en la admiración más incondicional. «Si no habéis visto una tempestad en un vaso de agua (y no en sentido figurado, sino en el sentido físico del término), ¿a qué esperáis? ¿A qué esperáis para ir a aplaudir a Laura Betti en lo que ella llama, sin duda por antífrasis, su *Giro a vuoto*?». Breton no lo duda: Rimbaud, cuando hablaba del «alegre veneno del convólculo», había entrevisto algo parecido. «Si todas sus canciones la envuelven maravillosamente, es porque hacen cuerpo con ella, es porque las canciones se forjan con el mismo fuego que la habita. Ella es inseparablemente la inspiradora y la intérprete. Los letristas escriben pensando en un destello de sus ojos, en una rosa negra que se desliza vertiginosa por su rodilla».

Breton tenía toda la razón: en el caso de Laura, la tempestad en el vaso de agua no era un inofensivo decir, sino un fenómeno real, «físico», concretamente observable. Considerados como vasos, todos estamos destinados a soportar de manera más o menos alegre nuestras tempestades. Sólo que, en algunos ejemplares de este gran servicio de vasos que es la humanidad, el oleaje no conoce pausas, ritmos de quietud y agitación. En otras palabras, hay individuos que viven toda su vida en un perenne estado de emergencia, de excepción.[7] ¿Un destino? ¿Una decisión calculada? ¿Un juego que, al final, se transforma en una especie de compulsión irrefrenable? Sea como fuere, siempre hay algo *tiránico* en una naturaleza turbada que se empeña en llamar la atención. Sobre todo cuando sus inclinaciones fundamentales son el desafío, la provocación, la bronca perpetua. Es lo que más le gustaba a la Loca: insultar, decirle o hacerle a quien tenía delante lo más desagradable y ofensivo que se le ocurriera. Era un carácter «de mierda», como lo definió con precisión Goffredo Fofi, «insoponible hasta despertar en los más pacíficos el instinto homicida». Con el paso de los años las cosas no podían sino empeorar; pero ya en tiempos de la casa de la calle del Babuino -los testigos concuerdan-, la Jaguara había hecho de la agresividad su regla de vida. Se atenía a ella como a un voto monástico. Hay que decir que todo esto no la había convertido en una marginada. Al contrario. En aquel mundo artístico-intelectual romano en el que se había instalado con su lengua suelta y sus costumbres fáciles, los papeles se respetaban como en un teatrillo de marionetas. Además, Laura poseía una extraordinaria y desarmante capacidad de variar de registro. En ciertas circunstancias, la Loca dejaba paso a la Buena: una amiga comprensiva, incluso solícita, capaz de mostrar atención y auténtica empatía, pródiga en consejos. Repentina y del todo imprevisible, esta metamorfosis podía durar unas horas, incluso un día entero. Pero había que estar muy atento y no fiarse, no caer en la trampa. De un momento a otro, aquella nueva personalidad se disolvería como nieve al sol. No antes, eso sí, de haber producido sus insidiosos efectos. Porque aquella persona tan agradable, comprensiva, atenta a las necesidades de uno, existía de verdad: estaba allí, delante de nuestros ojos, frágil y desarmante como todo lo que posee verdadera bondad. Y, por tanto, debía de haber un método (cierta secuencia ordenada de palabras, por ejemplo, o de gestos, o de mínimas circunstancias) capaz de extraer, de la materia oscura y siniestramente hirviente que era el carácter habitual de Laura, aquella variante imprevisible. Pero había que rendirse a la evidencia. La apariencia benigna era una máscara, que se ponía por capricho en un momento imprevisible. No revelaba ninguna capa más auténtica de la conciencia o del carácter. En cuanto empezaba uno a disfrutar de ella, llegaba otro mazazo y no quedaba más que admitir que había vuelto a engañarnos. Y el caso es que la Loca, mientras duraban aquellos extemporáneos *ejercicios de bondad*, se identificaba totalmente con el nuevo papel. Y quien la trataba durante aquellos intervalos disfrutaba efectivamente de la compañía de una persona inteligente y perspicaz, capaz de escuchar al prójimo, que tenía una envidiable experiencia del mundo y un gusto nada trivial. También a mí me tocaba vivir la experiencia, y mucho más a menudo de lo que su normal actitud de odio y reprobación para conmigo podía hacer pensar. Media hora antes podía habernos destrozado con toda la fuerza de sus imaginativos vilipendios, para, de pronto, pedirnos, mientras se envolvía en una enorme capa, y como si sólo hubiéramos intercambiado exquisitos cumplidos, que la acompañáramos a algún

sitio. ¿Y por qué no? Conocí a Laura la Buena en una vieja tienda de pelucas cerca del Teatro Argentina. Necesitaba un par de melenas castañas y onduladas para una película en la que iba a actuar. Había que hacer unos últimos retoques y la dueña del taller, que conocía a Laura hacía mucho, nos había hecho pasar a una sala de espera. Colocadas en largos estantes, decenas de cabezas de poliestireno, con los rasgos de la cara apenas marcados y sobre cuellos larguísimos, exhibían una serie de pelucas de toda forma y color. Parecía una fantasía de De Chirico, que los grandes espejos, multiplicando hasta el infinito a aquellas compañeras nuestras mudas y severas, hacían aún más inquietante. Laura sostenía en el regazo la tacita de café que le habían llevado para que la usara de cenicero, y que pronto rebosó. La conversación había recaído en algunos viejos amores suyos: Claudio Villa (que «la tenía gordísima»), Tomás Milián (que le quitó a Zeffirelli por una apuesta, quizá el hombre más bello que había conocido), un terrateniente riquísimo que la habría hecho dueña de «al menos tres cuartas partes del vino blanco que se bebe en Italia» si se hubiera casado con él. A veces creemos que hojeamos un inocente álbum de recuerdos, sólo por pasar el rato, y en cambio es una peligrosa caja de Pandora lo que manipulamos con tanta imprudencia. Una sombría melancolía había primero agriado y luego quebrado y debilitado hasta el borde del llanto la voz de Laura. No era un repentino ataque de nostalgia por Claudio Villa, ni por el magnate paduano del vino, lo que la había conmovido tan profundamente. Ni tampoco un genérico lamento por una edad dorada que había pasado para siempre, hacía mucho. Como un pie que, de repente, se hunde en un terreno blando, así la mente, creyendo que avanza sin riesgo por entre leves lamentos y pequeños dolores, puede precipitarse, sin saber cómo ni por qué, en la Gran Desesperación, donde la vida se muestra tal y como es, sin velos, sin eufemismos: una burla gigantesca, una banca que al final gana siempre y no nos deja ni una moneda con la que jugar. Ahí, en el fondo de ese pozo, veía yo a Laura agitarse, rotos ya todos los hilos de la conversación. Como Madres arcaicas, diosas mediterráneas guardianas de la muerte y del destino, las cabezas de poliestireno empelucadas parecían asentir desde sus estantes. Con el codo apoyado en el brazo de la butaca en la que estaba hundida y en la que apenas cabía, Laura alargó la mano hacia mí, que estaba sentado cerca. Fue natural, como reacción inmediata, pensar que quería golpearme. Me equivocaba. Jamás de los jamases habría adivinado sus reales intenciones, que eran las de acariciarme, igual que se hace con un gato. No me desagradaba aquella inédita forma de contacto, aunque no le veía una razón evidente. Transcurrieron varios minutos así, la Loca ensimismada en su dolor y yo sometido a su voluntad. De haber podido, con tal de complacerla me habría puesto incluso a ronronear. «A lo mejor no haces tan mal, putilla, yendo a la tuya», susurró al fin, sorbiéndose la nariz y mirándome como si fuera la primera vez que me veía. «Porque la vida, en cierto momento... corta la cuerda... con toda la carga... ¿me entiendes? No, no me entiendes, ¡qué sabrás tú! Y te quedas así, con una mano delante y otra detrás... si es que aún te queda un poco de vergüenza...». ¿Cómo no darle la razón? A juzgar por el resultado que tenía delante, no había eufemismos ni consolaciones que valieran. Allí estaba ella, la despeluchada y maltrecha Jaguara, sofocada por su misma obesidad, traicionada y desengañada, ya sin ninguna esperanza de dulcificar su final. ¿Qué le quedaba, aparte de la comida y el tabaco? ¿Era aquello el Bulevar del Crepúsculo? La imagen era demasiado edulcorada. Sería mejor hablar de una caída brusca, de una devastación más semejante a una calamidad natural que a un proceso quizá doloroso, pero explicable en términos razonables. Lo peor estaba por llegar, en aquel balance catastrófico. Tarde o temprano, lo presentía, volvería a las andadas. De pronto me di cuenta de que el espectro de Pasolini había estado en todo momento allí con nosotros, esperando a que terminaran de arreglar las pelucas. Casi me parecía verlo, sentado en la otra punta de la sala, o quizá escondido en

alguno de los infinitos reflejos de los espejos, con sus gafas de montura gruesa, un chaleco de piel ceñido, las manos entrelazadas sobre las rodillas. Como si sufriera la misma ilusión, Laura miraba hacia el mismo punto. «Pier Paolo... Lo conocí cuando ya no era un chiquillo... Pero aún era muy *tímido*... Justo lo contrario que yo. Por eso nos lo pasábamos tan bien. Yo gritaba, provocaba. A él, a veces, con ciertas personas, no había manera de arrancarle una palabra... Pero tenía muchísima *presencia*... No, no ha habido otro como él. Donde él estaba hay ahora un vacío, y este vacío *grita*, no deja de gritar... Los últimos tiempos... sé que se dice fácil, pero es así... me di cuenta de que pasaba algo. Guardaba las distancias. En *Saló* no nos quiso ni a mí ni a Ninetto. Es verdad que yo estaba haciendo otra película, pero no era eso. Él me decía que quería protegerme. Fascistas, servicios secretos. Algún día se sabrá todo. Cuando mueran todos. Podrás leer la historia en la prensa, en los libros. Aunque ni aun entonces... No todo se puede escribir. Los últimos tiempos estaba... y no estaba: al mismo tiempo, en la misma situación... Estaba allí y en otra parte. Y era difícil estar con él porque, tarde o temprano, tenías la impresión de que *no existías*». Por fin se sacaba la espina, la tristísima espina. Y la prueba más cierta de que Laura había amado de verdad a Pasolini, dentro de sus posibilidades de amar, recibiendo poco o nada a cambio, era aquella sensación, desnuda y precisa como un informe científico, de que *no existía*. Quizá no haya, de todos los dolores que la vida nos obliga a soportar, un dolor más grande que éste: amar a alguien más que a nosotros mismos, y gozar, hasta cierto punto, de su presencia, y al mismo tiempo saber que ese ser amado, que está aquí con nosotros, en carne y hueso, y comparte su tiempo con nosotros, en realidad sólo pertenece a su destino, que ya, cuando creemos que lo abrazamos estrechamente, se lo lleva lejos. Porque su historia, por mucho que nos esforcemos, no es la nuestra ni lo será nunca.

No hay remedio: una vida sin amor, fatalmente, se vuelve algo tan mustio y polvoriento, tan desolado, tan insignificante, que no vale la pena ni hablar de ella. Figurémonos unas bragas sucias olvidadas debajo de la cama de una casa abandonada: es una imagen bastante elocuente de lo que es una vida sin amor. En comparación, un corazón roto es un corazón afortunado, que se ha llevado su parte. Si está roto, es que ha vivido; si ha vivido, es que ha tenido ocasión de gozar. En cuanto a quedar destrozado, es el destino de todas las cosas. Por tanto, aunque es evidente que el amor de la Loca por su Pasolini fue, desde todos los puntos de vista, un amor infeliz, como lo es cualquier amor no correspondido, no menos cierto es que esa infelicidad, cuya existencia el interesado ni sospechaba, o, si la sospechaba, no se cuidaba de ella, fue, a fin de cuentas, una gran fortuna y un gran recurso. El sentido corriente de la expresión *afortunado en amores* es del todo erróneo, porque se refiere a un resultado que en realidad no existe. Aunque lo matemos y nos lo comamos (lo que a veces ocurre literalmente), el ser amado, por algún inasible motivo, nunca será nuestro. Puede darnos el alma, o si preferimos el cuerpo, puede darnos ambas cosas (haciéndonos ver que, en definitiva, es lo mismo), pero en ese ser, quizá por el hecho mismo de que lo amemos, habrá siempre una parte que se nos escape, como al perro de la fábula se le escapará siempre el trozo de carne que se refleja en el río. Por tanto, esos benditos amores felices no son sino una tautología, porque todos los amores, no pudiendo poseer su objeto ni aun a costa de la tortura y el homicidio, son infelices. Lo que podemos esperar, como mucho, es encontrar (sin siquiera merecerlas) personas que, en lugar de *propiedades* imposibles de ejercer, representen, para nosotros, *aventuras*. El mejor de los amigos de Pinocho, bien mirado, sigue siendo Pabilo, y el más deseable de los destinos que puede haber es el de visitar algún País de los Juguetes al que nosotros solos, con nuestra virtud de idiotas, nunca habríamos podido llegar. Y despertar un buen día con orejas de burro no es ni mucho menos el peor de los males. El peor de los males es seguir nuestro triste camino creyendo que cumplimos con nuestro deber. Como un seductor, irresistible Pabilo, Pasolini transportó a Laura, aquella arrogante y escandalosa Jaguara de la plaza del Popolo, aquella cantante para intelectuales, aquella boloñesa de facilísimas costumbres, a un más allá del que no podría regresar nunca del todo, o no toda entera. Y ella, huelga decirlo, hizo muy bien en no oponer resistencia. Aquel más allá, aquel País de los Juguetes al que se dejó transportar, tiene una característica muy fascinante, que consiste en no ser ni completamente verdadero ni completamente falso. Es un mundo intermedio, sujeto a leyes que no valen más que dentro de él. Como se habrá intuido, estoy hablando del cine. Pasolini ha insistido muchas veces en las razones profundas de la fascinación que ejercía sobre él este medio de expresión, que aprendió bastante tarde, cuando entraba en la mediana edad. Como las demás artes, el cine es un código, digamos incluso una lengua, y por tanto un utensilio, un artificio, un arbitrio. Pero las consonantes y las vocales de esta lengua provienen directamente, sin mediaciones, del seno de la Realidad. Son espacios, condiciones de luz, cuerpos de hombres y de animales, polvo, sudor. Sean cuales sean los propósitos del director, sus convicciones estéticas o políticas, sus deseos y sus esperanzas más inconfesables, ése es su límite y a la vez su inaudita libertad. Por otra parte, esta sobredosis de Realidad no implica necesariamente una parálisis, una actitud pasiva. Como el poeta que se apropia de su lengua materna de una manera tan radical que nos hace creer (y cree él

mismo) que la ha inventado en lugar de heredado y aprendido, y que es el primero que la habla, así el director manipula, revuelve, descompone el alfabeto y la sintaxis del mundo. Y su autoridad es evidente tanto en los casos en los que la intervención es clara y prolongada, como en los casos, más sutiles, en los que dice que deja correr, que renuncia a toda forma de control y finge que se limita a mirar como si pasara por allí.[8] En concreto, no se puede trabajar con el actor sin que exista una voluntad de poder, más o menos entreverada, según los casos, de agresividad. En cuanto a Pasolini, la imagen que mejor representa su modo de trabajar siempre me pareció la del alfarero que tornea sus vasijas. La presión puede parecer mínima, pero es esa presión la que decide la forma, de modo irreversible. Y en su carrera de director de cine, hay que reconocerlo, Pasolini se halló ante materiales mucho más resistentes que Laura, quien, pese a sus ostentaciones de mal carácter y espíritu rebelde, y a todas sus escenas de celos, no dejaba de vivir siempre, con respecto a Pasolini, en un estado de perenne adoración y sumisión psicológica. La energía de Pasolini era tan grande que podía sacar de su mismo engaste piedras preciosas de los quilates de Orson Welles, Totó, María Callas, cuyas figuras iluminaba con una forma que nadie había sospechado nunca. En comparación, la pobre Laura era como un cheque en blanco. Como ella misma confesó a Barth David Schwartz, autor de una fluvial biografía de Pasolini, quería quedarse con él «para siempre», sin importarle lo que recibiera a cambio, «aunque tuviera que ser como un perro o un gato». Esta entrega, que en la vida había de causarle dolores atroces, produjo resultados excelentes en el cine. Bastará con repasar rápidamente una galería de imágenes memorables: Laura en *La ricotta*, en el papel de la diva caprichosa acompañada de su famélico perrillo. Con bigote y armada de una cámara fotográfica, en *La tierra vista desde la luna*, en la que interpreta a un turista inglés que visita el Coliseo. Y la rubia Desdémona-títere de *Che cosa sono le nuvole?*, con sus pendientes con forma de cereza y sus larguísimas pestañas postizas. Y la Comadre de Bath en los *Cuentos de Canterbury*, imponente como una escultura alegórica en el pórtico de una iglesia románica. Aunque tampoco es seguro que un álbum de imágenes curiosas y pintorescas responda a algo realmente importante. En todas las películas que he citado, el papel de Laura ha sido marginal, potencialmente sustituible. Nada comparable con el personaje de Emilia, la sierva de *Teorema*. Es la única vez que Pasolini dirigió a Laura con ambiciones altísimas, y obtuvo resultados de intensa, luminosa poesía.

Teorema se rodó a las afueras de Milán, en Sant'Angelo Lodigiano, en marzo de 1968: la luz que invade muchas escenas de la película es la luz cruda de una incipiente y aún fría primavera padana. Dos meses después, el mundo dejaría de ser el mismo. Laura acababa de cumplir cuarenta años. Pero su personaje está fuera del tiempo, en el sentido de que asume, todos los días de su vida silenciosa y humilde, todas las edades de la vida. Cito al mismo Pasolini, que esa primavera de 1968 publicó en la editorial Garzanti *Teorema* en forma de libro, mezcla de prosa y poesía: «Emilia es una muchacha sin edad, que lo mismo podría tener ocho años que treinta y ocho; una italiana pobre del norte; una marginada de raza blanca». En la alegoría de *Teorema*, esta «marginada de raza blanca», que sirve a una familia de la alta burguesía industrial milanesa, tiene una importancia decisiva, que se revela el día en que un misterioso Huésped irrumpe en la suntuosa villa padana, rodeada de un espléndido parque. Al igual que sus amos, Emilia se ve presa de la fascinación erótica que ejerce Terence Stamp. Es la primera que hace el amor con él, después de que éste le impida suicidarse. Luego el Huésped pasará, inexorable e irresistible, a toda la familia, sin excluir a nadie. Pero en el momento de su partida (inaplazable y sin explicaciones como su llegada), el destino de Emilia se separa del de las personas a las que ha

servido. Irrumpiendo en la familia como una encarnación suprema e irresistible del deseo, el Huésped destruye la unidad de esa familia y cuando parte deja tras de sí un paisaje de ruinas. También para Emilia la partida del Huésped es una catástrofe, pero en un sentido muy distinto. Entre el divino (¿o diabólico?) invasor y Emilia, la pobre marginada, la «desposeída del mundo», existe una misteriosa «complicidad». Esto convierte a la pobre sirvienta en la verdadera protagonista de la segunda parte de la película (y del libro). Mientras que sus amos, cada uno encerrado en su soledad, se sumen en la desesperación y echan inútilmente de menos al Huésped que ha desaparecido para siempre, para Emilia empieza una nueva historia que la conduce a la santidad y al milagro. Con su gran maleta de cartón, que contiene todo lo que posee, vuelve al mundo campesino del que salió. La vemos viviendo al aire libre, en el patio de un gran caserío, alimentándose de ortigas, curándole las pústulas a un niño, ascendiendo al cielo con los brazos abiertos como una mística Rosa de los Vientos padana. Al final se hará enterrar en un lugar en obras, donde las excavadoras han hecho un hoyo profundo, cimiento de quién sabe qué nuevo edificio. Sus lágrimas dan origen a una fuente milagrosa, capaz de sanar las heridas. ¡Qué buena idea, qué genialidad tuvo Pasolini al dar el papel de Emilia a Laura! No había, entre la actriz y la máscara que debía llevar, ni un solo punto en común, ni un solo pretexto para la identificación. La humildad subproletaria y la santidad eran ajenas por igual a aquella intrépida exhibicionista, a aquella artista de lo grotesco, a aquella burguesa de Bolonia nacida en una familia culta y antifascista, educada en el privilegio desde sus primeros días de vida. Parece que todo, en la vida, puede cambiar, incluidos los vicios y el carácter, menos la clase social. Esa marca a fuego no nos la borra nadie, en ningún caso, hagamos lo que hagamos. Pero si lo que separa a la actriz del personaje de Emilia fuera sólo un abismo sociológico, el experimento psicológico de Pasolini sería todo menos insólito. Lo cierto es que Laura no partía en desventaja sólo por su extracción. Cualquier actor puede enfrentarse a este problema y conseguir, gracias a su talento, convertir la limitación en ventaja. Pero aquí nos hallamos ante un caso de sistemática, diametral oposición. Más que los poderes del director, Pasolini parece haber ejercido los del alquimista, que obliga a su materia a transformaciones inauditas. Así, desde el primer plano, asistimos al desconcertante, magnético espectáculo de una Laura que se dirige a su contrario, como si nadase contra una corriente impetuosa, la corriente de su propia identidad, que no le concede el mínimo instante de inercia. Y este esfuerzo desesperado, y en última instancia destinado al fracaso, es una experiencia artística suprema, algo que todos deberíamos temer pero también -con la misma intensidad- desear.

Tres años después de *Teorema*, en 1971, Pasolini publicó en *Vogue* la «Necrológica de cierta Laura Betti», una especie de broma macabra de carácter vagamente satírico. Laura, sin reparar en la fundamental frialdad de este documento, lo apreciaba mucho y lo incluyó como introducción en un incoherente volumen de memorias y cuentecillos que publicó en 1979. Pasolini imagina que la amiga ha muerto en 2001, treinta años después, previsión imprecisa por defecto, pero por poco. Desde las primeras líneas de este ejercicio fallido, el autor muestra cierta irritación con el objeto, como si el mero hecho de haberse comprometido a escribir esas dos páginas lo hubiera puesto de mal humor. En fin, el tono de todo el escrito es falso, como de quien quiere parecer simpático e ingenioso pero en realidad sólo desea que lo dejen en paz. Con todo, no dejan de ser pensamientos del intuitivo, perspicaz Pasolini. Y lo menos que podemos hacer es sentir un escalofrío al leer un par de líneas que tienen el sabor del diagnóstico incontestable, del epitafio definitivo: «Envejeció y murió, pero estoy seguro de que en su tumba se siente una niña. Está sin duda orgullosa de su muerte, porque la considera especial».

La vida en el Fondo Pasolini, el simple pasar del tiempo observando a los asiduos, a la gente que allí trabajaba, a la Loca: después de todo, también aquello era un mundo y, como todos los mundos, tenía su particular ilusión de vastedad, de infinitud. El tibio, umbroso, selectivo limbo de los clásicos ejerce, cuando la ejerce, una fascinación exclusivamente intelectual, libresca. El caso de Pasolini era, y sigue siendo, distinto. Quiero decir que su público es más heterogéneo, por no decir más equívoco, del que suele tocarles en suerte a los escritores. Situación envidiable. Todavía hoy se mezclan en desorden, entre los lectores de Pasolini, estudiosos seriecísimos, sujetos perturbados que buscan identificación, paranoicos con sus enigmas, artistas en busca de metáforas reveladoras, políticos en busca de pureza, gente que no sabe ni lo que busca. En un mundo cultural tan previsible, hipócrita y conformista como es el de la izquierda oficial italiana, que más que nada produce tedio y deseo de evasión, cuando no de suicidio, la de Pasolini es una presencia sustancialmente *equivoca*. Todo esto se reflejaba inevitablemente en las estancias del Fondo, donde se cruzaban personas serias, que tenían proyectos bien definidos, y los más solemnes y totales haraganes. Dragan y Ljuda, por ejemplo, pertenecían a la segunda categoría. Eran de Sarajevo y habían terminado no sé qué estudios de dirección teatral justo antes de que empezara la guerra y el asedio de su ciudad. Eran jóvenes, de unos veinticinco años. Él, alto y gordo, con el pelo largo y negro; ella, delgada, de ojos muy verdes y pómulos altos, con un cuerpo que transmitía fuerza y resistencia. Los dos gastaban botas militares y chaquetas de piel. Habían estado en Venecia y en Milán y en aquel momento estaban en Roma porque Laura, en uno de sus inexplicables arranques de generosidad, los había tomado bajo su protección, les había buscado una casa en la que alojarse, la de una amiga suya que estaba en América, y los ayudaba con un proyecto de espectáculo teatral inspirado en *Saló* y *Petróleo*. Por eso una mañana me los encontré en la sala de lectura del Fondo y Laura me ordenó perentoriamente que los ayudara con cierta investigación que debían realizar. A los cinco minutos tuve claro que no irían muy lejos en aquella llamada investigación. Sabían bastante bien inglés pero su italiano era elemental y, sobre todo, no les importaba nada, estaban allí sólo por complacer a Laura. Cuando todavía eran estudiantes, antes de la guerra, habían filmado en una explotación agrícola, una granja en la que sacrificaban ocas. Incluso después de decapitadas, cuando en lugar de cabeza no les quedaba más que un muñón del que surtía un chorro de sangre, las ocas seguían caminando con su característico andar y a veces se recorrían todo el patio. Aquellas filmaciones iban a ser la base de su espectáculo sobre *Saló*. El título era *El paso de la oca*. Dragan y Ljuda no volverían a pisar el Fondo, pero en aquel primer encuentro nos hicimos amigos y yo iba a menudo a visitarlos a la casa en la que se habían instalado, en el Trastévere. Hay parejas que ejercen sobre mí una atracción mucho más profunda que la que podrían suscitar sus componentes por separado. De aquellos dos me gustaba esa sensual dejadez cuyo secreto sólo los pueblos balcánicos conocen. El mundo, podría decirse, era su cenicero. Bebían y fumaban hasta tarde, dormían por la mañana, dejaban pasar el tiempo. Tenían siempre encendidos los dos televisores que había en la casa, uno grande en el salón y otro más pequeño sobre el frigorífico, en la cocina. Y en la tele, aquel invierno de 1994, emitían sin parar imágenes del asedio de Sarajevo, que llegaba al tercer año: el asedio de una ciudad más largo de las guerras modernas. Se veían las masas oscuras de los cañones serbios que rodeaban la

ciudad, los rascacielos ruinosos de la avenida de los francotiradores, los cementerios de las laderas de las colinas herbosas, el armazón retorcido del rascacielos de *Oslobodenje*, el periódico de la ciudad que seguía saliendo literalmente bajo las bombas. A partir de cierto día, a las imágenes de este espantoso repertorio se sumaron las de la gran biblioteca a orillas del río, completamente quemada, reducida al frágil esqueleto, semejante a una jaula o a una vieja sombrerera, que manadas de perros flacos y ateridos exploraban. Por todo el mundo, de Canadá a Italia, de Argentina a Alemania, había bosnios nacidos y crecidos en Sarajevo que veían todos los días en la tele el inexorable disolverse de su mundo, de su pasado. Era un espectáculo demencial e incomprensible, el sueño despierto de un psicótico. También Dragan y Ljuda se sentían conmovidos, como si cada telediario erosionase un poco más el suelo que pisaban. Las imágenes pasaban y la tele seguía encendida y nosotros evitábamos hablar del tema, pero a veces yo advertía claramente el golpe que habían acusado. Sin embargo, algo los preservaba, se habían construido un refugio, un mundo dentro del mundo. Desde niños, su *verdadera vida*, no podría llamarse de otro modo, se había desenvuelto en otra parte, en locales clandestinos, en casas de conocidos, en chalés de las afueras. Que el mundo que los rodeaba estaba desmoronándose era algo que no podían ignorar. Pero ellos seguían leyendo sus revistas underground, bebiendo cerveza, escuchando su música punk y heavy metal. Aunque el sostén no era ni la cerveza ni la música, era la violencia, eran los ritos de la violencia, el dominio y la sumisión, los grados y las reglas de uno y de otra. Habían pasado por etapas, habían aprendido. Como auténticos iniciados de un culto, sabían encontrar en cualquier ciudad del mundo, con sólo quererlo, personas como ellos. Vistas desde fuera, la práctica y la filosofía sadomasoquistas podían parecer tonterías, y quizá en sí mismas lo eran, pero quien estaba dentro recibía cierta iluminación. Se podía conseguir lo más difícil, que es entender nuestra naturaleza. Aunque se la evoque en una especie de juego que desde fuera puede parecer absurdo, la violencia es violencia, no es difícil entenderlo. Forma parte de un estrato originario del ser y por eso se relaciona con lo sagrado, con lo no transitorio: como el orgasmo, como el éxtasis de los místicos. Pasolini había pasado por lo mismo. *Saló y Petróleo* no podían considerarse simplemente sus últimas obras. Más que *obras*, habían sido *órganos*. Como si esa película y ese libro, en lugar de conformarse con que la rodaran y lo escribieran, le hubieran *salido*, como alas o cuernos en una fábula de metamorfosis. Y esta metamorfosis se fundaba en la violencia: en el someterse, en el dejarse pegar, en el provocar adrede una reacción violenta igual que se evoca un numen, un poder sagrado. Con toda su ignorancia, mis amigos bosnios o la Loca estaban mucho más cerca de estas verdades terminales de Pasolini de lo que lo estaban todos los críticos y estudiosos juntos con sus libros y sus interpretaciones. A veces la Loca nos invitaba a los tres a cenar a su casa, en el centro de Roma. Quería cenar pronto y cocinaba, como siempre, cantidades ingentes de comida. Podía ocurrir que la anfitriona no dijera una sola palabra. ¡Qué extraña, imprevisible compañía: dos refugiados, la Loca, el eterno aprendiz gandul! En aquellos momentos el espectro de Pasolini me parecía más real y presente que el aire mismo que respirábamos, que el ruido de la ciudad, que llegaba a casa de Laura reducido a un tenue trasfondo, que el sabor de la comida. Como un imán, incluso desde el otro mundo, incluso desde debajo de la tierra, continuaba Pasolini atrayendo limaduras de hierro. Unía destinos extraños y lejanos.

Unos diez años antes, exactamente en 1985, cuando yo aún iba a la universidad, los estudiantes de la Federación Juvenil Comunista, como se llamaba en aquellos tiempos remotos, me propusieron montar con ellos un espectáculo sobre Pasolini. Habían pasado diez años exactos de la muerte del escritor. Era una cosa seria, que el Partido financiaba y organizaba. En un abrir y cerrar de ojos surgió una especie de poblado de tiendas en el parque que hay en torno a las murallas de Castel Sant'Angelo. Habíamos organizado varios debates y conferencias e invitado a poetas, políticos, actores y directores de cine famosos. Nadie nos presionó lo más mínimo en lo que respecta al programa y a los invitados de los debates. Recuerdo sobre todo a Amelia Rosselli, a la que precisamente Pasolini había descubierto, avanzando hacia el palco sostenida por unas admiradoras, con aire de no saber ni quién era ni dónde estaba, como si fuera un espíritu del subsuelo obligado por un hechizo a caminar sobre la tierra. Sin embargo, cuando se hizo con el micrófono, empezó a recitar versos suyos con esa voz mineral que tenía, que parecía salir por entre montones de piedras que se desmoronan: así debían de hablar las Pitonisas, las Sibilas antiguas. Por aquellos días de septiembre había muerto Italo Calvino, de hemorragia cerebral, dejando incompletas sus *Lecciones americanas*. Todo fue bien hasta la tarde del último día. Habíamos decidido clausurar el acto con un final de efecto, de puñetazo en el estómago que debíamos encajar colectivamente, de rito expiatorio: proyectar *Saló* en una gran pantalla al aire libre, en la explanada principal. La entrada era gratuita, no debía haber ningún filtro entre la obra y las personas. Era la versión íntegra, o al menos la que se consideraba íntegra, y nunca se había hecho una proyección pública como aquella. El problema era que ni siquiera los que habíamos organizado todo aquello teníamos bien presente lo que era *Saló*. Cuando la película se estrenó, hacía diez años, aún éramos unos niños. Tendríamos que haberla visto antes, pero quizá fue mejor así, porque la proyección, decidida de manera tan incauta, acabó generando una ola de emotividad muy intensa, como pocas veces se da. La gente se había instalado en la explanada de asfalto lo más cómodamente que pudo, en lo que parecía una acampada. Miles de latas de cerveza se vaciaban y se amontonaban sin interrupción. Como en un concierto de rock, surcaban el aire tibio soplos del olor pesado y dulzón de la marihuana. Antes de que empezara la proyección, la gran pantalla de lino blanco temblaba con la brisa de la tarde de finales de verano. A mediados de los ochenta, la famosa «homologación cultural» había llegado al colmo. No se podía imaginar una humanidad a la que Pasolini habría detestado más que la que representaba aquel público. Por mil motivos: de la actitud informal al modo de vestir, de la manera rebuscadamente displicente de expresarse al evidente origen burgués. Y, sin embargo -curiosa ironía-, *aquéllos* eran sus herederos. El nuevo subproletariado no sabía ni su nombre ni el título de su película. Bien, nunca se había parecido a nadie, no iba a hacerlo después de muerto. Incluso en calidad de espectro, su ser distinto acababa destacando como su cualidad suprema, el verdadero motivo de su venida al mundo. Y como él era, así era su arte, usara el medio que usara: una provocación, algo que no podía dejar de molestarnos, de violentarnos. Y aquella tarde, durante la proyección de *Saló*, el mecanismo funcionó a la perfección. El cine era todavía, en aquel preciso momento histórico, hoy tan lejano que su luz es a nuestros ojos la luz del mito, una fuerza, una magia que podía desencadenarse en el corazón, en los intestinos, en los órganos genitales. Era la zarza ardiente de

la Biblia, como lo definió una vez Andrea Zanzotto.[9] De por qué esta fuerza se ha disipado totalmente, y ya estaba disipándose entonces, se podría debatir largo y tendido, pero no es mi objeto. El caso es que la tarde de *Saló*, el genio de Pasolini logró su propósito (típicamente *moderno*) de someter a una dura prueba y al final vencer la paciencia de sus espectadores, produciéndoles un malestar innombrable, más allá de la excitación y el asco. De esta manera, Pasolini alcanzaba un nivel de implicación psicológica inaudito, como es natural que suceda cuando no nos halagan ni nos entretienen, sino que, como se dice, nos *ponen el dedo en la llaga*. A partir de la escena de la comida forzada de mierda, grupitos de personas empezaron a abandonar la explanada de Castel Sant'Angelo sin molestar a los demás. Pero la mayoría se quedó, muda como una presa, literalmente petrificada. En las pausas de la banda sonora, en medio de aquella multitud habría podido oírse el vuelo de un mosquito. Y todo aquello no se hacía esperando lo que, clásicamente, llamaríamos catarsis. No había prevista ninguna distensión ni ninguna purificación por la desgracia ajena. La violencia de las emociones suscitadas parecía permanecer intacta, llegando a su significado sólo por sí misma. No había ninguna forma de *consolación*, en fin, por todo aquello que nos vimos obligados a ver.

Muy difícilmente, en las bibliografías sobre Pasolini y en los ensayos de los estudiosos más acreditados, encontraremos citado el libro de memorias de uno de los actores protagonistas de *Saló*, Umberto Paolo Quintavalle, titulado *Giornate di Sodoma* y publicado en 1976. Quintavalle era un escritor que había conocido a Pasolini, de manera muy superficial, unos años antes. No tenía ninguna experiencia como actor y había sido elegido únicamente por su aspecto físico, el de un aristócrata de provincias que disfruta de la vida. De los cuatro obscenos protagonistas de la novela de Sade, encarna a Curval, que quizá es el más repugnante de todos. Sobre la obra de Quintavalle, difícil de encontrar incluso en las bibliotecas públicas, pesa una siniestra e injusta reputación de libelo infame. Un ejemplar que figuraba en el catálogo del mismo Fondo Pasolini desapareció de pronto, no sé decir si por voluntad de Laura o por algún otro motivo. El caso es que el libro de Quintavalle se publicó cuando no había pasado ni un año de la muerte de Pasolini y el primer juicio a Pelosi, etapa decisiva de la «verdad oficial» que se quería imponer, estaba en su momento culminante. Y algún rotativo publicó fragmentos del libro prometiendo no se sabe qué secretos o revelaciones sexuales. En realidad, las historias más picantes sobre el rodaje de la película (que tuvo lugar en Mantua entre finales del invierno y la primavera de 1974) son orales y algunas han seguido circulando hasta nuestros días. Leída de principio a fin, la obra de Quintavalle resultará muy decepcionante en este sentido. Hay, es verdad, una interesante conversación sobre dimensiones, de la que se deduce que, para Pasolini, la «polla enorme» (tan importante en muchas escenas clave de *Petróleo*) es un mito, una «fantasía inexistente».[10] Pero estas *Giornate di Sodoma* son todo menos un texto escandaloso. En cambio, Quintavalle se revela poseedor de dos de las cualidades más sobresalientes de los mejores retratistas y memorialistas: un poco de antipatía por su objeto y cierta cortedad que lo protege de los riesgos de la imitación y la admiración.[11] Por eso considero su libro un documento muy valioso y veraz sobre los últimos meses de Pasolini, sobre aquel movimiento de metamorfosis-iniciación-muerte que puso en marcha sin posibilidad de enmienda ni vuelta atrás. Una sensación de verdad parecida la experimento ante el reportaje fotográfico de Dino Pedriali, salvando la diferencia estética.[12] Ciertamente, no podemos negar que a veces Quintavalle es inútilmente irritante, cuando emite juicios demasiado superficiales. Pero como todos los buenos cotillas, está dotado de un natural espíritu de observación que le permite comprender que Pasolini es un hombre que explora en la oscuridad, que ha perdido su fuente de placer y de energía vital y busca desesperadamente asumir más riesgos. Que el acontecimiento memorable que marca el inicio de esta fase extrema de búsqueda esté representado por la boda de Ninetto Davoli no es un pensamiento exclusivo de Quintavalle, y es una idea aceptable, siempre y cuando consideremos esa boda, y el consiguiente distanciamiento, como una especie de *casus belli*. Lo más interesante, con todo, de este testimonio no guarda relación con la psicología, sino con los procedimientos artísticos, con la manera de dar forma a estos dos experimentos terminales, a estas dos catástrofes que son *Saló* y *Petróleo*. Porque hay tal analogía en la concepción, en la manera de avanzar, en la intensidad misma de la apuesta, que casi podríamos decir que se trata de un solo trabajo, de dos maneras de sondear el mismo espacio oscuro, el mismo fondo indecible. Tomemos, por ejemplo, la manera de filmar: Pasolini se encarga personalmente de todas las tomas, llevando la cámara al hombro, sin carros ni

demás aparatos. Tonino Delli Colli, su gran director de fotografía, «le preparaba las luces y los encuadres», recuerda Quintavalle, mientras «el operador estudiaba los enfoques y las aperturas del objetivo, y entonces le dejaban a él, que acercaba el ojo al visor y rodaba cada metro de película». Era un modo de trabajar con el que ya había experimentado mucho antes de *Saló*, pero, en la última película, la exigencia de estar en primera línea, creando con su cuerpo «cada metro de película», se acentúa mucho más, con una decisión que parece simétrica de la de la escritura de *Petróleo*: contar una historia sin el filtro del «narrador», contarla como un individuo «de carne y hueso», él mismo, Pasolini. Pero este lanzarse de cabeza a la brega final, donde ya no es posible distinguir exactamente entre el cuerpo y su expresión,^[13] este estar en primera línea, cada vez más solo, cada vez más desemejante de sus semejantes, es sólo una premisa. Luego, claro está, hay que decir, contar cosas: los textos, la escritura. *Algo escrito*. Y en *Saló*, exactamente como en *Petróleo*, no es posible avanzar según un plan preestablecido, una línea de desarrollo. Más bien son organismos, órganos caracterizados por un *latido*, laten más que se dirigen a ninguna meta. Los finales posibles de *Saló* se atropellan en la mente de Pasolini, igual que *Petróleo*, imaginado como la edición póstuma de un texto inédito, cuyo final no se conoce con certeza, acumula sus misterios sin llegar a ningún desenlace. En una pausa del rodaje de *Saló*, cuenta Quintavalle, Pasolini le habla de este libro que está escribiendo, que tiene un título extraño, *El armario* o incluso *Armario*, una idea que se le ocurre y no figura en ningún otro documento. Aún más interesante es la ocasión del diálogo: Quintavalle hablaba de un millonario italiano que había construido un imperio aprovechándose de las leyes sobre áreas deprimidas, con lo que obtenía en beneficio propio fondos de la Cassa del Mezzogiorno. No hay ningún personaje como éste en *Petróleo*, que habla de otro tipo de poderosos, pero Pasolini le pide al parecer «elementos más precisos» sobre el personaje. Porque él quiere hablar de un personaje parecido. Escribir *Petróleo* es como cavar un hoyo lo bastante ancho para que pueda caer en él todo lo que se ponga a tiro. Y por eso, cuando Pasolini oye por casualidad hablar de ese hombre, el astuto millonario, pide detalles, porque quiere escribir sobre un personaje como ése. ¿Y desde cuándo quiere hacerlo? Desde ese mismo momento.^[14] Pero al final no es verdad, no quiere hablar de nada, no en ese sentido, lo que está haciendo es otra cosa. Y nadie lo entiende.

Que la partida, que es un verdadero desempate, sin posibilidad de revancha, se juega en una sola mesa, que no es exactamente ni el «cine» ni la «literatura», podemos también confirmarlo viéndolo todo desde otra perspectiva, que es la del rechazo de la obra acabada. La perspectiva, antes bien -suprema intuición *realista*-, de la obra en la que nada empieza ni, sobre todo, nada acaba; en la que todo hierve en su demencia de serpiente primordial, en su luz iniciática. Ni cine, pues, ni literatura. Pero este género de expresión, esta ciencia, no tienen nombre. ¿Cómo iban a tenerlo? Como mucho, podríamos evocar una divinidad, o, mejor aún, una enfermedad. Aunque las *verdaderas* enfermedades son tantas y tan distintas como los seres humanos. Sus nombres deberían coincidir con los nombres de pila. Tampoco la novela de Sade que Pasolini sigue *al pie de la letra*, tampoco *Las 120 jornadas de Sodoma* tiene fin, sino que consiste en una serie de apuntes que son cada vez más fragmentarios después de la primera parte, la única más o menos acabada. Sade transcribió todo el texto de anteriores cuadernos de apuntes entre agosto y noviembre de 1785, en su celda de la Bastilla. El manuscrito era un rollo, un «rouleau» de papel fino compuesto de hojas pegadas unas a otras. Tras veinte tardes de trabajo, el 12 de septiembre Sade ha llenado la primera «tira» y prosigue en el reverso. A partir del 22 de octubre, concluye esta segunda «tira» en otras treinta y siete tardes de trabajo. Aún quedan por escribir partes enteras de la gran obra. No sabemos si Sade perdió la inspiración, siguió escribiendo en otra parte o se dio por satisfecho con la obra en ese estado incompleto. Ello es que la noche del 4 de julio de 1789, cuando ya la Bastilla tiene los días contados, al Marqués lo trasladan a toda prisa al manicomio de Charenton. Todo se perderá, su biblioteca y, sobre todo, los manuscritos. Aunque, claro está, nada de lo que no debe perderse se pierde nunca y alguien se apodera del «rouleau», que empieza a pasar de mano en mano hasta 1904, año en el que un psiquiatra llamado Iwan Bloch publica una primera edición, muy imperfecta. Resulta difícil imaginar una interrupción más *forzada* que ésta, por ser el prisionero trasladado de una celda a otra sin poder llevarse su manuscrito. Aunque ¿no es esta historia una perfecta alegoría del destino humano, en su máximo grado de verdad? ¿Acaso no es eso morir: ser llevados de una celda a otra, en medio de una noche oscura, sin poder llevarnos nada? A Pasolini no pudo escapársele la sutileza que lleva implícita la historia del manuscrito de Sade. Precisamente porque *apesta a vidade* una manera tan intensa, el manuscrito inacabado *apesta también a muerte*. La cosa gusta tanto a Pasolini que la convierte en todo un hábito mental. Esa vieja bobada del manuscrito recuperado le parece el símbolo más adecuado de todo lo que lo acucia. Hasta el punto de que *Petróleo*, al final, debe ser presentado como «la edición crítica de un texto incompleto». Que ni siquiera es muy fiable, si tenemos en cuenta que de este texto inacabado existen «cuatro o cinco manuscritos, concordantes y discordantes, algunos de los cuales contienen hechos que otros no contienen».[15] Pero aún hay más. En 1975 -el año en el que también Pasolini, por seguir fieles a la escalofriante alegoría, *cambia de celda* definitivamente-, la editorial Einaudi publica un texto de unos años antes, fundamentalmente abandonado por cansancio: una especie de reescritura del viaje dantesco al más allá, titulada *La Divina Mimesis*. He aquí otra vez al autor de la obra dado por muerto, mientras un no mejor precisado «editor» recompone sus jirones. Este editor publica el material que el autor muerto dejó inacabado, que a veces consiste en apuntes brevísimos y «casi ilegibles», hallados por azar en los cajones del

muerto, separados del resto del manuscrito, o dentro de libros, usados como puntos de lectura. También encontraron un mazo de hojas en el salpicadero del coche y otra hoja cuadriculada apareció incluso en el bolsillo de la chaqueta que llevaba en el momento de la muerte. Por tanto, el «editor» se cura en salud y *no garantiza* la autenticidad del texto, su fiabilidad. En cuanto al autor de la obra, «murió apaleado en Palermo, el año pasado». Apaleado: impresionante. Y basta este dato para que intuyamos también el lugar del crimen: es fácil que el cadáver del autor de *La Divina Mimesis* fuera hallado en cualquier tierra de nadie de las afueras, un campo de hierba desmedrada de Palermo perfectamente idéntico a los de Roma, o de Ostia, o de todo el mundo. Ningún espacio es más común, más universal... Es el teatro de la muerte, el teatro de lo inacabado.

Y, de pronto, todo ocurre *de verdad*, incluidos los detalles. En 1992, en lugar del editor imaginario que publica póstumamente *La Divina Mimesis*, un verdadero editor, el gran filólogo Aurelio Roncaglia,[16] amigo de Pasolini, guardián, durante muchos años, de una copia del manuscrito, presenta al público el último libro inacabado de Pasolini, que efectivamente murió «apaleado», como imaginaba la «Nota del editor» de *La Divina Mimesis*. Por fin, las dos historias inacabadas, la falsa y la verdadera, se solapan. Considerado un fragmento de una totalidad perdida, *Petróleo* realiza esta idea en el plano de la realidad efectiva. *Es* lo que dice que es. Precioso efecto de realidad, digno de una conciencia artística suprema. Pero para que la ilusión se haga realidad, y éste es el asunto, hay que estallar junto con la misma bomba. Llevar a cabo la iniciación. Que no es algo que pueda hacerse con la mente, estudiando libros, encomendándose a la experiencia ajena. La iniciación podría conllevar etapas difíciles, peligrosos aprendizajes. Todos los ritos de paso son así: exigen que nos sometamos a ciertas formas de violencia, que atravesemos territorios oscuros en los que afrontemos el miedo en soledad. Puede ser necesario que aprendamos cosas como: *hacer de mujer*, sufrir, recibir golpes.

Junto a la pequeña divagación sobre los dos bosnios protegidos de Laura, Dragan y Ljuda, no estaría mal hacer ahora el retrato de otro de los asiduos del Fondo Pasolini de entonces: Walter Siti, que publicó la obra completa de Pasolini entre 1998 y 2003, en diez volúmenes, cumpliendo lo que, lejos de ser una simple *edición*, ha parecido a muchos una *desacralización* en toda regla. Es lo que faltaba: normalmente, las obras completas son una especie de celebración definitiva, de monumento ecuestre, cuya elaboración preside una leve, pero obstinada, demencia ceremonial. Pues en el caso de Pasolini, pobre, también en esto ha habido bronca, peleas, anatemas. Nada puede ser normal con él. Ni siquiera ha tenido la suerte de que hurgara en sus papeles uno de esos tristes estudiosos que, pacientes y meticulosos como enfermedades terminales, y carentes de todo afecto, suelen cargar con esta clase de tareas. Así el espectro sin paz de Pasolini se encuentra con su mayor experto, que está tan loco como él y que, encargado de erigir su cenotafio editorial, comete, por el contrario, un crimen de *lesa majestad*, publicando, junto con el grano, toda la paja. Es decir, que las obras acabadas figuran en medio de una gran masa de esbozos, intentos, reescrituras. Un magma en ebullición, mucho más fascinante, a mi juicio, que cualquier trozo de lava solidificado, con su título y su sesuda interpretación. A los devotos de san Pasolini estas obras completas les han sentado muy mal. Personalmente, estoy totalmente de acuerdo con Siti. Sólo me interesa el desorden, lo que es inestable y está incompleto. Los métodos y los procesos, mucho más que los llamados resultados. La misma dignidad del esbozo y del producto acabado. Con estas obras completas, Siti ha creado una imagen creíble de la vida humana, que es un acumularse de hipótesis sin sentido, un probar una y otra vez, un fracaso universal y sin remedio. Decía que me gustaría incluir a Siti en estas memorias, pero no me acuerdo de verlo en las salas del Fondo. Y la razón del misterio me la revela él mismo muchos años después, un día de primavera aún frío de 2011 en que voy a verlo a su casa, cuando acabo de empezar a escribir este libro y aún no sé bien, como me pasa siempre, qué dirección tomar. Walter iba al Fondo a estudiar, en efecto, pero *de noche*, con una copia de la llave que le había conseguido en absoluto secreto Giuseppe Iafrate, el archivero. En cierto momento, las iras que la Loca descargaba sobre él se habían vuelto insoportables y Walter había decidido no aparecer por el Fondo en las horas de apertura oficial. ¡Y pensar que, al principio, fue él quien se puso en contacto con Laura y se ofreció a trabajar para ella! Poco antes que yo: *Petróleo* no se había publicado todavía. Walter no lo hacía por masoquismo: se había enamorado y el sueldo de la universidad no le alcanzaba. Quien haya leído siquiera uno de sus libros comprenderá fácilmente esta relación entre enamoramiento y necesidad de dinero. Pero con la Loca no podía sino acabar mal. Ella golpeaba siempre en el punto débil de uno, dice Walter, como un púgil experto. Ésta era, efectivamente, su arma. Y es evidente que aquel refregarle la figura de Pasolini por las narices al desgraciado de turno para hacer que se sintiera una mierda era un expediente, de puro elemental, también muy eficaz.

Entre la casa de Walter, que está a dos pasos de la plaza Risorgimento, y la antigua sede del Fondo Pasolini, que estaba en una esquina de la plaza Cavour, sólo hay unos cientos de metros. Pueden bordearse las murallas de Castel Sant'Angelo, cuyas enormes puntas de diamante parecen, en las noches de invierno, asomando entre la densa niebla de los fosos, garras de una enorme,

inclasificable bestia pentagonal que estuviera agazapada en la oscuridad. Benvenuto Cellini logró evadirse de allí, cosa que parece imposible, aunque en el peor momento se rompió una pierna. Lo cuenta en uno de los pasajes más bellos de sus memorias. Durante su cautiverio, se encargó de vigilarlo el alcaide del castillo, un hombre no malo, pero completamente loco. A intervalos imprevisibles, se creía un murciélago. Empezaba a mover los brazos como si fueran alas e imitaba los chillidos de los murciélagos. Cuando paso por allí y miro la mole oscura del castillo más allá de las fosas y tras las hileras de encinas del parque, me digo que el espectro del alcaide loco podría seguir paseándose por los glacis convencido de ser el espectro de un murciélago. Esté o no infestado, este barrio de Prati, tan decoroso y profesional, concurridísimo de día y semidesierto de noche, una de las zonas del mundo más pobladas de abogados y notarios, es el lugar de Roma que, a primera vista, menos hace pensar en Pasolini, en la humanidad que le interesaba, en la vida que llevaba. Pero las cosas y las personas no siempre han sido, sobre todo en Roma, como estamos acostumbrados a verlas. Es más, diríase que, para alcanzar y disfrutar establemente de su estado habitual, deben haber pasado, en una crisis lejana, por su estado contrario. Es el caso de este barrio, que parece celebrar, con sus avenidas perpendiculares, cual pequeña Turín alojada en el cuerpo de Roma, el orden burgués y la prosa gris de la existencia cotidiana. Porque hubo un tiempo en que fue un suburbio muy peligroso, un nido de ladrones y navajeros, de putas y de niños abandonados. Y lo bueno es que este suburbio no estaba hecho de chabolas y casuchas como todos los suburbios, sino de los mismos edificios umbertinos que vemos hoy, en distintos estados de inconclusión. Habían empezado a construir el nuevo barrio los últimos años del siglo XIX, invirtiendo muchísimo dinero. Pero luego algo se torció, quebraron bancos y la población de Roma creció menos de lo previsto. Y los «Prati di Castello», como los llamaban, se convirtieron, en espera de que los relanzaran, en una peligrosa tierra de nadie, que había que evitar de noche. Émile Zola, que para estas cosas tenía una especie de sexto sentido y en 1894 viaja a Roma a ver al papa y a documentarse para su nueva novela, va a Prati a tomar apuntes y a observar a la gente ya al día siguiente de su llegada. Las palabras de su diario son exactas como un daguerrotipo y sorprendentes como la relación de un sueño: «Vastos terrenos en los que de pronto se han creado proyectos de barrios. Calles cuadrículadas, plazas. Grandes casas cuadradas que parecen cuarteles. Cinco plantas. Algunas lisas como las fachadas, pero en ciertos barrios muy adornadas, con columnitas, balcones, esculturas. Otras, más sencillas, para los pobres. Se ve de todo: terrenos en los que han excavado cimientos que luego han abandonado, terrenos en los que ha crecido la hierba, que llega hasta las casas acabadas, habitadas. Casas cuya construcción se suspendió en la segunda planta, con los suelos a la vista, las ventanas dando al vacío, las piedras sin revocar. Casas con tejado pero parecidas a jaulas vacías, con suelos y ventanas sin acabar. Casas terminadas pero con las persianas cerradas, completamente deshabitadas. Casas habitadas en parte, con lo demás cerrado. Casas, por último, habitadas por completo, casas soberbias pero en las que vive el pueblo llano, con la suciedad desbordándose por las ventanas, trapos colgando de los balcones esculpidos, mal olor y miseria, mujeres despeinadas, apenas cubiertas con un pañuelo sucio, asomándose a las ventanas. Toda esta gente casi no paga alquiler. Me dicen que algunos incluso se han instalado en estas casas como por derecho de conquista. Han entrado y los han dejado». Así es: esa plebe romana es tan poderosa que ejerce una especie de «derecho de conquista». Tres son las fuerzas que la gobiernan: el infantilismo, el fatalismo y una inocente brutalidad. Los últimos años, Pasolini había decretado la derrota y desaparición de este mundo popular, barrido por el consumismo, por la uniformidad burguesa. Pero había sido, como en el célebre caso de las luciérnagas, demasiado categórico. Precisamente porque era un gran escritor,

no tenía el don, supremamente periodístico, de la profecía. Más de treinta años después, en los libros de Siti, todo sigue perfectamente vivo. Es verdad que los modales y las apariencias son los de la burguesía, y es verdad también que el consumo se ha convertido en el único principio de realidad y toda la realidad es mercancía. Pero esto nada tiene que ver con una extinción y un genocidio cultural. Más bien Siti registra una prodigiosa inversión de tendencia. Ahora ya no es la burguesía el modelo de la plebe, sino ésta la que, absorbido todo cuanto había que absorber, se afirma como objeto de imitación, es el modelo de todos los burgueses, ocupa los barrios altos como ocurría en la visión apocalíptica de Zola. Es un *contagio* que viaja en las alas mercuriales de las formas de hablar, de la cocaína, de los reclamos sexuales.

La puerta de la casa de Walter está entornada. Lo encuentro en la cocina, despachando correspondencia con su portátil, confortado por una estufilla eléctrica. Va a Milán a hablar de Pasolini («*gratis*, claro está») y al menos quiere asegurarse de que los organizadores de la conferencia le paguen un billete de tren en primera clase («¡por lo menos eso!»). Nos trasladamos al salón. Llevaba preparada una serie de preguntas concretas sobre Laura, Pasolini, *Petróleo*, pero rápidamente pierdo el hilo. Las personas que nos gustan y a las que admiramos despiertan siempre en nosotros el deseo, típicamente infantil, de que nos cuenten siempre las mismas historias. Como si, escuchadas por enésima vez, aún pudieran descubrirnos un detalle oculto y revelador, como ocurre precisamente con las fábulas. De todas, mi preferida es la historia de ese Walter que, harto de la crítica académica, se pone a escribir novelas, en cierto momento ya no tan juvenil de su vida, cuando atraviesa esa insegura, brumosa tierra de nadie que separa los cuarenta años de los cincuenta. Hay inicios que, a la manera de los antiguos, requieren un sacrificio, y así Walter, profesor de literatura italiana de la universidad de Pisa, un buen día llega a casa y arroja a la papelera, después de reducirlo a trocitos minúsculos, como de confeti, un ensayo que ha escrito sobre Giacomo Leopardi. Y acto seguido empieza a escribir su primera novela, *Scuola di nudo*, tendido boca abajo como un niño con indigestión, como si lo de estrujarse las entrañas no fuera sólo una metáfora literaria como tantas otras, sino un hecho concreto, la adopción de una postura necesaria aunque incómoda y letal para la espalda. Es una labor meticulosa, que desempeña día a día, con la vista puesta en unos grandes folios cuadriculados en los que tiene anotado todo lo que debe escribir. Tiene la sensación de trabajar como los fresquistas de antaño, saturando progresivamente un espacio, hoy un fragmento de cielo, mañana un manto. Pese a ciertas analogías de contenido y a todo el trabajo hecho en las obras completas, siente que, como escritor, tiene poco que ver con Pasolini. Lo ha conocido sólo superficialmente, en la época en que empezaba a escribir *Petróleo* y se encaminaba a su fin. Walter era muy joven, estudiaba en la universidad de Pisa, y después de ver *Teorema*, fulminado por la belleza de Terence Stamp, decidió hacer su tesis doctoral sobre *Las cenizas de Gramsci*. Luego, con vistas a publicarla, escribió un par de veces a Pasolini, pidiéndole aclaraciones y un encuentro. No hubo respuesta. Por entonces despachaba la correspondencia de Pasolini Dario Bellezza, que debió de verse inundado de cartas parecidas de decenas de estudiantes. Walter, muy enojado, envió una última carta al poeta, mandándolo al diablo. Y entonces le contestó Pasolini, invitándolo a ir a verlo. Le propuso incluso publicar parte de su tesis doctoral en la revista *Paragone*. Trabajaron juntos en la casa de Pasolini de la calle Eufrate, en el EUR. Al final, Pasolini lo llevó al centro en coche. Al despedirse, recuerda Walter, Pasolini le puso la mano en el muslo, causándole un violento y repentino rubor. «Dichoso usted, que aún es capaz de ruborizarse», comentó Pasolini, antes de desaparecer no se sabe dónde, engullido por aquella ciudad que conocía tan bien pero que, desde hacía algún tiempo, se había

vuelto irreconocible, penetrada y como corroída por una escalofriante extrañeza.

«Dichoso usted, que aún es capaz de ruborizarse». Parece una ocurrencia, una forma de despedirse sin consecuencias, pero el retrato que arroja, visto a la luz de todo lo que ocurriría, que empezaba a ocurrir, caídas ya las barreras entre obra y vida o, si preferimos, entre el decir y el hacer, el retrato que arroja, digo, es fiel como una foto de ficha policial. ¿Adónde vamos cuando dejamos de ruborizarnos? ¿En qué nos hemos convertido y qué esperamos? Mientras hablo con Walter, la luz de primeras horas de la tarde invernal se transforma rápidamente en una penumbra azulada en la que objetos, ruidos y nosotros mismos quedamos sumergidos como en un acuario. El salón está lleno de fotografías de hombres desnudos, o cubiertos lo justo para que esa misma desnudez produzca un efecto aún más erótico. En efecto, Walter ha decidido transformar su salón en una especie de sagrario dedicado a los diez hombres más bellos con los que se ha acostado. Sólo de uno no ha podido aún conseguir una imagen. «A partir de los cincuenta años», me dice como pensando en voz alta, «he hecho realidad mis sueños eróticos, he vivido concretamente las fantasías de la masturbación, he experimentado lo que veía en las revistas. Cuando pienso en este hecho, me parece que he realizado mi cometido, el motivo por el que he venido al mundo». Que esta dicha hay que *pagarla*, como una mercancía tanto más cara cuanto más magnífica, exuberante, musculosa, no sólo no es problema, sino que es uno de los ejes -quizá el más importante- en torno a los que gira toda la literatura de Walter. Curiosa simetría: precisamente cuando ronda los cincuenta años, cumplidos en 1972, comprende Pasolini que ha perdido la dicha erótica para siempre. La reducción del mundo a mercancía le parece como el infierno que se apropia de la vida. De algún modo que no podemos precisar, pero evidente, su transformación en espectro empieza *antes* de la noche del Hidropuerto. *Petróleo* y *Saló* son también eso, dos cabezas de puente, dos maneras de proyectarse más allá de los límites de la vida, de adoptar el punto de vista de un muerto. Muchos aspectos de la realidad que escapan a los vivos, como puede intuirse fácilmente, son para los muertos de sobra conocidos. Eso hace que la perspectiva que tienen sea particularmente interesante. Aunque no infalible. El talón de Aquiles del espectro, por decirlo así, consiste en el hecho de que, con el tiempo, los vivos empiezan a parecerle *todos iguales*, como sombras. Le digo a Walter, para saber lo que piensa, que el dialecto romano de Pasolini, desde las primeras novelas, me ha parecido siempre dudoso, algo forzado, con particularidades fonéticas improbables. Walter, que sí reproduce en sus libros el habla de gimnasios y suburbios con una exactitud tal que parece que la oigamos más que la leamos, está de acuerdo conmigo. «No escuchaba, no era lo suyo. No era su forma de empatía. Podía hacer muchas preguntas, eso sí, como una forma de... afecto, de caricia. Pero después de Ninetto tengo la impresión de que no volvió a escuchar a nadie, de que todos los muchachos eran para él perfectamente *intercambiables*... como en las novelas de Sade, por cierto».

«Vendrá la muerte y tendrá tus *gnocchi*». Con este juego de palabras que tanto le gustaba, y que le oí decenas de veces, irrumpe la Loca en *Troppi paradisi*, la novela de Walter publicada en 2006. [17] Es un retrato literariamente soberbio, carente de inútil conmiseración. Nada hay más epidérmico, más pegado a la superficie, que lo que llamamos mundo interior, yo profundo. Como una gaviota posada en el pico más alto de un arrecife, el alma está siempre en primer plano, toda ella en un grano de la piel, en un leve tic, en la curva de la nariz o en la inclinación de los hombros. Por eso resulta tan creíble, en el libro de Walter, la imagen de Laura en los años más atroces, que fueron los últimos: cuando ya su espíritu enfermo era un cuerpo en caída libre y al mismo tiempo el precipicio en el que caía. Todas las verdaderas catástrofes, por cierto, son esencialmente psicosomáticas. «De inteligencia efectivamente superior a la media de sus colegas», reflexiona el protagonista de *Troppi paradisi*, que procura en vano servirse del poco prestigio que le queda a Laura para que lo recomienden en la RAI, «se infligió a sí misma un dolor desmedido que le destrozó el metabolismo». Tras las «tiendas bereberes» que son sus vestidos, el narrador se imagina que hay, ya no un organismo con forma, sino un conjunto, una masa de «grumos celulíticos» que vagan «suelos y deformes». Algo parecido a ese personaje de *La guerra de las galaxias* que parece un «montón de barro tirado en el suelo, cuya boca se abre como si fuera una sima y cuya voz es también cavernosa». De esa sima salen esos monólogos que tenían el poder de subyugar a quien los oía por su misma insensatez («El fascismo es algo muy sensual, se sabe pronto quién es fascista, yo nunca me he equivocado...»). La «catástrofe biológica» que al final se lleva por delante a Laura parece cada vez menos, si vemos las cosas como son, un accidente, una desgracia, una enfermedad que podía incluso evitarse o curarse. Por el contrario, según el protagonista de *Troppi paradisi*, es la manifestación visible del carácter, de un «egocentrismo sádico y estafalario» que se instala desde el principio en el centro de la personalidad.

«Haré del coño sin madre un alma oscura, total, obtusa y absoluta».

ANTONIN ARTAUD, *Suppôts et supplications*

Vale la pena repetirlo: *Petróleo* es una bestia rara, un ejemplar único. No sólo en la obra de Pasolini, tampoco en la literatura de la época existe un experimento tan azaroso, peligroso y en todos los sentidos *irreversible* como éste. Hace unos años, gracias a una fotocopia, pude leer el texto mecanografiado original, lleno de cambios y correcciones, de esta obra-monstruo. Habría que imprimir *Petróleo* así, para que todos nos hiciéramos una idea de lo que es. Porque ya los signos tipográficos, las normas editoriales y demás fastidiosos liliputienses que incordian al gigante no hacen sino normalizar, amansar, canalizar. Normalmente, lo que llamamos un texto es una especie de trayecto más o menos accidentado que va de un punto inicial a otro final. El texto mecanografiado de *Petróleo* sugiere imágenes muy distintas. Su movimiento no es lineal: más bien recuerda una espiral, un remolino, un líquido que un agujero succiona. No será inconveniente pensar en el agua del váter cuando tiramos de la cadena. Y es que nunca debemos olvidar que *Petróleo* no es un libro más sobre la muerte, sino una *muerte en curso*. Ninguna iniciación puede obviar la muerte. Para que pueda acceder a la visión suprema, a la luz terminal de la realidad por fin conquistada, el hombre deberá librarse de sí mismo, dejando tras de sí la vieja identidad, como si fuera una piel de cigarra reseca. Para evitar equívocos, Pasolini declara de qué habla incluso con pedertería, salpicando el texto de señales precisas e inequívocas. Sin embargo, de esta empresa tan original, tan capaz de transformar *algo escrito* en la experiencia suprema de la vida, mucho más allá del concepto mismo de «literatura», muy poco han comprendido sus escasos lectores. Cuando llegó a las librerías, *Petróleo* causó escándalo por algunas escenas de sexo muy subidas de tono, y en particular por el tristemente célebre Apunte 55, «Il pratone della Casilina», en el que Carlo «segundo», transformado en mujer, se deja poseer en diversas posturas por veinte muchachos pagados al efecto. Pero lo mejor estaba por llegar. Basándose en los capítulos de la novela dedicados a la carrera que hace Carlo en el ENI, algunos han visto en la obra de Pasolini una serie de revelaciones sobre sórdidos delitos de carácter financiero y político. Hay que decir que, a juzgar por lo que nos ha llegado de *Petróleo*, Pasolini es un investigador escasísimo y muy perezoso. Su máximo esfuerzo intelectual parece que consistió en pedirle a un amigo que le enviara fotocopiado un libro difícil de encontrar sobre el financiero Eugenio Cefis. Por lo demás, como se ha documentado con exactitud,[18] Pasolini copiaba fragmentos enteros de artículos que leía en *L'Espresso* y en otras partes. Pero es sabido que la novela policíaca, el *noir*, la intriga con muerto, son tentaciones demasiado fuertes para que el sentido común las venza. El italiano medio se siente como *ennoblecido* por cualquier forma de investigación, caso judicial, búsqueda de delitos y de sus culpables. Sobre todo los literatos de izquierda (lo que equivale a decir la inmensa mayoría de los literatos) ven en el *detective* la suprema forma de conocimiento... y casi la quintaesencia de la nobleza humana. Digamos, para entendernos, que prefieren con mucho a Mickey Mouse que al holgazán Pato Donald. ¿Cómo resistir, pues, la tentación de leer *Petróleo* como la huella, el monstruoso indicio de verdades tan comprometedoras que le costaron la vida a su autor? Y más cuando *Petróleo*, por su carácter fragmentario, se presta al juego mucho más que un texto acabado. Porque si lo que leemos nos decepciona, algo muy distinto habrían podido sustraer, con criminal cirugía, quienes se introdujeran de noche en la casa del escritor.[19] Es curioso que no se observe el hecho de que, de deducción en deducción, la imagen de Pasolini, que

este libro tan lleno de peligrosas revelaciones sobre el ENI arrojaría, se acercaría mucho a la de un vulgar chantajista, un espía, un delator que jugara a muchas bandas. Individuos así existían a decenas en la Roma de los años setenta. Periodistas con amigos en los servicios secretos, parásitos de recepción, intrigantes especializados en el chantaje, artistas de la alusión y el doble juego. Según los casos, y dependiendo de lo hábiles que fueran para poner límites a sus ambiciones, que es la más difícil de las habilidades, podían acabar con una bala en la cabeza, en las altas esferas de alguna administración o en el parlamento. Pasolini será lo que sea, pero a esta gentuza no habría sabido imitarla ni en broma. «No tengo pruebas», decía, y era verdad. Y, sobre todo, tenía otras preocupaciones. Su objetivo estaba tan alto que resultaba, a ojos de los demás y aun de él mismo, casi invisible.[20]

Este objetivo, este contenido supremo y decisivo del discurso, consiste, podemos decir, en una transformación radical e irreversible de todo el ser, que se manifiesta en forma de *visión*, o de una serie progresiva de visiones. Pese a su apariencia caótica, es posible hacer una síntesis, dar una idea de *Petróleo*, aunque no sea un resumen propiamente dicho. Es la crónica de una iniciación: dúplice por doble, como hemos dicho tantas veces, es el héroe del «poema» (así lo define el mismo Pasolini). El relato empieza una mañana de mayo de 1960, con el desdoblamiento del héroe, Carlo Valletti, joven ingeniero petrolero (nació en Alessandria en 1932), licenciado en Bolonia en 1956, católico de izquierdas, destinado a hacer una brillante carrera en el ENI. El doble de Carlo (Carlo «segundo» o Karl, como Pasolini piensa llamarlo en un primer momento) es, por el contrario, un ser humilde, «intacto e incontaminado». Como todas las personas humildes, «carentes de autoridad social», es «bueno». Y es en un clima de absoluta y perfecta inocencia donde se realizarán todas sus extraordinarias empresas eróticas, mientras que el «primer» Carlo, el ingeniero, está condenado por nacimiento y cultura a la culpa, a la duda, a la conciencia. Nada más producirse el desdoblamiento, los dos Carlo se separan. En una hoja de apuntes escrita en Beirut el 5 de mayo de 1974, Pasolini trazó un esquema general de los viajes que hacían los dos Carlo. Carlo «primero» va a Oriente Medio, a los lugares en los que el ENI ha empezado a invertir miles de millones en prospecciones petroleras. Seguirán otros dos viajes a Oriente, relacionados con una conversión mística, casi una «caída de Damasco». Pero de este desarrollo de la historia quedan pocas huellas. Carlo segundo, por su parte, espiado por un misterioso Pasquale a las órdenes de personajes poderosos y aún más misteriosos, marcha a Turín tras el desdoblamiento con el fin aparente de pasar unos días con la familia, visitar los lugares en los que se crio, ver a viejos amigos, etcétera. En realidad, en el tiempo que pasa en Turín, como sabemos por un «Consuntivo finale», «Carlo tuvo relaciones sexuales completas -además de repetidas- con su madre, con sus cuatro hermanas, con su abuela, con una amiga de su abuela, con la criada, con la hija de catorce años de la criada, con dos docenas de muchachas de la misma edad e incluso más jóvenes, con una docena de mujeres del “entourage” de su madre».

En *Tropi paradisi*, no había exagerado Siti por amor a lo grotesco o a lo sensacional. Las condiciones físicas y mentales de Laura empeoraban de día en día, como en esas películas de terror en las que se verifica una escalofriante e imparable metamorfosis, del estilo de *La mosca* de Cronenberg. A los demás les hacía la vida imposible, pero lo más impresionante era lo que se hacía a sí misma. Aún no tenía setenta años, pero hacía tiempo que la edad y el aspecto habían tomado caminos distintos. Decaer no será lo más alegre de la vida, pero, digamos, también debemos merecerlo. Laura no sabía lo que era decaer. Lo suyo era un descenso vertical, una caída a plomo, cuya velocidad aumentaba metro a metro. No había tregua, no había remedio. Las precauciones de salud que tomaban las personas de su edad la sacaban de quicio («¡La tensión! ¡El *co-les-te-rol!* ¿Es que no querrán morirse? ¿Lo ves, putilla? ¡CUANTO MÁS INÚTIL ES NUESTRA VIDA, MENOS QUEREMOS MORIRNOS!»). Ella fumaba, comía, gritaba. Gritaba, comía, fumaba. La comida que engullía era cada vez peor. Presumía de ser una gran cocinera, y es verdad que, cuando tenía invitados, se empleaba a fondo. Pero la bulimia y la necesidad de procurarnos porquerías que se coman pronto van a la par. Empezó a aficionarse a la comida para llevar china y a esos congelados en los que toda la comida tiene forma de cubito, que se deshacen en la sartén. Cinco minutos, tres minutos: lo que la atraía era la rapidez, no el tipo de producto. Había instalado en el despacho del Fondo un horno de gas y unas sartenes grandes y con aquel armamento rudimentario hacía frente a los ataques que le daban en el trabajo. Una de las secretarias me contó que, para evitar al menos la bulimia nocturna, le había puesto una cerradura a la puerta de la cocina, y todas las noches, después de cenar, le daba la llave a la portera de su edificio. No se trataba, ¡ay!, de una puerta normal, sino de dos batientes de madera con bisagras, como los de los *saloons* de las películas del Oeste. Era impensable que Laura pudiera saltar por encima, pero el hueco que queda entre los batientes y el suelo en este tipo de puertas es lo bastante grande para que intentara deslizarse por él. Es lo que hizo: una noche quiso llegar al frigorífico... y allí quedó encajada, exhausta y furiosa, hasta que la mujer del servicio la socorrió. Nuestra mente debería erigir muros de pudor, debería obligarse a no imaginar nunca a las personas en situaciones tan humillantes, tan penosas, que resulten intolerables incluso para el desconocido que las ve por casualidad. Aunque ¿estamos seguros de que la piedad es el más elevado de los sentimientos? Yo creo que existe algo muy superior: el reconocimiento de la plena humanidad que alcanzamos. No sabemos en qué consiste exactamente esa plenitud, pero una cosa es segura: es inútil que la busquemos en las poses nobles, en la dignidad, en la armonía de los gestos. La termita tenaz del ridículo corroe todos los monumentos, hasta que basta un soplo para reducirlos a polvo. La plenitud de lo humano, por el contrario, no es fruto ni del eufemismo ni de la censura. Sus principales ingredientes son el sufrimiento y la comicidad, tan mezclados y fundidos que es imposible separarlos. Nuestra vida, única en esto entre todas las formas de vida conocidas, es tal que, considerada por lo que es, provoca al mismo tiempo risa y llanto, sin que sea fácil saber claramente los motivos de una y otro. Y la imagen de aquella mujer enorme, desesperada, hambrienta, atrapada en la puerta de la cocina parece, ahora que lo pienso, brillar con luz propia y como con una certeza metafísica, la única posible. Es un castigo tan grande que lleva consigo, en su misma abyección, la redención.

Dragan y Ljuda me habían presentado a una amiga, Maria, que vivía en el mismo edificio del Trastévere. La conocieron por casualidad en el supermercado y en cuestión de minutos descubrieron que tenían los mismos gustos, las mismas manías. Cadenas, látigos, rituales de sumisión. Era a principios de marzo de 1994: lo recuerdo bien porque la primera velada que pasamos los cuatro juntos, en el elegante *piéd à terre* de la amiga de Laura que los dos bosnios habían convertido en una especie de basurero, hablamos mucho de Kurt Cobain, que estaba de vacaciones en Roma y del Excelsior de la calle Veneto se lo habían llevado al hospital por sobredosis de champán y Roipnol. Se pegaría un tiro unas semanas después, cuando volviera a su casa de Seattle, dejando una larga y conmovedora carta de adiós («paz, amor, empatía»). También eso era una señal: el siglo XX se acababa de verdad, después habría música rock, claro está, pero nunca más habría nada como Nirvana, como ya no había nada como los cuadros de Pollock o los libros de Pasolini, Artaud o Mishima. Sólo quedaban los intérpretes, los infelices herederos, abrumados por el peso de riquezas fuera de curso, que nunca conseguirían gastar. Con las galeradas de mi primer libro ya listas, tenía pocas ganas de reír: vale más que no nos inviten a la fiesta, que llegar cuando todos están yéndose.

Como Ljuda, Maria era una verdadera esclava. El sexo, para ella, siempre había sido una guarnición de los verdaderos platos fuertes: dolor, humillación, dependencia. Sobre todo, amaba la perfección de los rituales con la misma pasión que un liturgista bizantino o el maestro de ceremonias de una corte imperial china. Porque en el sadomasoquismo, en cierto sentido, el ritual lo es todo y acaba coincidiendo con la cosa misma. Quien se equivoca está perdido, queda inmediatamente marginado. Heredera única de una riquísima familia de Palermo, hija de un famoso abogado de mafiosos, refinada e ingeniosa, aunque no excesivamente inteligente, muy elegante, delgada como un palo, a Maria le sobraban títulos para que, en ciertos círculos romanos, la consideraran una verdadera autoridad. Siendo aún muy joven, un alemán la había iniciado en los placeres del *branding*, del ser *marcado*, como se hace con una mansa res. Este hombre, al parecer, era un auténtico guía espiritual y tenía un harén de decenas de esclavas entregadas. Por él, Maria había abandonado los estudios de arquitectura (que cursaba sin mucho entusiasmo) y se había trasladado a Berlín, donde aprendió todo lo que se podía aprender. En cierto momento se cansó del Maestro y allí en Roma estaba, con sus vestiditos caros y su belleza de flamenco. Yo no acababa de entender por qué Dragan y Ljuda habían puesto tanto empeño en que Maria y yo nos conociéramos. Aunque sólo fuera por cierto desaliño en el vestir y en el aspecto, insoportable a ojos de un sado, se veía a la legua que yo era del todo insensible a la fascinación de los rituales y del dolor, infligido o sufrido. La primera vez que oí hablar del *branding* fingí que entendía, como hago a menudo cuando no me apetece pedir explicaciones, pero pensé que tenía que ver con el brandy. Quizá los bosnios pensaban que dentro de mí dormía un esclavo, o un amo, esperando despertar en el momento oportuno. O quizá pensaban que Maria, después de todo, podía llevarse bien con una persona indiferente a su pasión predominante. Nuestro novio no tiene por qué ser el que nos fustigue o nos pida que le lamamos la suela de los zapatos. El caso es que las cosas no fueron nada mal entre Maria y yo, al principio. Siempre me ha atraído mucho en las mujeres la ligereza unida a cierto grado de obtusidad, cuando no de pura y simple imbecilidad. Maria,

además, sentía esa benévola curiosidad por los asuntos del prójimo -una grata mezcla de participación, ironía y desinterés- que sólo sienten las personas que no pegan ni chapa de la mañana a la noche y pueden permitírselo.[21] Así, Maria había empezado a leer el material sobre Pasolini y Sade que yo les había pasado a Dragan y a Ljuda por orden de Laura, y que desde hacía meses yacía inerte entre sus cosas, parte en la cocina y parte junto a la cama. Sorprendentemente, Sade le interesaba poco: demasiado sexo para su gusto. Los libertinos de Sade, me explicó, siempre se corrían, aunque con muchas dificultades, con un semen que se reducía a unas gotas negruzcas. Pero la excitación sexual no era el quid de la cuestión: la paradoja está en que nada menos que Sade había caído en este error de principiantes. La filosofía sadomasoquista contempla una serie de iniciaciones, un avanzar hacia la esencia en un clima cada vez más rarefacto, álgido, mental. Según Maria, comparado con Pasolini, Sade era un novato. Tanto en *Saló* como en *Petróleo*, Pasolini había apuntado directamente al centro del blanco. Y, en efecto, eran dos obras absolutamente *castas*: ésta fue exactamente la palabra que empleó Maria.[22] Era probable que Pasolini se hubiera cansado del sexo, pero ella no conocía lo bastante ni la obra ni al hombre para saber cómo y cuándo había ocurrido eso. Esto no quiere decir que Pasolini quisiera acostarse pronto ni menos aún echarse un novio fijo. No, seguiría buscando carne joven todas las noches, hasta el final, costase lo que costase. Pero a aquellas alturas el sexo era como una puerta, que daba acceso a un éxtasis de otra índole. Leído con atención y el debido grado de empatía, *Petróleo* era un documento dignísimo de fe. Maria les había pedido prestado a Dragan y Ljuda un ejemplar del libro que vagaba inútilmente entre las cosas de éstos y se había sumergido en la lectura. No compartía mi admiración: tenía la impresión de haber leído un montón de apuntes inconexos y contradictorios. Pero algunas páginas la habían impresionado tanto que las copió diligentemente en una agendita. En opinión de Maria, todo lo que Pasolini escribió los últimos años era fruto de un descubrimiento que tenía que ver consigo mismo, no con el mundo exterior. Y era un secreto tan grande, la luz que contenía era tan deslumbrante, que las palabras corrían el riesgo de no aguantar el choque, de revelarse contenedores demasiado frágiles para aquella energía tanto tiempo reprimida. Eso sí, una cosa era segura: de escribir *Petróleo* sólo era capaz alguien que hubiera comprendido plenamente lo que es la fascinación hipnótica de la violencia, el deseo de sufrir, de someterse, de implorar piedad esperando que esa piedad, hasta el límite de lo tolerable y más allá de él, nos sea negada.

En *Petróleo* abundan las ramas secas, o, si preferimos, los senderos cortados. Ramificaciones que no se desarrollan y quedan así, fragmentos sin futuro, muñones de trama. Este hecho puede generar cierta confusión. ¿De qué habla, en definitiva, *Petróleo*? Conviene no perder de vista la pista principal. Después de seguir a Carlo «segundo» a Turín y describir minuciosamente su embarazosa vuelta al seno familiar, el libro se concentra en el Carlo «por excelencia (es decir, por privilegio social)». También a este personaje, mucho menos simpático que el primero, devorado por su afán de poder como por un mal incurable, de mirada miope y carnes flácidas, le ha reservado el destino experiencias cuando menos excepcionales. De momento, el relato nos lo presenta en Roma, en una calle elegante del barrio de Parioli, cuando se dispone a asistir a una recepción en casa de la «señora F.». Este salón de la señora F., con su colección de cuadros del siglo XVII, es uno de esos hervideros de periodistas, políticos, intrigantes y espías que entrecruzan sus lúgubres destinos. No hay nada más repugnante, a ojos de Pasolini, que este tipo de lugares, típicamente romanos, en los que el poder, en un ambiente de irónica frivolidad, se perpetúa. Pero por ahí debe pasar Carlo en su marcha hacia la cima de la pirámide. Y Pasolini aprovecha la ocasión para introducir una larga divagación sobre el poderosísimo Aldo Troya y su imperio financiero. Como se sabe, Aldo Troya es un nombre que Pasolini se inventa, pero es evidente que el retrato corresponde al de Eugenio Cefis, hombre efectivamente poderoso y peligroso, centro de una vasta red de relaciones en las que se mezclan la política, las finanzas y los servicios secretos. Pero todo el hedor a «verdad», por así decirlo, que invade esta parte del libro es un *efecto dramático* y no se debe a una información de primera mano. Y es que todo lo que escribe sobre Cefis/Troya lo copia Pasolini de otro libro, *Questo è Cefis*, de Giorgio Steimetz, limitándose a alguna inofensiva variación. La historia de este libelo, cuyo título completo es *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, es muy interesante.[23] Lo publicó en 1972 el AMI, la Agenzia Milano Informazione. Pese al nombre, esta agencia no podía existir más que en Roma, donde se hacía eco de los chismes del más sórdido submundo parlamentario. Propietario y factótum, además de único colaborador, del AMI es un periodista, Corrado Ragozzino, digno de ser encarnado por Alberto Sordi. *Questo è Cefis* es un libro que tiene que ver con alguna oscura lucha de poder. Y muy pronto se convirtió en un fantasma bibliográfico, que no se encontraba ni en las mayores bibliotecas públicas. Aunque no era a un gran número de lectores a lo que aspiraba el autor. Era un reto, una especie de pulso, de amenaza dirigida directamente a Cefis y a sus fieles. Se ha dicho y repetido, sin pruebas, que el que escribió el libelo fue directamente Corrado Ragozzino, el editor. Más convincente es el retrato hipotético que del autor de *Questo è Cefis* hace el sobrino de Corrado, Guglielmo Ragozzino, periodista también, en un artículo de 2005 dedicado al caso: «Seguramente se trataba de un personaje menor, muy metido en el ENI, algo metido en los servicios secretos, que tenía acceso a algún archivo y quería tener a Cefis en un puño, quizá por cuenta de alguien, en la política y en los negocios». Es un perfil humano digno de meditación. En la eterna comedia del arte italiana, con sus disfraces raídos y sus consabidos chistes, la del chupatintas que guarda sus expedientes, entre verdaderos y falsos, siempre presumiendo de algún crédito, la del *intrigante*, en una palabra, es una máscara eterna, inmutable. Ahora bien, la relación entre el autor de *Petróleo* y el autor de

Questo è Cefis es una grandísima invención satírica. Porque Pasolini, deliberadamente, imita al anónimo intrigante. Finge adoptar el punto de vista de las cloacas. Pero lo hace porque está buscando, como supremo escritor que es, un determinado efecto dramático. El ENI en sí, la muerte de Enrico Mattei, la carrera de Eugenio Cefis, no le importan absolutamente nada. «Puedo hacer todo esto», confiesa en cierto momento, «a condición de tomarlo como un juego, y el más divertido posible».

En cualquier caso, es en el repugnante salón de la señora F. donde la carrera de Carlo Valletti da un salto hacia adelante. Se trata de aceptar un encargo que le hace el ENI («que no es una empresa cualquiera») y supone viajar a Oriente. Es una tarea aparentemente burocrática, pero, a un nivel más profundo, constituye un verdadero rito de paso: «un viaje a Oriente no se hace todos los días», dado que su significado auténtico reside siempre «en el mito». Y un viaje mítico, el de los Argonautas en busca del Vello de Oro que narra Apolonio de Rodas, quiere Pasolini tomar por modelo para este primer viaje de su héroe a Oriente, a los lugares en los que el ENI (estamos a principios de los años sesenta) está gastando miles de millones en prospecciones petroleras. Esta parte de *Petróleo* debía resultar deliberadamente ilegible, porque estaría escrita en griego moderno. Pasolini se limita a escribir (en italiano) resúmenes precisos, como los que, en los libros antiguos, figuraban encabezando los capítulos de una obra de cierta extensión. También en estos resúmenes vuelve con insistencia el tema del viaje como iniciación. «El verdadero nacimiento es el segundo nacimiento», leemos en cierto momento.

Por otra parte, el encargo del viaje a Oriente que le hacen a Carlo no es el único aspecto de la velada en el salón de la señora F. que alude a un ritual, a una iniciación. Inacabada y todo, *Petróleo* es una obra extraordinariamente coherente en sus designios y, por así decirlo, en sus convicciones de fondo. Así, a la idea de *poder* se asocian, a lo largo de toda la novela, la de *misterio* y la de *relato*. Podría decirse que esta especie de amenazante trinidad es la clave, aún no reconocida, del pensamiento político y filosófico de Pasolini. Pues donde hay poder, hay misterio, pero tanto el misterio como el poder, si queremos hablar de ellos o incluso si quieren manifestarse, deben adoptar la forma de un relato. En el relato, entendido como misterio, siempre es el poder el que se hace evidente. Como más adelante vemos que ocurre nada menos que en el Quirinale, durante la recepción organizada con motivo de la Fiesta de la República, también en el salón de la señora F. aparece un corro de narradores, aislado, como en virtud de un hechizo, del ruido mundanal que los rodea. Como oficiantes de un rito, estos narradores se cuentan historias, «cuentos cultos», los define Pasolini en un apunte. No es casualidad sin duda que la primera de estas historias se titule «Prima fiaba sul Potere». Siguen otras dos: «Acquisto di uno schiavo» y «Storia della città di Patna e della regione del Bihar». La situación cambia: pasa del salón de la señora F. a una no más precisada «reunión intelectual», a imitación de escenas parecidas de *Los hermanos Karamazov*. Una historia es un misterio, según esta osada y solitaria concepción del último Pasolini, no porque contenga un secreto o un enigma, sino porque en ella, a través de ella, se pone de manifiesto la naturaleza del poder. Es, pues, necesariamente inmenso el poder que encierran las historias, aunque adopten la forma de un inofensivo entretenimiento mundano. Indudablemente, dice uno de los narradores invitados al salón de la señora F., contar es un placer. Pero este placer «peca siempre por exceso». Siempre decidimos contar «algo», en efecto: escogemos un asunto en lugar de todos los demás. Pero esta elección es del todo ilusoria: oculta la totalidad, sin anularla. «Quien decide contar algo», de hecho, «enseguida tiene la posibilidad de contar todo el universo».

(Hay también, en el curso de este relato, unas líneas más adelante, una afirmación muy comprometedora, un toque supremo de humor, digno de la inteligencia de Pasolini: «Quien os habla», recuerda el narrador a sus oyentes, «es un periodista»)

Recuerdo bien la última noche que pasé en casa de Laura, en el tétrico, antiquísimo edificio de la calle Montoro. También de la fecha estoy seguro, el 28 de marzo de 1994, porque fue el día de la primera victoria electoral de Berlusconi, y precisamente para ver juntos los resultados de la votación invitó Laura a unas personas, desempolvando para la ocasión su talento culinario. Nada hay más *romano*, a fin de cuentas, en la acepción más siniestra y melancólica del término, que el edificio en el que vivía Laura, que el tiempo había ennegrecido mucho antes de que interviniera el humo del tráfico.[24] Hay que haber pasado mucho tiempo observando estos edificios, que parecen ostentar una especie de desesperada solemnidad, para empezar a entender su verdadera finalidad y su verdadera naturaleza. Sólo en apariencia están hechos los viejos edificios de Roma para ser habitados. Es verdad que hay gente que vive, se ama, se muere en ellos como en otras partes. Pero basta con que caminemos por esos lúgubres barrios barrocos una noche de invierno, cuando no se oye más ruido que el de la lluvia que cae, ni hay gente en la calle, para ver lo que son realmente estos grandes edificios: puertas, suntuosas trampillas de los Infiernos. Con sólo colarnos por un portal entornado nos haríamos una idea. En la penumbra del zaguán vemos la fila de buzones, la puerta del ascensor, el primer tramo de escalera. Pero siempre hay, aunque no reparamos en ella, una puertecita desvencijada, cerrada con un candado. Si pudiéramos abrir esa puerta, veríamos otra escalera, mucho más estrecha y oscura que la que conduce a los pisos superiores. Nada tiene de extraño: da acceso a los sótanos, hechos en los cimientos. Nadie puede negarlo, pero esos sótanos, por profundos que sean, no son sino el nivel superior de un mundo subterráneo que no tiene fin: pozo, embudo, laberinto de tinieblas eternas. Catacumbas, galerías, almacenes y criptas van dando paso, a medida que descendemos de nivel, a inmensas grutas, muchas veces ocupadas por lagos, frías e informes masas de agua que no han conocido seres vivos, de no ser alguna rata que, extraviada, va a morir de cansancio a sus orillas de piedra afilada. ¿Y más abajo? ¿Quién podrá imaginar las formas de la Nada, que son innumerables y al mismo tiempo semejantes todas a una única, interminable sombra? De ahí abajo, de esa maraña de oscuridad y privación, ascienden miasmas tan potentes que llegan al mundo de los vivos, tan sutiles e insidiosos que penetran las paredes, traspasan los tejidos, forman invisibles películas sobre la comida, las plantas, los tejidos. En los viejos edificios de Roma se oye siempre algún ruido inexplicable, hay siempre algún rumor que se transmite de inquilino a inquilino, y los animales domésticos, capaces de ver y oír cosas que se esconden en ellos desde la infancia, se pasan la vida librando larguísimas batallas contra enemigos inconcebibles, innombrables. Casi todas las personas que viven en el centro de Roma, y sobre todo en los inmensos edificios aristocráticos convertidos en viviendas, están al menos levemente perturbadas, son de ánimo inestable, a menudo parecen idas. Y hay, además, personas como Laura, cuya alma parece hecha de la misma noche impenetrable sobre la que se construyeron -con imperdonable imprudencia- las casas, las calles, las plazas con sus fuentes. La casa de la calle Montoro estaba bien decorada: quizá el gusto de Laura, con el tiempo, se había vuelto más sobrio respecto de los años locos de la calle del Babuino. No puede decirse que a Laura, al menos en teoría, la desagradara recibir gente. Conocía prácticamente a todos los artistas, cineastas, escritores, actores de su generación. Aquél era un mundo, un pequeño universo social en el que todos los elementos, incluso los más

diferentes, estaban unidos por un mismo sentimiento de pertenencia. Laura formaba parte de ese mundo de una manera estable, indiscutible, como por derecho de nacimiento. Y si en toda forma de locura hay implícito un fuerte componente de soledad y aislamiento, la paradoja que Laura encarnaba consistía en que la soledad de la locura no excluía necesariamente lo social, el ver gente todas las noches de la vida, en un perpetuo intercambio de invitaciones, citas, pequeñas noticias cotidianas, chismes telefónicos. En aquel contexto, el carácter imposible de Laura era una característica que la costumbre pulía, como pulía todas las demás, como ser homosexual, rico, gordo, hipócrita, bueno. Ciertamente que las cenas en su casa se espaciaron un poco tras la muerte de Moravia, quien incluso le dictaba por teléfono el menú, la mandaba a comprar el pescado al mercado de Campo dei Fiori y le hacía la lista de las personas a las que debía invitar. Pero jamás de los jamases veía Laura en la tele unos resultados electorales sin poder hablar de ellos con alguien, sin oír lo que tuviera que decir un grupo selecto de sus iguales. No se puede invitar a casa a toda una sociedad: hay, pues, que reproducir en todos los salones, en torno a todas las mesas, una miniatura fidedigna de ella, una metonimia. Y aquella noche había escogido Laura, entre esposos y esposas, a una decena larga de personas, todas sacadas con seguridad del viejo cogollo. Sólo que aquella velada, tan ordinaria que se confundía con decenas y cientos de otras, era también, simultáneamente, la *noche de Berlusconi*. Aquel asqueroso milanés, que era la encarnación de todo lo que el mundo de Laura repugnaba y aborrecía, por motivos emocionales y psicológicos más que políticos, lo había conseguido, había triunfado. Lo querían en la cárcel, lo querían muerto, y resulta que iba a gobernar. Conforme los primeros resultados aparecían en la pantalla del televisor, en aquella tibia y ventosa noche de finales de marzo, las caras se ponían largas, la conversación languidecía, cundían entre los presentes unas ganas sospechosas e inusuales de irse a casa. Todo aquello acabó confirmando a la cena un extraño aire bífido, contradictorio, porque por un lado era una cena como tantísimas otras, con las personas y las conversaciones que uno esperaría, y por otro estaba ocurriendo algo, el más desagradable de los ángeles exterminadores había entrado por la ventana y no prometía nada bueno. Recuerdo, como si fuera un emblema, que Stefano Rodotà se había levantado de la mesa y, con las manos a la espalda, solo en medio del salón, daba hábilmente toques con el mocasín lustroso a una pelota de papel que había hecho estrujando una hoja, con su figura impecable incluso en aquella actividad infantil. A mi lado, Enzo Siciliano, que por entonces estaba preparando la segunda edición de su *Vita di Pasolini*, gemía literalmente cada vez que aparecían los datos actualizados en la pantalla de la tele. A Francesca Sanvitale, por su parte, parecía afligirla más el malhumor de los amigos que la misma catástrofe política. Lo malo no era sólo él, Berlusconi. Si el estado de ánimo de aquella gente era mucho más tétrico que el que, en general, suscitan los resultados electorales, tomando rasgos de malestar muy graves, semejantes a los de las víctimas de un ultraje personal; si, en fin, no habrían podido tomárselo peor, la razón es que el Partido Comunista, aquella vez, se había equivocado garrafalmente. Los imbéciles que lo dirigían estaban seguros de que ganarían por la cara. Y con tal de no darles esa satisfacción, la gente -la necia y estúpida gente- había votado por el Monstruo de Milán. Y allí lo teníamos, con su traje de chaqueta, sus zapatos de tacón alto y aquella increíble corbata de lunares. En alguna medida, todos los invitados de Laura albergaban sentimientos de desafección y aun de repugnancia por el Partido Comunista, o comoquiera que se llamara luego. Pero, en el fondo, ninguno había dudado nunca de que aquella inmensa institución, aquella pirámide humana de tamaño tan enorme, *serviría para algo*. Si no para realizar la felicidad en este mundo, cosa que sólo los imbéciles creen posible, al menos para protegerlos del hecho de que un sujeto como *aquél* se llevara a casa el primer premio. ¿Y qué

había pasado? Que el Partido, en aquella ocasión tan decisiva, no había servido para nada. Ya sólo cabía esperar que las consecuencias de la catástrofe en la vida individual fueran lo más leves posible. Pero había pocos motivos para la alegría. En cuanto a Pasolini, el viejo espectro era el único que nunca se había hecho ilusiones sobre el Partido. ¿Acaso no lo habían expulsado como a un apestado, al primer escándalo? ¿No había sido siempre el Partido, en ciertos temas, más hipócrita y mojigato que los mismos curas? Pero, sobre todo, decir Partido era decir poder, y el poder es siempre un mal, no hay poder sin mal. ¿Y qué querían aquellos viejos amigos suyos, Enzo Siciliano y los demás? ¿Qué esperaban? Pasolini sonreía, tranquilo, con sus gafas de cristales gruesos, sintiéndose a sus anchas en aquel salón donde había pasado tantas veladas en vida. Cuando yo notaba la presencia del espectro, me lo imaginaba siempre vestido con la camisa vaquera que lleva en las fotografías que Dino Pedriali le hizo pocos días antes de morir. Delgadísimo, absorto, intenso. Él también había decidido pasar aquella velada acompañado y se había sentado en la punta de uno de los sofás, lejos de la mesa, porque no necesitaba comer. En unos pocos minutos, el milanés saldría de su refugio y hablaría por fin en la tele, tocado con la corona. A él no lo había previsto Pasolini, no podemos decir que lo hiciera porque no figura en ninguna obra. Le era imposible, *fisiológicamente* imposible concebir a un hombre como Silvio Berlusconi. Si para alguna obra necesitaba describir a personas así, como hace en *Petróleo*, copiaba artículos de prensa. No podía *conocerlos*. A medida que pasaban las horas de aquella triste noche y las tablas llenas de columnas de cifras se sucedían en la pantalla como en una versión demencial de la Primitiva, en el rincón más alejado del salón de Laura, el espectro de Pasolini, con los brazos cruzados e inclinando el tronco hacia delante, se desternillaba de risa, reía con el abandono de quien ni siquiera sabe del todo de qué ríe hasta las lágrimas. Un espectro, por naturaleza, actúa inadvertido, si no del todo, casi. Fue Laura quien, en el colmo del malestar, con la proyección de los resultados ya establemente orientados a la derrota, procuró a los invitados una interesante distracción. Lanzando una especie de gemido, de leve berrido si puede decirse así, se derrumbó sobre un desgraciado, que creo recordar que fue Mario Missiroli. Como una tribu de pescadores esquimales que se afana para sacar del agua la mole del cachalote recién capturado, nos pusimos todos manos a la obra y llevamos a Laura a su cama, dejando a las damas la tarea de consolarla. Llegó entonces el momento de ofrecernos a pasar allí la noche. Pero Laura dijo que ni hablar. Ya se sentía mejor. Había sido sólo el malestar. Berlusconi y la existencia. Berlusconi como *símbolo* de la vida que quedaba por vivir. Ya podíamos irnos todos. La velada había terminado. Pasolini velaría a la amiga. La vencería, a ella al menos (los demás nunca lo entenderían), de que, a fin de cuentas, también aquella era una excelente ocasión para reír. A lo mejor hasta tenía tiempo de dar un paseo en coche. Estaba acostumbrado a acostarse tarde.

Como en las mejores novelas clásicas, también en *Petróleo* se condensan largos períodos de tiempo en una sola frase. Durante diez años, la relación entre el ingeniero Carlo Valletti y su doble, Carlo «segundo» o «Karl», se desarrolla de manera idílica y hay muy poco que contar. El desdoblamiento ha producido una costumbre no carente de dulzura. Como dos viejos cónyuges que ya no tienen mucho que decirse, pero saben que ésa es la prueba más cierta de su felicidad, los dos Carlo pasan juntos la primera parte de la noche, para después seguir cada uno su respectivo destino. Con la noche, llega para Carlo «segundo» el período de mayor actividad. Para el ingeniero, en cambio, es hora de irse a la cama. Pero esta tranquilidad, es obvio, no puede durar. Más bien se avecina una catástrofe, o el «Primer momento fundamental del poema». Para que la obra avance hacia su meta, se necesita que de la metamorfosis inicial surja otra metamorfosis, que es más decisiva aún que la primera, considerada desde el punto de vista de los conocimientos a que dará lugar. Esta nueva metamorfosis, además, será doble, pues afectará, uno tras otro, a los dos Carlo, y reversible, porque en un momento dado ambos volverán a la condición de partida. Estas circunstancias pautan el libro y crean una simetría de «momentos fundamentales». El primero que se vuelve mujer es Carlo «segundo».

«Dos grandes senos, ya no frescos, le pendían del pecho, y en el vientre no tenía nada: el pelo se perdía entre las piernas, y sólo cuando la tocó y le abrió los labios vio Carlo, con la mirada brillante de quien ha aprendido la filosofía del pobre por una experiencia de bandido, la pequeña llaga que era su nuevo sexo»

«En este momento, lector, este poema despega». Así es: como el gran artista que podía ser, Pasolini mantiene la promesa. Y el Apunte 55 de *Petróleo*, titulado «Il pratone della Casilina», es uno de esos logros que pocas veces se alcanzan en la vida de un escritor. Es como las agujas de las iglesias góticas. Cuando se publicó la novela, en 1992, gran parte del escándalo se concentró en estas páginas. Pero muchos lectores, entre ellos los más ilustres y titulados, no entendieron que no se trataba de sexo homosexual... y si no entendieron eso, imaginemos lo demás. Convertido en mujer, Carlo quiere enseguida experimentar con su nueva condición. Tras algunas dudas, decide actuar a lo grande, como está en su naturaleza cuando se trata de sexo. Dicho y hecho: paga a veinte jóvenes para que la posean por turno en un prado de la avenida Casilina, al sur de Roma: una de esas tierras de nadie que surgían, todavía a principios de los años setenta, entre zonas ya invadidas por nuevos barrios, y que esperaban nuevas oleadas de especulación urbanística. Sobra decir que también aquí, en este escenario abandonado y polvoriento, flota un evidente olor a Hidropuerto, a estación terminal. Es de noche, «y todo el cosmos estaba allí, en aquel prado, en aquel cielo, en aquellos horizontes urbanos que apenas se veían y en aquel aroma embriagador a hierba de estío». Es la atmósfera, conmovedora y solemne, más propicia al salto adelante, a la primera mutación. Los veinte muchachos esperan su turno formando un grupo de sombras que murmuran, mientras Carlo los espera dócilmente, de rodillas, un poco aparte, como cumple a una bestia sacrificial. Cuando llega el primer muchacho, todo lo sagrado que se había difundido en la noche, saturando hasta el último horizonte de casas periféricas, se concentra en un solo punto. «El pene se presentaba siempre con forma de milagro». Carlo, a medida que transcurren las horas de la noche sagrada, arde en el éxtasis de la sumisión. En todos sus mínimos gestos o actitudes de «buena puta» deja ver una nueva, irreversible conciencia.

El pene: «la única realidad».

Lo repito: estas páginas de *Petróleo* son una obra maestra de prosa italiana. Para entender su nivel de sutileza, bastaría fijarse en un solo detalle, hacer una breve digresión que podríamos titular «Aventuras del glande». Si el pene es «la única realidad», ¿qué decir de su cabeza, de su punta? Pero hay una rareza que puede parecer incomprensible. Cuando envió a la imprenta la primera edición de *Petróleo*, en 1992, Aurelio Roncaglia advertía al lector de esa rareza en una breve nota titulada «Una curiosidad». El glande, es decir, «la parte superior del miembro viril», aparece en *Petróleocomo* si fuera un nombre femenino. «La glande rosada, brillante y seca», por ejemplo. Según Roncaglia, Pasolini quiso recuperar aquella *glande*, «bellota», que inspiró, por metáfora, el término anatómico.^[25] Bien, pero ¿por qué lo hace? La explicación filológica de Roncaglia no logra justificar esta infracción tan llamativa de la norma. Hay que tener en cuenta que, en dos ocasiones, Pasolini usa el término normalmente, en masculino: *elglande*. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que la rareza lingüística aparece en el texto en el momento del cambio de sexo y de la iniciación sexual de los dos Carlo convertidos en mujer. También el otro, el ingeniero, se hallará con dos senos en el pecho y una ranura entre las piernas, y correrá enseguida al encuentro de la «única realidad». En este nuevo episodio, como veremos, sólo hay un pene, pero es un pene aún más potente y numinoso, si cabe, que los de los veinte muchachos. Y es aquí donde leemos una frase reveladora, dentro de la cual, y de manera totalmente *intencionada*, a mi modo de ver, conviven pacíficamente *el glande* y *la glande*. «Abrió la boca y se metió el enorme glande [masculino]: estaba perfumado [masculino] y tenía un sabor infantil, y no sólo la glande [¡femenino!], sino también la piel de debajo, de un marrón pálido, parecía de seda». O sea, no es que Pasolini confunda el género de una palabra, o emplee adrede el equivocado, sino que inventa una fluctuación que no existe. Está celebrando la mutación sexual y la androginia como la clave de acceso a un nivel ulterior y definitivo de la realidad, y por eso quiere que en el punto de máxima energía irradiante, *en la punta del pene*, estén ambos géneros, el masculino y el femenino, el glande y la glande, con la misma confusión, como un tenue rubor del idioma, con la que en italiano se dice tanto *el clítoris* como *la clítoris*. Y con esta levísima pincelada, con esta microscópica mistificación, vemos que lo que pensamos de esa «única realidad» se complica, se ramifica, se vuelve infinitamente más rico y seductor y húmedo y peligroso...

Una mañana que estaba yo trabajando en lo de las entrevistas de Pasolini, irrumpió la Loca en la sala de lectura agitando un ejemplar del *Corriere della Sera*. Había salido una crítica de mi primer libro, recién publicado, y el hecho había dado pábulo al más desenfadado sarcasmo. «¡Conque nuestra putilla se ha hecho *FAMOSA!* Vaya, vaya... Es lo que siempre ha querido, ¿no? ¡Entrar en el Selecto Grupo de los Tontos... *de los que triunfan!* ¿Y qué mejor, para nuestra putilla, que escribir libros? ¡Escribe por la mañana... y por la tarde a disfrutar! ¡A pasar de todo!». Aunque me esforzaba por escucharla como si dijera cosas normales, nunca entendía nada de lo que decía. Si he citado fragmentos de sus delirios, entre comillas, ha sido sólo para dar una pálida idea, un reflejo de aquel magma ingobernable. Sin embargo, a veces, precisamente por ser incomprensible, alguna frase parecía dar en el blanco, destapar alguna mentira. Escribir por la mañana y disfrutar por la tarde... ¡Qué horrible! Tenía razón la Loca. Pasolini no hacía eso. *No disfrutaba*. Fulminante e irremediable como el dibujo de un maestro zen, ese hombrecillo que escribe y luego *pasa de todo* era el perfecto retrato de lo que yo siempre había aborrecido. El literato italiano con sus goces de subsuelo, de demonio mezquino. Es verdad que la Loca tenía el don de conocer los puntos débiles de sus víctimas, tan débiles que ni ellas sabían que los tenían. A aquellas alturas mi estancia en el Fondo Pasolini llegaba a su fin. Había que publicar las entrevistas para recibir cierta ayuda pública y me quedaban unos días para exponerle a Laura el plan de la obra. Sabía que entonces se acabarían las bromas. Pero lo habíamos aplazado todo hasta después de un viaje que debíamos hacer. Se había traducido *Petróleo* al griego y, para celebrar el acontecimiento, Laura recitaría unos poemas en Atenas y Salónica. Por los mismos días se inaugurarían también unas exposiciones de fotografía sobre el cine de Pasolini, que el Fondo montaba en distintos sitios. Por último, se darían conferencias. Laura me incluyó en el programa y me pidió que hablara de *Petróleo* en lugar de alguien que renunció en el último momento («Ahora eres UNA CELEBRIDAD, ¿o no? ¡Ya puedes codearte con todos!»). Con nosotros vendría también Massimo Fusillo, un estudioso muy serio, profesor de universidad y amigo de Walter Siti, que hablaría de *Medea* y que había de escribir un libro fundamental, titulado *La Grecia secondo Pasolini*. Completaba el grupo un tipo que Laura había sacado de no se sabe dónde, un semiólogo francés, frío como el hielo, que hablaba con voz monótona de los *signes* de Pasolini, *signes du moi* y *signes* de no sé qué, leyendo páginas enteras de un interminable ensayo que había escrito y que, literalmente, no significaba nada fuera de su cabeza.[26] Fue así como el curioso período de aprendizaje o *escuela de vida* que, mientras doblaba el cabo de los treinta años, había pasado a la sombra de la Loca, llegaba en Grecia a su fase final.

«El exaltado por Dionisos se ve a sí mismo como Sátiro, y *como Sátiro mira a su vez al dios*, esto es, en su transformación ve fuera de sí una nueva visión, como cumplimiento apolíneo de su estado. Con esta nueva visión el drama está completo».

FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*

El semiólogo francés nos esperaba en Atenas. Con Massimo Fusillo me había entendido a la perfección desde el principio del viaje. Como crítico y estudioso, Massimo sabe de lo que habla. Es un experto en novela antigua, ha cuidado una edición de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, ha escrito libros sobre la historia literaria de ciertos temas eternos, como el del doble. Es un verdadero experto en ópera, en cine, en teatro. En la época del viaje a Grecia no lo sabía, pero Massimo era también un perfecto iniciado. Hoy es el presidente del Leather Club de Roma, una asociación gay que, además de la pasión por la ropa de cuero (como da a entender el nombre), promueve también una variante («rubber») en la que todas las prendas son rigurosamente de plástico. La vocación de Massimo, como sé por el sitio del Leather Club, es la de Master, y una de sus prácticas preferidas es el *spanking*, el azote. Si cuento todo esto no es por el placer del retrato, sino porque también Massimo, como otras personas de las que he hablado hasta ahora, incluida la Loca, tenía esa familiaridad con la violencia, y sobre todo con la ritualidad sadomasoquista, que le permitía comprender sin malentendidos lo que Pasolini había escrito en *Petróleo*, y la experiencia de vida que lo había llevado hasta allí. De momento, sobre Massimo y sobre mí recaía la difícil tarea de aguantar un viaje con la Loca. Una de las muchas manías de ésta era sentir un terror loco a volar, que sólo podía superar atiborrándose a comida y tomando una cantidad de tranquilizantes capaz de tumbar a un regimiento. Cuando subía al avión, caía en una especie de semiinconsciencia, interrumpida por breves sobresaltos. Nos dijo que le había enseñado a tomar psicofármacos Félix Guattari, al que había conocido en casa de unos miembros de las Brigadas Rojas refugiados en París: había que recibirlos en el cuerpo como se recibe a un invitado importante. Había estimado mucho a Guattari, y se había hecho su amigo cuando el famoso psiquiatra y filósofo, autor con Gilles Deleuze del *Anti-Edipo*, la tiró a la piscina durante una fiesta veraniega en algún jardín. ¡Era, pues, posible tirar a la Loca a una piscina y no sólo seguir vivo, sino hacerse su amigo y confidente! El caso es que, cuando llegamos a Atenas, Laura estaba tan aturdida por las benzodiazepinas y por una digestión complicada que no pudo ni fumar ni gritarle insultos al taxista. Teníamos habitaciones reservadas en el hotel Grande Bretagne, uno de los mejores de Atenas, en la plaza Syntagma. Entre las conferencias, la inauguración de la muestra y los preparativos del espectáculo de Laura, teníamos los días bastante ocupados, pero no tanto que no pudiéramos hacer un poco de turismo. Como a la Loca le gustaba mucho Massimo, mostraba siempre una especie de coquetería que contribuía a aligerar el ambiente. En cuanto a mí, no bien se repuso del vuelo, empezó uno de los períodos de más abierta y peligrosa hostilidad. Se arrepentía de haberme llevado, y cuando le di a leer el texto de la conferencia sobre *Petróleo*, que debía servir para la traducción simultánea, me lo devolvió lleno de tachones, signos de interrogación y páginas medio arrancadas. Para gran sorpresa nuestra, una tarde de sol ya calurosísima, como son las de principios de mayo en Atenas, la Loca nos propuso que subiéramos al Partenón, nada más terminar una comida hipercalórica en un restaurante del barrio de Plaka. Pensamos que se caería redonda tras los primeros cincuenta metros de subida, pero nos equivocamos. Misterios del cuerpo humano: avanzaba rápido, con cierta agilidad, deteniéndose a recobrar ruidosamente el aliento. Pero cuando llegamos arriba, no quiso acompañarnos al viejo museo, donde se conservaban las Cariátides originales, y se puso a observar la extensión de los

tejados de Atenas, que desde el Partenón se explaya en todas direcciones saturando la mirada de infinidad de casitas de colores tenues. Allí se quedó fumando, vuelta al Pireo, sumida en cualquiera sabe qué torvos pensamientos. Durante otra pausa en la preparación de la muestra o en el montaje de su espectáculo, nos dejamos llevar al mercado de la carne, un lugar inmenso que me hizo pensar en la caverna del Cíclope, iluminado por débiles bombillas desnudas. También esta vez, después de enmudecer, se encerró en sí misma, en algún punto interior de su deforme caparazón psíquico, delante de una inmensa pirámide de corazones de vaca, que aún manaban sangre y parecían palpar con una vida tenaz y desesperada.

Laura no carecía de gusto, desde luego, y el vestido verde que se puso la noche del estreno de Atenas no le quedaba nada mal. Esa tarde yo había temido que la conferencia de Massimo sobre *Medea* la turbara, trayéndole a la memoria a Maria Callas. Enzo Siciliano me había contado que en la época de la pasión de Pasolini por la Callas, la Loca había sufrido unos celos terribles, y era de creer. Los celos más atroces son los que sentimos por quien no nos ha concedido el derecho de estar celosos y no nos dará tampoco el pálido consuelo de sentirse algo culpable por lo que haga. Por eso *Medea*, la película que se estrenó en 1970, apenas dos años después de *Teorema*, debía de ser para ella como un clavo oxidado incrustado en la memoria. Aunque nunca había estado en el trono, se había sentido destronada. Pero, escuchadas las conferencias sin mucho interés, Laura se había concentrado en el espectáculo. Sentado en el patio de butacas vacío, yo la había observado colocar las luces con muchísimo cuidado («¡Me llaman Muces Muces, la reina de las luces!»). Dudaba si incluir ciertos pasajes de Pasolini en el guion. Al final, renunció a un fragmento de *Orgia*. En general, los espectáculos de Laura en Atenas y Salónica no diferían mucho de *Una disperata vitalità*, el recital de poesías de Pasolini que Laura venía representando desde hacía unos meses. Quien haya asistido a este espectáculo lo recordará bien, aunque hayan pasado tantos años. Escenificar textos literarios es un arte realmente difícil. No hablo del actor que *recita* un poema: ya eso exige un mínimo de talento, pero se consigue. Hablo de un límite extremo al que pocos llegan, más allá del cual la voz, al contacto con la palabra escrita, crea una obra nueva, literalmente *inaudita*. ¿Un ejemplo insuperable? Carmelo Bene y Dino Campana. Pues bien: Laura, por una vía muy diferente de la de Carmelo Bene, llegó, con la poesía de Pasolini, al mismo grado de necesidad, de violencia, de belleza. El público de estudiantes griegos y de italianos residentes en Atenas había enmudecido, desde el principio, ante aquella especie de dolorosa evocación. Los versos de Pasolini, pasados por el increíble filtro del cuerpo de la Loca, salían dotados de un poder de persuasión que yo no había experimentado al leerlos. Era como si estuvieran hechos de una sustancia propia, tenue pero más duradera que la simple vibración del aire, y parecían permanecer allí, suspendidos en el gran espacio que había entre el patio de butacas y el techo. Eran extraídos uno a uno de una materia caliente y viva como las pirámides de corazones bovinos que habíamos admirado el día anterior en el mercado de la carne. Eran la expresión de emociones tan ardientes que perforaban la gruesa envoltura del código literario que las encerraba. Realizaban, en fin, el mayor de los hechizos de la poesía: el estar ahí, la presencia real, como si a los mortales nos fuera concedido regresar de la misma muerte.

También al ingeniero Carlo Valletti, «primero» por instrucción y privilegio social, le tocan en suerte los goces del cambio de sexo y las abismales revelaciones que conlleva. Ha vuelto de otro viaje a Oriente y no encuentra a su doble. Aquel equilibrio que ha durado tanto tiempo, sereno como el más logrado de los hogares, se ha disuelto. El dolor por la pérdida del doble es uno de los más desgarradores que se conocen. Pero Carlo debe aceptarlo, intentar vivir solo. Estamos en mayo de 1972, en Italia hay elecciones y nuestro héroe, aún joven pero ya bien situado en la escalada a la pirámide del poder, es cada vez más corruptible. Precisamente en una cena con hombres poderosos, que se revela una especie de rito mafioso, Carlo «dejó de pronto de sentir el pene como carne». En ese momento no tiene valor para ir a mirarse al váter del restaurante romano. Pero ha llegado la hora del «Segundo momento fundamental del poema». Como en el caso del otro Carlo, se necesita un espejo en el que contemplar la metamorfosis, los nuevos órganos genitales. Y aunque Pasolini no lo menciona, parece legítimo preguntarse: ¿no será esta visión de sí con los atributos del *otro sexo* el secreto del espejo de Narciso? ¿Qué ama Narciso? Se ama a sí mismo, de acuerdo. Pero ¿eso qué significa? ¿No será que mirarnos realmente a nosotros mismos, hasta el límite extremo, significa entrever el sexo oculto, la última vergüenza y el último recurso?

«Cuando Carlo estuvo desnudo, sus ojos recayeron en el espejo que lo reflejaba: y así, de pronto, vio aclarado el motivo del peso que le oprimía el pecho y del vacío que le aligeraba desagradablemente el bajo vientre, debajo de los pantalones. Del pecho sobresalían dos enormes senos y entre las piernas, en lugar del pene, había una nada cubierta de una masa de pelos: una vulva».

(Aunque «fue con otras palabras», añade el narrador, «palabras que el pueblo usa» y la burguesía nunca ha sustituido, «como Carlo se dio cuenta del cambio que había experimentado»)

La «virgen Carlo», como la llama ingeniosamente Pasolini, siente una justificada impaciencia por experimentar con el nuevo sexo. No sabemos por qué al nuevo sexo, al órgano *oculto*, se le atribuye una mayor capacidad de gozar, orgasmos más intensos. En *Petróleo*, además, los peligros del placer y los del conocimiento se confunden intencionadamente. Si toda metamorfosis es conocimiento, el cambio de sexo es el conocimiento perfecto. El deseo de cumplir el proceso iniciático hasta la suprema visión y el prurito sexual no son dos cosas idénticas, pero cooperan de buen grado al mismo fin. El otro Carlo había hecho las cosas a lo grande, en el prado de la Casilina. Éste, en cambio, se concentra en un solo varón. Aquella milagrosa, cósmica energía, primero encarnada en veinte penes erectos, se concentra ahora en uno solo, el pene de Carmelo, el guardarropa del restaurante chic de Roma al que suele ir Carlo. Es duro y fiero como un joven rey recién coronado. La escena es la misma, con todo lo que implica: uno de los queridos descampados despeluchados que hay en esas tierras de nadie de las afueras de Roma. Suscitado por la presencia del pene erecto, el sentimiento de sumisión se une a una alegría que nunca se ha expresado con tanta intensidad.

Antes de partir para Grecia con Laura, yo había recuperado el ejemplar de *Petróleo* que Maria había encontrado en casa de Dragan y Ljuda. Largos subrayados de marcador azul eran la huella de su paso. No había habido ninguna pelea entre nosotros, pero preveía que cuando regresara del viaje no volveríamos a vernos. Un tímido y torpe intento mío de abofetearla se había resuelto en una carcajada liberadora («si lo haces sólo por darme gusto, ¿qué sentido tiene?»). Quizá también en el fondo más oscuro y cenagoso de mi ser se agitaba un amo, o un esclavo, o una figura bifronte, que a los goces del dominio sabía unir los de la sumisión. También esta posibilidad de cambiar de papel, como todo lo demás, tenía un nombre preciso: en el sadomasoquismo actúa de manera dominante un ansia por clasificar y nombrar. Para Maria, como para nuestros amigos bosnios, no había duda: toda la humanidad, podía afirmarse, era sadomasoquista. Freud se había equivocado en todo: aquellos juegos, infinitamente más emocionantes que el sexo, eran el eje secreto, que la represión hacía invisible, del devenir personal. Descubrir nuestra naturaleza de amos o de esclavos equivalía a un despertar que involucraba las más íntimas fibras del ser. Y eso era lo que, según todas las apariencias, le había ocurrido a Pasolini los últimos años de su vida, cuando, cada vez más solo, se había empeñado en avanzar en la dirección de sus deseos, siguiendo sin reservas la aguja de su brújula trágica. Tumbado sobre la colcha polvorienta y orgullosa de la gran cama de mi habitación del hotel Grande Bretagne, leía y releía algunas frases del Apunte 65 de *Petróleo*, que la tinta azul del marcador de Maria hacía que parecieran inmersas en un agua gélida, de lago de montaña. El sentido más importante de la metamorfosis sexual, escribía Pasolini, es que «el ser poseído es una experiencia cósmicamente opuesta a la del poseer». El que es poseído percibe al que posee como un Bien, «aunque éste implique sacrificio, dolor, humillación, muerte». Por otro lado, es indiscutible que la posesión es «EL Mal» por antonomasia, por lo que el ser poseído es lo que más se aleja del Mal, o, mejor dicho, es la única experiencia posible del Bien entendido como Gracia, «vida en estado puro, cósmico».

«El poseído pierde la conciencia de la forma del pene, de su completez limitada, y lo siente como un medio infinito e informe, a través del cual Algo o Alguien se apodera de él, lo reduce a posesión, a una nada que no tiene otra voluntad que la de perderse en esa Voluntad diferente que lo anula»

Entre la fecha del espectáculo de Laura en Atenas y la del espectáculo en Salónica mediaba una semana. Laura había vuelto a Italia a rodar escenas de una película y Massimo y yo nos quedamos en Grecia con la idea de alquilar un coche y dirigirnos al norte en pequeñas etapas. El semiólogo francés se había vuelto por donde había venido. Massimo se reveló un excelente compañero de aquellas extrañas vacaciones forzadas. La cita con la Loca en Salónica quedaba lo bastante lejos para que pudiéramos relajarnos. La primavera griega había llegado aquellos días a su punto de máximo esplendor, ya amenazado por la inminente canícula estival. Deteniéndonos donde nos daba la gana, nos dirigimos a Vergina para visitar las tumbas de los reyes macedonios. Pocas pinturas han tenido en mí un efecto tan profundo y duradero como el fresco de una de estas tumbas de Vergina, que representa a Plutón al mando de una biga y en el acto de raptar a Perséfone, quien, con los brazos alzados al cielo y medio desnuda, se retuerce pidiendo inútilmente socorro. Evidentemente, podemos mirar y aun apreciar una cantidad enorme de obras de arte, pero sólo un número muy limitado de ellas tiene el poder, por motivos destinados a permanecer oscuros, de impresionarnos, de penetrar a la fuerza en nuestra sensibilidad y en nuestros sistemas de defensa. Aún no sabía nada de los vínculos, ocultos pero tenaces, que unen *Petróleo* y la historia de Perséfone, la cual es arrebatada a su madre Deméter y obligada a reinar en los Infiernos como esposa de Plutón, el dios de los muertos, el señor del submundo. Pero estoy seguro de que aquel fresco, escondido durante siglos en una tumba, era, no menos que la última obra de Pasolini, la consecuencia de una visión, de una iluminación radical, y después de tantos siglos seguía transmitiendo aún intactos la emoción del conocimiento y el vértigo del arcano. El pintor de Vergina era un artista sensible al contraste entre la fuerza y la belleza, la violencia y la indefensión. Plutón es un cazador ebrio del goce de la presa, un violador en el paroxismo de la excitación. Leonados y rizados, cabello y barba le rodean el rostro, que la lujuria embrutece, como la melena de una bestia feroz. Con una mano sostiene las riendas de los dos poderosos caballos que tiran de la biga, con la otra sujeta firmemente a Proserpina por uno de los senos. La muchacha, que se resiste al rapto, ha perdido el vestido que ya sólo le ciñe las caderas, no sabemos hasta cuándo. La expresión del rostro es de desconsuelo y a la vez de terror. Un instante antes recogía flores tan tranquila, con sus amigas, en un paraje que algunos llaman «la llanura de Nisa» y que para otros escritores antiguos es Sicilia. Y ahora es una presa que está, desnuda en un carro, a merced del cazador. Según la versión más antigua y autorizada del mito, la del *Himno a Deméter*, Perséfone cogía flores con las hijas de Océano, «muchachas de seno florido», y el pintor de Vergina pintó a una de estas compañeras arrodillada en el suelo y alzando también los brazos en el vano acto de pedir auxilio, aterrada por la aparición del dios y el rapto de la amiga, y casi sofocada por el polvo que las grandes ruedas de la biga levantan.

Después de Vergina, Massimo y yo nos dirigimos a la Calcídica, esa península que se parece vagamente a un peine de hueso corroído por la sal marina, o a una letra del alfabeto de una lengua extinta. A costa del Fondo Pasolini, nos alojamos en un bonito hotel con piscina, ya abierto de cara a la estación veraniega, mientras esperábamos el momento de ir a Salónica. La perspectiva de volver a las garras de la Loca no nos entusiasmaba, claro está. Massimo, a decir verdad, gozaba de un trato privilegiado, pero sufría como los demás en caso de incandescencia. Encima, cuando llegó el momento de trasladarnos a Salónica, la encontramos de un humor negrísimo, desconsolada y agresiva. En la ciudad era evidente cierto clima de agitación patriótica. El adversario, por una vez, no era la eterna Turquía, sino Macedonia, que, nada más nacer tras la descomposición de la antigua Yugoslavia, había reivindicado las antiguas fronteras, que comprendían una buena tajada del norte de Grecia. Cosas de los Balcanes, que afectaban también a algún famoso resto arqueológico. Pocos días antes de nuestra llegada había desfilado por Salónica una inmensa manifestación, con pancartas en las que se leían, en lugar de los típicos eslóganes, pasajes de Heródoto y Tucídides. Una noche, cenando, un profesor de Literatura de la universidad intentó convencer a Laura de lo absurdo e injusto de las pretensiones macedonias, cada vez más acalorado como les ocurre a los griegos cuando hablan de cosas que se toman muy a pecho. Cuando menos se lo esperaba, Laura lo arrolló con una avalancha de vituperios, blandiendo un tenedor de pescado: el minúsculo tridente de un desmesurado, deforme Neptuno. *Bien sabía ella* lo que era todo aquel rollo fascista de las patrias, las naciones. «Todos los hombres necesitan una madre que los mantenga y, si es menester, *les dé unos azotes en el culo*. Y sin el miedo a la madre no saben vivir. ¿Digo bien, putilla? Detrás de todo delincuente, violador de niños, sinvergüenza redomado, está su madre que lo apoya, que está orgulloso de su hijo. Quedaos con vuestras madres, con vuestras patrias». Aquella noche, cuando salimos del restaurante, reducida ya la conversación a un prudente mutismo, y regresábamos al hotel, paseando por las callejuelas del puerto, topamos con un equilibrista, un artista callejero que hacía su número en la esquina de una plazuela. En sí mismo, el número no era muy sorprendente: el equilibrista se encaramaba a una vacilante torre de taburetes que él mismo construía a medida que subía. Pero aquel hombre, delgado y musculoso, de nariz aguilena, con el rostro surcado por una maraña de arruguitas finísimas, aparentaba al menos sesenta años. El verdadero espectáculo consistía en el hecho de que el hombre consiguiera aún ejecutar el ejercicio a aquella edad. Los músculos de su cuerpo flaco y nervioso se tensaban tanto con el esfuerzo que temblaban ligeramente, y todo lo que hacía lo hacía al límite extremo de sus posibilidades, lentamente, compensando con concentración, diríamos, la fuerza que declinaba. Aquel desafío personal al tiempo y a la fuerza de gravedad estaba destinado, como es obvio, a la derrota. Era posible que aquel ejercicio que veíamos fuera el último que llevara a cabo aquel saltimbanqui huesudo y consumido, con su camiseta de tirantes negra y sus pantalones ceñidos a unas piernas todavía ágiles. Pero allí estaba: dueño del momento, en perfecto equilibrio. El inesperado espectáculo había cautivado a Laura, que se había incrustado con su mole en la primera fila del semicírculo formado por los espectadores, todos transeúntes ocasionales como nosotros. Cuando por fin el hombre llevó a término su empresa, Laura rebuscó en el bolso, se acercó al sombrero vuelto de

las donaciones y dejó dentro un buen rollo de dracmas, mucho más de lo que el equilibrista había ganado nunca con una sola exhibición, de joven o de viejo. Aquel lejano pariente del artista del hambre de Kafka la había subyugado de verdad, y, hasta que llegamos al hotel, la Loca se recogió en sí misma, poniendo una pesada tapa a la olla siempre hirviendo que era. A la nobleza y al dolor ajenos podía ser sensibilísima o completamente indiferente, sin que hubiera un método o criterio previsible. Ella, tan distinta por complexión y carácter, se había visto, de repente, *reflejada* en el viejo equilibrista, como si hubiera visto no un pobre de carne y hueso que procuraba sacarse algunos cuartos, sino una profecía, una alegoría viviente, una alucinación reveladora. La tarde siguiente, mientras Laura leía los versos de Pasolini en el aula magna de la universidad de Salónica, me vino a la mente aquella escena, y también Laura me pareció que estaba al límite de sus fuerzas, y procuraba por última vez elevarse sobre sí misma, apoyada en su voz como en un aparato de gimnasia, en un último intento por salvarse de la gravedad y del tedio de los días para siempre idos.

Ser hombre y convertirse en mujer: ésta es la suprema, la perfecta, la decisiva metamorfosis. Es la puerta estrecha por la que debe pasar cualquier proceso de iniciación verdaderamente eficaz. En *Petróleo*, el orden de los acontecimientos puede parecer a veces liso, pero, desde el punto de vista de la iniciación y toma de posesión de la realidad, esos acontecimientos encajan perfectamente, unos son consecuencia de otros. Todo resulta más claro desde el momento en que aceptamos leer esta obra final de Pasolini, un testamento en todos los sentidos, *como un rito más que como una novela*. Si la metamorfosis sexual completa la iniciación, ésta a su vez debe conducir a su meta suprema, que no es un concepto abstracto, sino una *visión*. En la visión se produce como un incendio purificador, o la extracción de una esencia, y la realidad se muestra libre de escoria, tal y como es. Y por eso justamente puede decir el iniciado que ha nacido por segunda vez, porque, en efecto, es un mundo nuevo, incomparablemente más verdadero que aquél en el que siempre vivió, el que ahora alcanza para no volver atrás jamás. En *Petróleo*, que es una obra basada enteramente en la idea del desdoblamiento y la duplicidad, también la visión suprema es doble. A Carlo «segundo», que siempre ha vivido su vida humilde y lujuriosa en medio del pueblo, le toca en suerte un conocimiento total de la «fealdad» y de la «repugnancia» de la humanidad en la época de la falsa tolerancia y del consumismo. La visión se ambienta en un lugar preciso de Roma, «el cruce de la calle Casilina con la calle Torpignattara y de la calle Torpignattara con sus primeras veinte calles laterales, a derecha e izquierda, partiendo del cruce y retrocediendo hacia la calle Tuscolana». Es el corazón popular de una Roma que, desde la posguerra, primero con los suburbios y luego con los nuevos barrios, se había extendido hacia el sur, en la enorme porción de ciudad comprendida entre las dos vías antiguas, la Casilina y la Tuscolana. Es un escenario lo bastante grandioso para que funcione como imagen creíble del mundo entero, como lugar que es, escalofriantemente, cualquier lugar. Para nombrar lo que ocurrió en este escenario, Pasolini usó a menudo, los últimos años de su vida, la más grave, la más catastrófica, la más irremediable de las palabras: genocidio. Sí, ge-no-ci-dio. La tarea que los nazis encomendaban a los campos de concentración la desempeñaban ahora los supermercados. A partir de cierto momento, la publicidad sustituyó magníficamente a las inmensas concentraciones fascistas y a las policías secretas. La Moda se instaló establemente en la cabeza de las huestes de la Muerte. Al final de su vida, Pasolini vuelve una y otra vez sobre este tema. Es lo que tiene en mente, es lo que experimenta noche tras noche, cuando se recorre las afueras de la ciudad en busca del éxtasis de la sumisión, que de todos los tipos de éxtasis es sin duda el más peligroso. Su punto de vista no es el del intelectual que envejece entre libros y papeles, ahogado por las palabras, sino el del alma en pena, el del ser errante que todas las noches se acuesta muy tarde, que necesita aplacar su deseo. Y así es como se da cuenta. Es como si una ciudad, por el mero hecho de que la visitemos a horas desacostumbradas, estuviera dispuesta a revelarnos informaciones reservadas, rasgando el velo de las ilusiones que se mecen en nuestro sueño. Como un personaje de un libro de ciencia ficción catastrófica, de una pesadilla de Philip K. Dick,^[27] Pasolini descubre la horrenda verdad que se esconde tras las apariencias y llama a la puerta de sus semejantes para comunicarles lo que ha descubierto antes de que venga alguien y lo elimine. Hay que insistir en el modo del conocimiento, que es corpóreo antes que intelectual, y es la directa consecuencia de un

estilo de vida, no de un sistema de pensamientos y definiciones. Por lo general, el intelectual, el escritor es un individuo que posee un cuerpo como todos los demás, y puede gozar de él como todos los demás, pero que, en el momento de conocer, conoce sólo con su mente, mientras que Pasolini lo hace también con cada centímetro, con cada gramo de su carne, y se deja empapar por el flujo de la vida como si fuera una esponja. ¿Y qué es exactamente lo que descubre y tiene tanta necesidad de revelar? ¿Qué ha ocurrido para que los cuerpos, los individuos, las vidas hayan perdido toda gracia, toda belleza, como víctimas de un poderoso sortilegio? La vieja humanidad ha sido sustituida por una especie nunca vista, demente y monstruosa. Es como un pueblo de extraterrestres que bajo la apariencia humana sólo albergase oscuros propósitos de destrucción y dominación. Él, Pasolini, no puede dejar de dar la voz de alarma. Aunque sea lo último que haga en la vida. Sobre todo las *Cartas luteranas* y los *Escritos corsarios* pueden considerarse verdaderas crónicas del genocidio. También *Saló* está impregnado de esta visión terminal: en esta película, el fascismo aparece muy claramente como la raíz, la base sobre la que se erige la sociedad consumista. En *Petróleo*, por último, la visión es grandiosa, es como una superproducción con centenares de extras, complejos aparatos escénicos, artificios de luces y colores. Lo que se revela a los ojos de Carlo, a su vista, que la iniciación ha agudizado, como si el golpe del ala de un ángel hubiera levantado de sus ojos el último párpado, el más sutil y resistente, es una apocalíptica estación terminal de la humanidad, la etapa última y definitiva de su degradación. En los círculos y fosos de este infierno antropológico desfilan ante la vista de Carlo los diversos aspectos de la «fealdad» y de la «repugnancia» de esta nueva humanidad, tal y como se ven en los cuerpos, o en el modo de vestirse, en las neurosis, en la hipocresía y en el sentimiento de «dignidad», en la cobardía, en la falsa tolerancia, en la imitación del tren de vida burgués, y en todas las demás repugnantes variables del universal conformismo. Nunca como en *Petróleo* había mostrado Pasolini, al escribir sobre estos temas, una elocuencia tan alta, un poder de persuasión tan desesperado. Y a este resultado no es ajeno un clima de particular sacralidad. Todo el relato está salpicado de precisas alusiones a un antiquísimo ritual místico, el más célebre y al mismo tiempo el más secreto de toda la antigüedad, que se celebraba en Eleusis, a las puertas de Atenas, todos los años entre septiembre y octubre. Son ceremonias tan antiguas que sus orígenes se perdían en las más oscuras ambigüedades del mito, y nadie sabía decir cómo y cuándo llegaron al territorio de Atenas, provenientes quizá de Creta. Con una serie de alusiones muy precisas, *Petróleo* quería renovar la memoria de este antiguo culto griego, fundado en la iniciación, en la metamorfosis del individuo que produce el conocimiento supremo, contenido en la visión. No era una simple cita erudita, un inútil adorno arqueológico. Pasolini había descubierto en aquellas experiencias antiguas un reflejo de las suyas, y viceversa. Como si fuera, en rigor, *el último de los antiguos*, se había asomado al abismo, había aferrado la realidad suprema y por así decirlo la realidad de la realidad. Como *Petróleo*, el antiguo ritual místico conllevaba un amplio uso de símbolos del sexo masculino y del femenino, en un juego perpetuo de equivalencias y confusiones. Pero no un juego cualquiera: el que confunde los dos sexos, camufla uno con el aspecto del otro, los une en una identidad superior, es un juego muy poderoso, podría decirse una magia eficaz. Es como mirar un espejo mágico sobre la superficie inmóvil de una fuente milagrosa. Pasolini mismo advierte a los lectores: es una «larga tradición mística» la que toma por modelo de la aventura iniciática de su héroe, Carlo Valletti, y de su doble. Cuando esta tradición irrumpe en *Petróleo*, tenemos la impresión de que el escritor ha cogido un resto arqueológico y lo ha insertado ahí, en *algo escrito*, sin molestarse siquiera en desempolvarlo, en hacerlo comprensible. Volviendo a casa, después de la visión que ha completado su itinerario

iniciático, Carlo «segundo» ve un tabernáculo, que guarda un extraordinario simulacro: «un monstruo femenino, consistente en dos piernas más bien robustas en las que se encajaba, en lugar de la ingle -de manera que el corte de la vulva coincidía con el corte del mentón una gran cabeza de mujer». El «monstruo» sostiene, en la mano izquierda, «un largo bastón, de su misma altura»: se trata, sin que quepa duda, de «un largo y nudoso miembro viril». Sería muy difícil entender de qué está hablando Pasolini si no tuviéramos a la vista la misma ilustración que miraba él. Es la imagen que aparece en la portada de un libro de Alfonso Di Nola titulado *Antropología religiosa*, publicado por la editorial Vallecchi en 1974.[28] El extraño dibujo representa una estatuilla «gastrocéfala», como las llaman los arqueólogos, descubierta en el santuario de Deméter y Core, en Priene, y datada al menos en el siglo IV a.C. Estos ídolos de terracota representan, explica Di Nola con palabras más claras que las de Pasolini, «la parte inferior de una figura humana femenina deformada de manera que la pelvis, el vientre, la vulva y los muslos representen, en conjunto, una cabeza de mujer, inmediatamente debajo de la cual se hallan las piernas, con ausencia de la región media del tórax y del vientre» («la cabellera que corona la figura», por cierto, no es sino «el vestido levantado, modificado y adaptado»). Sin recurrir a la tradición mística, sería muy difícil comprender no sólo la aparición del «monstruo femenino» del Apunte 74, sino también las alusiones que hace Pasolini en el Apunte siguiente (74a), a partir de la inscripción («HE ERIGIDO ESTA ESTATUA PARA REÍR») grabada en el pedestal del tabernáculo. La «cita arqueológica», como la denomina el mismo Pasolini, tiene su explicación en una tradición mística en la que la risa se relaciona, en leyendas y rituales antiquísimos, con la exhibición de símbolos de los órganos genitales masculinos y femeninos. *Aporreta simbola*, precisa puntillosamente Pasolini, es decir, «indecibles», sujetos a la prohibición del silencio, porque los conocimientos revelados en estos ritos están reservados para los iniciados. De la *Antropología religiosa* de Di Nola no usó Pasolini sólo la portada. En el primer capítulo del libro, titulado «Risa y obscenidad», se reconstruía un mito del que se registran versiones, además de en Grecia, en el antiguo Egipto y hasta en Japón. Allí donde la encontremos, la historia se repite idéntica en sus elementos fundamentales: una peligrosa crisis cósmica es conjurada por la intervención de una mujer (diosa o mortal) que, en el momento oportuno, se levanta el vestido y enseña la vagina, provocando así una hilaridad que salva el mundo, que descarga la tensión acumulada. Cuando Pasolini lee estas páginas, el trabajo en *Petróleo* está ya muy avanzado, pero esta vieja historia le parece una confirmación, un rayo de luz proveniente del pasado que ilumina lo que él mismo está haciendo.

La última mañana que pasamos juntos en Salónica, la Loca quiso visitar con Massimo y conmigo los antiguos conventos que salpican las colinas que rodean la ciudad y el puerto. Por casualidad había yo leído en una historia de la literatura rusa que precisamente en aquellos conventos de los alrededores de Salónica se había fijado el alfabeto cirílico y no me disgustaba aquel peregrinar por los muros y claustros en los que había nacido la lengua de *Guerra y paz*, *El idiota*, *El doctor Zhivago*. Como unos días antes en la visita al Partenón, Laura nos asombró con su agilidad. La presencia de Massimo, tenía yo observado, le daba alas, tenía el poder de despertar en ella maneras coquetonas. También yo me beneficiaba de algún modo, pues ante él no se abandonaba a los consabidos numeritos ni al repertorio sádico. Luego bastaba que nos quedáramos solos unos minutos para que recuperara el tiempo perdido. Aunque yo ya sabía que eran los últimos días que trabajaría en el Fondo Pasolini. La Loca no perdía ocasión de mascullar que, en cuanto volviéramos de Grecia, nos reuniríamos por fin para tratar lo de las entrevistas, «¡y les ajustaré las cuentas a todas las putillas!». Así que disfrutaba de aquel último espectáculo. Con esa cortesía con las mujeres de cierta edad que sólo los napolitanos saben llevar al último grado de perfección, Massimo daba el brazo a Laura y la visita a los conventos fue realmente grata, entreverada de pausas para fumar en las que disfrutábamos de la vista del golfo y, en medio del puerto, de la famosa torre, el símbolo de la ciudad. En cierto momento, y de manera del todo sorprendente, nos había pedido que la dejáramos sola en el interior de una iglesia que habíamos visitado, pero sin alejarnos mucho. Salimos a esperarla al pequeño patio de piedra y nos apoyamos en un pozo de mármol blanco de época bizantina que allí había. La puerta de la iglesia había quedado abierta y podíamos ver, recortada contra el iconostasio con sus rostros magnéticos de profetas y apóstoles, la silueta de Laura, recogida, al parecer, si no en una oración canónica, en alguna delicada meditación espiritual. No es descartable que dos lagrimones, tras la pantalla de sus gafas negras, hubieran empezado a surcarle las mejillas flácidas. Todo esto, comentábamos Massimo y yo, parecía un contrasentido. ¿A quién podía rezar una persona como la Loca, en qué lengua y para pedir qué? Permaneció así absorta y estremeciéndose levemente un rato, tras el cual introdujo un donativo en una cajita, generoso como el que dejó en el sombrero del viejo equilibrista, tomó a cambio una vela del montón, de esas largas y finísimas que se usan en las iglesias griegas, la acercó a la llama de otra ya encendida y la clavó en la concha llena de arena. Las ganas de fumar triunfaron entonces sobre el misticismo y, arrancándose a aquellas luces tenues y cálidas, a aquellas decoraciones de oro y plata, a aquellos narcóticos efluvios de incienso, salió al aire libre. «Se acabó el recreo», dijo reuniéndose con nosotros en medio del patio. Era una frase que repetía a menudo, casi automáticamente, cuando volvía con los demás después de una breve ausencia. Entre las muchas cartas de su baraja, aquella mujer poseía también la irónica conciencia de ser insoportable.

El último compromiso que teníamos en Salónica era la presentación de la nueva traducción griega de *Petróleo*. Despachado también este compromiso, nos metimos en el coche camino de Atenas, yo al volante, la Loca al lado, y el adorado Massimo, que casi empezaba a darme ciertos celos, en el asiento trasero. Gracias a su presencia, la verdad sea dicha, el viaje, en sí mismo largo y fatigoso por la pésima carretera, fue bastante agradable. Massimo había entendido que uno de los mejores modos de amansar a la Loca era bombardearla a preguntas, convirtiendo la conversación en una especie de entrevista permanente. Una vez inducida a rebuscar en el gran saco de los recuerdos, ya no se detenía, sorprendida ella misma de los tesoros que hallaba dentro. Todo lo esencial, en su pasado, parecía haberse producido de noche, en un clima ebrio y excitado de promiscuidad, experimento y provocación. Durante años no había habido nada aburrido, ninguna nube de desilusión y desencanto había aparecido en el horizonte. Pasolini era el astro principal de ese mundo feliz, que tenía la habilidad, como ciertos encantamientos de las fábulas, de fingirse eterno. Pero no lo era en absoluto. El despertar había sido durísimo: como después de las peores borracheras, y destinado a seguir así, sin remedio. La muerte de Pasolini tenía y no tenía que ver. La verdad, nos dijo Laura mientras la primavera griega, a la vera de la carretera, hacía lo posible por mostrarnos sus bellezas y sus sueños de olvido, *«la verdad es que siempre se envejece mal, y si alguien os dice lo contrario, miente. Pero yo no sé mentir, no tengo la vergüenza de admitirlo, pueden tener un aspecto más o menos decoroso, pero por dentro las personas de mi edad son todas como yo, los abuelos felices sólo existen en la tele»*. Mientras conducía, esta asombrosa visión de la humanidad se adueñó de mi mente admirada: pues sí, sólo había que envejecer para sentir crecer en nuestro interior a nuestra Loca personal. Podíamos movernos, comer poco, dejar de fumar, buscar a una persona con la que pasar el resto de la vida, o no: simplemente, hacer como Laura. *«Que lo exterior coincidiera con lo interior. Y ahora os toca a vosotros, añadió: tenéis vuestros diez, quince años por delante. «Sois jóvenes, sois ambiciosos, podéis conseguirlo. Pero para conseguirlo de verdad, se necesita rabia. Pier Paolo acabó entendiéndolo, la rabia es más importante que el talento, el talento puede tenerlo cualquier burguesucho, la rabia no, la rabia es un don raro, hay que cultivarlo, es como tener la picha gorda, o buena cabeza, o las dos cosas, lo que siempre es mejor, ¿o no?»*».

Llegamos a Atenas ya a media tarde. Inesperadamente, el vestíbulo del Grande Bretagne se había transformado en un pedazo de la Italia de aquella época, eufórica y pueril. Era el 18 de mayo y aquella noche, en el estadio de Atenas, se jugaba la final de la Copa de Campeones entre el Milan y el Barcelona.[29] Bajo las grandes lámparas de cristal, se agitaba una pequeña muchedumbre de aficionados milaneses, con aspecto de directivos de Fininvest o Mediaset, excitados por el partido, tan campantes, empapados de agua de colonia o de loción para después del afeitado, con un nudo de la corbata regimental grueso como el puño, ruidosos más allá de todo límite (aún era la época en la que creíamos que, para hablar con un teléfono móvil, había que *gritar*). Los acompañaban, con bolsos minúsculos de lentejuelas colgando de las muñecas finísimas, algunas de las mujeres más bellas que he visto en mi vida, con vestidos ligeros como velos de rocío sobre las formas perfectas, los talones apoyados en tacones más finos que el cuello de una copa de champán. Allí estaba, delante de nosotros, como en una carroza de carnaval, la nueva clase de los *herederos del mundo*. Todo el poder de los amos combinado con el sutil, impalpable carisma de los siervos; toda la docilidad de las amas de casa unida a la ironía, al *savoir faire*, al sentido de la oportunidad de las verdaderas putas de lujo. La raza italiana llegaba, en aquel grupo de hinchas ricos y acompañantes, a un punto insuperable de evolución y -me atrevo a añadir- de trágica belleza. Siglos de polichinelorías, de homicidios a sangre fría, de disimulo y de falta de escrúpulos habían llevado a aquel resultado, que, desde la segura fortaleza del presente, no ocultaba sus miras de conquista del futuro. En formación compacta, Massimo y yo, uno a cada lado, como guardaespaldas de Laura, hendimos el pequeño gentío camino de la recepción. Hasta aquel momento, gracias a Massimo, Laura había sido una compañera de viaje perfecta, pero la visión de aquella gente la había puesto nerviosa en cuestión de segundos. «¡Qué coño quieren!», gruñía mientras caminaba. «¡Qué coño vocean estos gilipollas!». Si hubiéramos estado en un tebeo, sobre su cabeza se habrían condensado rayos y calaveras, dando a entender un malhumor a punto de explotar. Y puntualmente explotó, cuando el recepcionista quiso demostrarle que eran *dos* y no *tres* las habitaciones reservadas. Con su excelente francés, empezó a despotricar a un volumen tan alto que los encorbatados y sus parejas enmudecieron. Llegó el director del Grande Bretagne en persona y de algún modo la cosa se resolvió. Atravesamos de nuevo la olorosa, bien vestida compañía de milaneses. «¡Muy bien, señora Betti!», le dijo un tipo algo mayor que los demás, por decir algo. «¡Que te den!», contestó ella, yéndose derecha al ascensor. Massimo se quedó en la recepción despachando algún asunto. En cuanto la puerta del ascensor se cerró, la Loca empezó a comportarse de un modo extraño: se levantó la enorme falda y con la otra mano empezó a revolver en aquella montaña de tela y de carne como si estuviera arreglándose algo. Luego se inclinó un poco y me hizo señas de que me callara, con una mirada indescifrable tras las lentes oscuras. Hay momentos en los que uno se pregunta si está despierto o soñando, y es tal la maravilla de lo que ve, que la realidad parece efectivamente hecha de la misma sustancia que los sueños. Sí, la Loca estaba vengándose de no se sabe qué ofensa personal que le habían hecho en la recepción. ¿Nos imaginamos el ruido que hace el pipí que cae en la moqueta del ascensor de un gran hotel? Cuando salimos del ascensor, allí estaba la mancha, era justo lo que parecía: una firma, un insulto, el capricho de una vieja muñeca-ballena que no quiere aceptar la existencia de

quienes le son antipáticos... o quizá le dan miedo.

Una cosa no debemos olvidar nunca: Pasolini no *cita* los rituales de iniciación de los Misterios Eleusinos porque le interese crear una especie de atmósfera erudita, puramente sugestiva. Cuando escribe *Petróleo* y rueda *Saló*, ha ido más allá, no como quien sale a explorar, sino como quien no volverá ya a casa. *Petróleo* es la crónica *en directo* de una iniciación, o de una toma de posesión de la realidad. El desdoblamiento, primero, y la metamorfosis sexual, después, son, como hemos dicho muchas veces, las condiciones que hacen posible una nueva visión. Por lo que respecta a Carlo «segundo», el escenario de esta visión está en el corazón de la Roma popular, diezmada por el genocidio consumista. También el otro Carlo, el poderoso ingeniero Valletti, en el apogeo de su carrera, ha debido, para acceder a la conciencia suprema, transformarse en mujer, experimentar todos los goces de la sumisión. Y está preparado, sólo que se halla en un ambiente muy distinto del que reina entre las calles Casilina y Torpignattara. Estamos nada menos que en el Quirinale, atestado de poderosos, en el Día de la República.^[30] Podemos definir de manera bastante exacta y sintética lo que la iniciación permitirá comprender: el juego de las fuerzas ocultas que gobiernan el mundo. No es casualidad, pues, que el episodio decisivo de este itinerario se desarrolle en el Quirinale, con motivo de una recepción que reúne a casi todos los poderosos de Italia, a los que Carlo pasa revista del primero al último, desde el comunista Berlinguer al neofascista Pino Rauti. Sólo al final de esta galería de retratos accede Carlo a un espacio más íntimo y recogido, una especie de saloncito, «un rincón de paz, fuera del bullicio infernal» de la recepción. Las personas reunidas en este lugar escuchan a alguien que cuenta una historia. Nada tienen en común con los demás invitados, aunque no dejan de ser «burgueses italianos», concretamente, «literatos con sus señoras». Intrigado, Carlo toma asiento entre ellos, mientras el narrador concluye su historia y pasa la palabra a otro. Antes de empezar su relato, este nuevo narrador hace una advertencia fundamental: «El arte narrativo, como sabéis bien, ha muerto. Estamos de luto. Por tanto, a falta de vino, queridos oyentes, debéis conformaros con ciceón». Como en el caso del «monstruo femenino», la estatua gastrocéfala con la que termina la Visión del Mierda, la alusión al ritual de los Misterios Eleusinos es tan precisa que resulta incomprensible para la mayor parte de los lectores. El ciceón es una bebida que tomaban los iniciados en los Misterios, al término del ayuno ritual y de la larga procesión que hacían desde Atenas a Eleusis, antes de acceder al santuario. Probablemente se trataba de una sustancia psicotrópica, un alucinógeno que favorecía la visión suprema. Por algo investigó la composición química de esa bebida Albert Hofmann, el descubridor del LSD. Pero el ciceón no es sólo un elemento de los muchos del ritual eleusino. Aparece ya en el mito que es la base, el modelo perpetuo del rito. Tal y como nos cuenta el *Himno a Deméter*, la diosa, no resignándose a la pérdida de su hija Perséfone, raptada por Plutón, abandona el Olimpo y, presa del dolor, recorre el mundo de los humanos en su busca. Llega así a Eleusis y es acogida, sin que la reconozcan, en casa del noble Céleo y de su mujer Metanira. Cuando ésta le ofrece vino, Deméter, sin dudarlo, rehúsa. El luto por Perséfone la obliga a abstenerse. En lugar de vino, pide que le preparen ciceón, revelando a su anfitriona mortal la receta: agua, cebada y menta poleo. El arte narrativo ha muerto, dice el personaje de *Petróleo*, antes de contar su historia. También nosotros estamos de luto, como Deméter, que ha perdido a su hija Perséfone, y en lugar de vino debemos conformarnos con ciceón. Pero esta privación encierra

también una posibilidad inaudita. El ciceón hace posible la visión *directa* de la verdad. Todos los que se iniciaban en los Misterios Eleusinos debían beberlo antes de ser admitidos al grado supremo del conocimiento místico, en el corazón del santuario. Unido a la oscuridad, a los sonidos espantosos, a la solemnidad de los ritos, al cansancio del camino y al ayuno, el efecto alucinógeno del ciceón era tal que causaba en los ánimos una impresión profunda y duradera.

El avión que nos llevaría a Roma salía del aeropuerto de Atenas justo después de comer. Para la Loca, eso significaba empezar a atracarse de comida y barbitúricos a eso de las once. Junto al vestíbulo del Grande Bretagne había un restaurante chino abierto todo el día. Laura pidió prácticamente todo el menú, obligándonos a Massimo y a mí, que hacía poco que habíamos desayunado, a servirnos al menos algo para acompañarla. Ella engulló abundantes dosis de rollitos de primavera, tallarines con soja, pollo con almendras y ternera con setas negras, y luego se dispuso a afrontar su nirvana aeronáutico. Durante el vuelo, viéndola reclinada, inmóvil y con la boca abierta, en el capaz asiento de primera clase, creí, durante largos minutos, que estaba muerta. Idea no completamente peregrina: pero la hora aún no le había llegado. A quien sí le había llegado era a mí, en tanto que consejero y colaborador del Fondo Pasolini. Recuerdo bien aquel retorno a Roma porque tenía la impresión de que todo, en aquellos pocos días de ausencia, había cambiado irremediabilmente en mi vida. Dragan y Ljuda habían dejado la casa del Trastévere y se habían mudado a Milán, donde tenían otros amigos que podían ayudarlos. En el verano de 1995, en cuanto terminara el sitio de Sarajevo, volverían a casa y seguirían trabajando en su proyecto de espectáculo basado en *Saló*. Maria se había ido con ellos y me había escrito una carta de despedida. Siempre he sentido un gran afecto por las personas que en mi vida han permanecido en la fase de posibilidad, de senderos no tomados, transformándose rápidamente en vagos recuerdos o leves alucinaciones. No sabría decir por qué, pero en todo lo que habría podido vivir y no he vivido veo una imagen creíble, la única que puedo concebir, de la Eternidad. Espero que Maria haya encontrado a hombres fuertes y decididos que le peguen como ella quería.

Mi primer libro, a todo esto, había empezado a circular, con cierto éxito y un número imprevisto de críticas positivas. Yo había absorbido durante tanto tiempo el sarcasmo de la Loca, su desprecio por mí y por mis aspiraciones, que a ratos, pese a la situación tan halagüeña, me entraba la sospecha de un paso en falso, de una falsa salida. Pero lo hecho, hecho está, y yo nunca sería como Pasolini, aunque viviera un millón de años. Justo antes de partir había llevado al Fondo un ejemplar del libro para Laura, con una dedicatoria afectuosa. Unas horas después, en el curso de un numerito que montó no recuerdo por qué, ella lo había desgarrado, tirado al suelo y pisoteado como se pisotea una colilla que se quiere apagar, todo lo cual me había parecido un buen bautizo, que equilibraba la larga reseña positiva del *Corriere della Sera*. Aún recuerdo la portada rota en el suelo de la sala de lectura del Fondo, que un visitante contemplaba de soslayo aterrado, sin saber lo que significaba aquel descuartizamiento ritual. Luego, como he contado ya al principio de estas memorias, llegó el día de rendir cuentas, del ataque del cúter, del adiós. Dejé mi llave bien a la vista y bajé por última vez la escalera del edificio de la esquina de la plaza Cavour, con ese indefinible sentimiento (entre la euforia y el lamento) que sentimos cuando nos damos cuenta de que una época de la vida acaba de pasar para siempre.

Pese a la muerte del arte narrativo, el hecho es que los que beben ciceón, en la aventura iniciática de Carlo en el Quirinale, son *narradores*. A juzgar por lo que nos ha llegado de *Petróleo*, Carlo escucha ocho historias, que podríamos llamar «relatos iniciáticos»; de uno, el cuarto, sólo nos queda el título. Vale la pena recordar el índice de este pequeño *Decamerón*:

Historia de un hombre y de su cuerpo
Historia de la reconstrucción de una historia
Historia de mil y un personajes
Historia de cuatro críticos y de cuatro pintores
Historia de un padre y de sus dos hijas
Historia de dos padres y de dos hijos
Historia de un vuelo cósmico
Historia de las matanzas

El primer narrador es un «hombre ingenioso», acostumbrado a despertar simpatía en el prójimo. En frac, su aspecto es el de «una gran hormiga vestida de humano», o el de un «grillo parlante». Su historia es «una parábola» y el sentido de esta parábola es «la relación del autor con la forma que crea», o «la absoluta independencia de las leyes que crean una forma respecto de las leyes de todas las demás formas».

«No por ser alucinatoria», afirma por su parte el segundo narrador, hay que creer que la «Historia de mil y un personajes» «es menos real». Pero el nivel de conciencia del tercer narrador aún es más avanzado. Pide a sus oyentes, antes de empezar a contar la «Historia de dos padres y de dos hijos», que le permitan decir unas palabras a modo de preámbulo, para desdramatizar «el momento trágico del inicio». El hecho es que «contar pone en riesgo, y por tanto trastorna, al ser. El sujeto narrante, ante su frase fundadora, entra en estado de crisis». Y se trata ni más ni menos que de la crisis típica de la relación con lo sagrado. «El relato está en el recinto de lo sagrado». Este peligro impone un ritual desdramatizador, que se inspira en la exigencia de reírse de él. Como con los salvajes, son necesarias «pequeñas bufonadas», «gestos tontos».

«El recto enseña a la vejiga a ser conservadora y la vejiga al recto a ser generoso». Igual que otros ponen su obra bajo la tutela de una teoría estética, o de una filosofía política, o de una moral, el tercer narrador cita literalmente *Thálassa*, el ensayo de Sándor Ferenczi publicado en 1924. El genial seguidor húngaro de Freud proponía en este libro un sorprendente «psicoanálisis del origen de la vida sexual», que de la historia del individuo salta, con una serie vertiginosa de ampliaciones del horizonte, a la de toda la especie, haciendo que la biología y la psicología se iluminen mutuamente. ¿Y cuál es el sentido de esta recíproca y virtuosa colaboración, con la cual el recto le enseña a la vejiga algo de su habilidad para conservar, y la vejiga le aconseja al recto una mayor disponibilidad para evacuar? Todo hace pensar, explica Ferenczi en el primer capítulo de su obra, que sólo «la eficaz cooperación» de las inervaciones del ano y de la uretra permite una eyaculación normal. En la eyaculación precoz, en cambio, sólo se manifiesta el componente

uretral, con su tendencia a evacuar, y en la retardada prevalece el componente anal, tendente a retener. Aunque la tendencia uretral a evacuar «consigue siempre la victoria final», está en lucha permanente con la tendencia a retener. Pero en la evolución del individuo, como ya había explicado Freud en *Tres ensayos sobre la sexualidad*, acaba imponiéndose la zona genital, en detrimento de las demás formas de goce. Así el niño, para obtener el amor de sus padres, renuncia gradualmente al placer de emitir orina y retener las heces. Estos dos erotismos no desaparecen completamente, pero se funden en una «unidad superior», proceso que Ferenczi denomina *anfimixis*. Debemos repetirlo una vez más: Pasolini, en *Petróleo*, es completamente ajeno al gusto, que será imperante, de la cita, de la enciclopedia de saberes en salsa novelesca. Esa insoportable papilla pseudoerudita que caracteriza la cultura posmoderna le habría dado, simplemente, asco. Él no cita, sino que encarna, prueba, experimenta. Y la teoría de la eyaculación de Ferenczi se corresponde con la que, probablemente, sea la más profunda y decisiva de sus intuiciones terminales: *la obra y la eyaculación son la misma cosa*. Al final, *algo escrito* deberá ser como un flujo caliente de esperma que salpica la cara del mundo.

Cuando se dispone a servirse su vaso de ciceón, el cuarto narrador observa que, hasta ese momento, en todas las historias narradas «se repite siempre la misma historia», más o menos enmascarada. Son ficciones, formas simbólicas de las que se reviste *un solo* hecho real, histórico, bien determinado. El título de esta «historia primera», que en ningún momento se narra, pero que deja ver todas las demás y se deja ver por ellas, podría ser: «Historia de un golpe de Estado fallido». Pues bien, prosigue el narrador, ha llegado el momento de dar un paso más. Presentimos que, para Carlo, que asiste a la reunión de los narradores, se tratará de la visión suprema: experiencia parecida a la de los iniciados de Eleusis cuando, cumplidas todas las demás obligaciones rituales, eran admitidos por los sacerdotes en lo más apartado y secreto del santuario. La historia que va a empezar, titulada «Historia de las matanzas», no remite de manera oblicua y simbólica a esa «historia primera» no narrada: *es* esa historia. Literalmente. Para que todos los relatos indirectos que aluden a esa historia tengan sentido, es preciso que, con las cautelas oportunas, el relato directo se afirme al final, en su evidencia. De no ser por este sostén, todo el universo lingüístico en el que consiste *algo escrito* se derrumbaría, como un cuerpo sin esqueleto, una alegoría sin su significado literal. La historia tiene por protagonista al mismo narrador, un hombre sin preocupaciones económicas, aficionado a la música popular. Provisto de una sofisticada grabadora, se halla en Katmandú la noche de una fiesta importante. Contagiado por el entusiasmo de la multitud, se deja llevar a un pequeño templo que hay en medio del campo, en las afueras de la ciudad, meta de una especie de peregrinación. Junto a este pequeño templo rural oye de pronto un ruido que le llama la atención: un quejido que viene de un arbusto, cerca del cual se ha apostado él con la intención de grabar los cantos y las músicas de la procesión. Y es que, en la espesura de las cañas de bambú, herido tan gravemente que está ya moribundo, hay un hombre. Es un occidental, un americano. Lo ha agredido un grupo de hombres por tratar mal a un niño, unas horas antes. Pero la historia no resulta creíble. Cuando se da cuenta de que el narrador es italiano, quiere confesarle algo, antes de morir. También él es de origen italiano, y pertenece, de alguna manera que no precisa, a la mafia. Lo que quiere contar es «un breve período de la historia italiana», no más de seis años. La grabadora no ha dejado de funcionar. «Todo lo que me dijo está grabado en una cinta», advierte el narrador, «mezclado con el tañido obsesivo de las campanillas y las músicas nepalesas, que seguían resonando en aquel trecho de campiña oscura y fría al pie de las imponentes montañas».

Esperaríamos, en este momento, que nuestro narrador nos revelase al menos algo del relato del italoamericano moribundo (¿un mafioso, un agente de la CIA, ambas cosas?), que también ha grabado. Pero, llegado al borde de la revelación, el relato se interrumpe:[31] es el propio Pasolini quien cierra las comillas. Por lo demás, si la interrupción fuera accidental, como tantas otras de *Petróleo*, se habría conservado al menos una parte de la confesión que hace a punto de morir el interesante personaje. En lugar de este relato, sólo nos quedan unas pocas líneas de apuntes, escritas a mano, que hacen *deliberadamente* las cosas aún más ambiguas y complicadas. Por estos apuntes nos enteramos, eso sí, de que la historia empieza con «el homicidio de Kennedy» y de que, además de América, está implicada Grecia. El italoamericano, a su vez, le oyó lo que cuenta a otra persona que también estaba muriéndose. Y así uno tras otro, en una especie de cadena de moribundos. Lo cuenta insistiendo mucho en el hecho de que «*dos* son las fases de las matanzas, *dos*». Y el narrador lo repite a sus oyentes, en la quietud del saloncito del Quirinale, con el mismo énfasis: «*dos* son las fases, *dos*». Poco más hay: llegados al momento supremo del secreto, *algo escrito* deja a sus lectores a dos velas. Pero es que a ellos, recordémoslo, sólo les está reservada la crónica de una iniciación, no la iniciación misma. En otras palabras: Carlo, a diferencia de nosotros, sí ha oído todo el relato.

Imagino que Laura se olvidó de mí con rapidez animal. Siempre lo hacía con las personas a las que, por un motivo o por otro, dejaba de tener a tiro. Conocía el odio a distancia, claro, pero, cuando alguien se le escapaba, miraba a su alrededor en busca de una nueva víctima. Por mi parte, literalmente cambiaba de acera cuando me la encontraba, fingiendo no verla. Una vez, paseando con un amigo por la plaza Moretta, a pocos metros de su casa, la vi pelearse con un comerciante que se quejaba de que había aparcado el coche delante de su escaparate. «No sea populista», le dijo, en lugar de excusarse. Creo que fue así, fiera e indómita, hasta el final: lo espero por ella. Nunca se habría imaginado, creo, los sentimientos de gratitud que yo albergaba hacia ella, ni las muchas ocasiones en las que, en el curso de los años, había de pensar en lo que nos dijo de la *rabia* aquella tarde de 1994 en la que conduje a Atenas por la tremenda autopista griega, atento a que no me arrollara algún camionero borracho de ouzo. Pues bien: sí -he pensado muchísimas veces-, tenía razón la Loca, la rabia es lo más importante, ni las ideas, ni el talento en primer lugar, sino la rabia. Hay un vínculo tan profundo entre la rabia y la creación, que todos los demás vínculos palidecen, parecen superficiales, menos necesarios. Tanto que, al final, cuanto más lo pensamos, más empezamos a vislumbrar una verdad que va más allá incluso del arte, una verdad más absoluta, empezamos a concebir la rabia como la verdadera sustancia del mundo, su posibilidad de existir, su quintaesencia.

El mito de Deméter y el léxico del ritual místico vuelven en el «Cuarto momento fundamental del poema», que corresponde al Apunte 127 de *Petróleo*. Como ya le ha ocurrido a su doble, también a Carlo «primero» le llega la hora de volver al sexo masculino. El episodio ocurre en Turín y guarda relación con los desastrosos acontecimientos que tienen lugar en esa ciudad, cuya estación ha destruido una bomba. Un espantoso dolor de vientre obliga a Carlo a refugiarse en el váter de un bar. Cuando se encierra en él, y pese al dolor, siente «una incontenible felicidad». Delante del espejo del váter, Carlo se desnuda rápidamente, como es natural. Mucho menos normal es la definición que Pasolini da del gesto, cuando escribe que Carlo realiza «el rito del *anasyrma*». Consiste este rito en exponer los genitales femeninos a una divinidad, a fin de ganarse su benevolencia y provocar su risa, y, en algunas leyendas, conjurar terribles crisis cósmicas. Un típico *anasyrma* es el que refiere Herodoto a propósito de la fiesta que se celebraba en honor de la diosa-gata egipcia Bastet, en Subasti, en el delta del Nilo. Y es un *anasyrma* lo que, según una particular variante del mito de Deméter, pone de buen humor a la diosa y la induce a beber ciceón, la bebida mística. Pero en el *anasyrma* que nos cuenta *Petróleo*, en lugar de la divinidad afligida y adusta, sólo hay un espejo de cuarto de baño público, en el que vemos el final de una metamorfosis reveladora y de todo un proceso iniciático. Con «profunda emoción» ve Carlo que «su tórax era un tórax delgado sin senos, y, cuando se quitó los pantalones y los calzoncillos, vio de nuevo, colgándole del bajo vientre, bajo los pelos ralos, el antiguo pene». Por el «Tercer momento fundamental del poema» sabíamos que Carlo «segundo», vuelto al sexo masculino como le ocurrirá a su doble, había decidido castrarse. La segunda parte de *Petróleo* es demasiado fragmentaria para que sepamos con precisión cuál es el destino de Carlo «primero». Es seguro que le espera un último viaje a Oriente, a Japón, para ser exactos. En Edo recibe «una preciosa enseñanza», que lo lleva, al parecer, a retirarse del mundo e iniciar una especie de existencia monástica. Pero, una noche de agosto de 1974, en su casa de Chia, provincia de Viterbo, Pasolini soñó con un «Descenso a los Infiernos» en el que Carlo «primero», que se ha vuelto un «santo», busca a su doble. En cierto momento de este sueño, y de la parte de la obra a la que habría dado lugar, aparecía un centauro, «con el pene enorme entre las piernas delanteras en lugar de entre las traseras».

He dicho antes que no volví a tener relación con la Loca después de mi borrascoso y repentino despido del Fondo Pasolini. En cierto sentido, no es del todo verdad. Laura ya había muerto -en 2004- cuando, una tarde tórrida de verano, me refugié en un cine multisala para, aprovechando el aire acondicionado, disfrutar de una versión *final cut* de *El exorcista*. Hacía muchísimos años que no veía la película de William Friedkin, pero la memoria no me engañaba: es una obra maestra, una piedra miliar del arte del cine, de esas que se cuentan con los dedos de una mano. Lo que sí había olvidado es que algún genial director de doblaje había decidido confiar a la Loca la voz del demonio que posee a la niña. Toda la película está en esta invención sencilla y eficacísima, el contraste entre la voz del diablo, en la que parecen concurrir todos los males del mundo, y la dulzura entrañable de los ojos, de los rasgos de la niña en la que se ha alojado. Aparte de algún efecto especial de menor importancia, casi todo lo sobrenatural de *El exorcista* se concentra en el hecho de que el Maligno habla, no deja de hablar, manifiesta su esencia en el tono de su voz, como si fuera el más obscuro y terrorífico de sus atributos. La voz es el vehículo del maleficio y al mismo tiempo el maleficio mismo, su punta más afilada y letal. La responsabilidad artística del actor que presta su voz al diablo, en este caso, tanto en el original como en la versión italiana o en cualquier otra versión, es enorme. Michel de Certeau, el gran historiador y filósofo jesuita, que se interesó mucho por *El exorcista* y otras películas de posesión rodadas en los años setenta, ha escrito que el lenguaje de la niña poseída es «una *enunciación sin enunciado*». Es la paradoja del acto de hablar «cuando ya no existen palabras para decir *lo* que se apodera del sujeto». ¿Quién mejor que Laura podía dar forma a este inquietante y trágico portentoso? ¿Cuántas veces no había sido ella misma, gritando, insultando, riendo, el puro vehículo de un mal que sólo afirmaba, fingiendo que decía algo, su presencia, su enunciación sin enunciado? Con ese timbre acatarrado, biliar, que parece evocar la erupción de un oscuro magma infernal, la Loca enriquece la película de Friedkin con su asombroso juego barroco. Da voz al demonio identificándose totalmente con el personaje, y al mismo tiempo se ríe de su juego, llegando a teñir de cierto acento boloñés algunos pasajes más agudos, algunas interjecciones. Lo mismo hacen los niños cuando bromean con sus hermanos pequeños, en la oscuridad, para luego asustarse de su mismo juego. En la película, el diablo posee y la niña es poseída. Entre ellos media la cuerda tensa de una voz. Y ahí dentro, en el corazón de un sonido que es el sonido mismo del drama, deben seguir activos los dos polos de este campo magnético, de esta relación de fuerza, hecha de violencia o, más exactamente, de eros violento. Será, en fin, la voz del poseer y al mismo tiempo la del ser poseído: la alegría infantil de la violación y el horror de quien, impotente, oye resonar en su propia voz el triunfo del enemigo. La esencia de lo diabólico reside, en el fondo, precisamente en esta especie de régimen de incertidumbre, en esta promiscuidad sonora entre lo interior y lo exterior, el yo y el mundo que Laura, en su doblaje, hace evidente como síntoma de un mal del que ella, acabada la película y olvidada la historia, no fue capaz, pobre demonio boloñés, de liberarse.

«La bomba», se lee en el último conjunto de apuntes del texto mecanografiado de *Petróleo*, «la ponen en la estación de Bolonia». La idea se confirma en las últimas líneas que nos quedan de *algo escrito*, tras una lista de «nombres de dioses fascistas», personajes diabólicos que, en el momento del atentado, «distraen a los policías de la estación de Bolonia». Poco antes, Pasolini había escrito que la muerte «como olvido y pérdida de sí en la existencia tiene caracteres arcaicos y benignos». En tal caso, pues, «la tragedia es pura».

«La tragedia es pura»

... «COMO UN RELÁMPAGO»

«*I had my vision*».

VIRGINIA WOOLF, *To the Lighthouse*

Atenas, hotel Dryades, tres de junio de dos mil once, nueve de la mañana, sábado. En lo alto de la colina que hay detrás del hotel hay un bosquecillo atravesado por paseos de piedra, perennemente ocupado por toxicómanos y melancólicas, solitarias dueñas de perros, viudas o abandonadas, no se sabe bien. La verdad es que nunca se sabe bien nada, y cuando se viaja aún menos; uno observa, hace sus deducciones y el mundo transcurre como un enigma, o, peor aún, como si ni siquiera hubiera que plantearse enigmas, no habiendo nada que signifique nada. El caso es que no hay niños en el parque de la colina, poblado de tilos. Nubes enormes de minúsculos mosquitos sugieren algo malsano, corrompido, como en los jardines de Asia. Esta noche debe de haber habido una fiesta o algo parecido: me ha marcado y martilleado todo el sueño un ritmo siempre idéntico, de trance electrónico, nada desagradable. Eso y las voces de los muchachos en la callejuela a la que da mi habitación del primer piso. Tratando de dormir, cuando ya rayaba el alba, he pensado que debe de existir en mí, como en cualquier otra persona, una parte mejor, una *cima del alma*, quizá nada más que una reserva de inquietud, la más preciosa de las reservas: la posibilidad de imaginarme como un peregrino, un buscador de indicios, alguien que se mueve por el mundo (aunque el mundo parezca opaco, hostil, impenetrable) como aguijoneado por una carencia, por un vacío; como si hubiera perdido algo muy importante y precioso, *aunque no recuerde qué es*.

Durante el día, este tres de junio, el sol pegará fuerte, hará sudar, aunque no como en julio y agosto, cuando en esta zona -Atenas y alrededores- el bochorno se mezcla con una densa neblina luminosa, color marfil, y forma un compuesto asesino de humedad y calor. Llevo los números de dos autobuses que van a Eleusis, A16 y B16, anotados en el dorso del libro: parecen nombres de vitaminas o de misiles que fueran a arrasarse ignaras ciudades, dejándolas reducidas a montones de escombros que oscilan sobre el borde de enormes cráteres. Sin carácter e inmensa, extraordinariamente silenciosa como si un veto mágico la separase del estrépito de Atenas, la plaza de la terminal del autobús, que tiene un nombre oficial y otro por el que todo el mundo la conoce y se empeña en llamarla, tiene tan pocos aspectos memorables, se parece tanto a otras miles de plazas grandes del sur de Europa, que aunque estemos seguros de hallarnos en ella por primera vez, la miramos como se miran las cosas en el espejo de la memoria: como cosas a la vez íntimas y remotas.

«De todo lo divino que existe entre los hombres», escribe cierto Aristeides en el siglo II después de Cristo, «Eleusis es lo más terrible y espléndido. ¿En qué lugar de la tierra se ha proclamado nunca una nueva más maravillosa, los ritos han provocado emociones más grandes, ha existido mayor contraste entre la vista y el oído?». No está claro en qué consistía este contraste entre los dos sentidos mayores, la vista y el oído, que hendía como un cuchillo la materia blanda e inerte de las costumbres: sorpresa y revelación.

En realidad, la carretera que va de Atenas a Eleusis es una larga avenida recta que atraviesa la periferia de la ciudad y surca la llanura hasta llegar al brazo de mar que separa la isla de

Salamina de tierra firme. Una mediana divide los dos sentidos de circulación, ambos atascados por un tráfico sin esperanza que parece un castigo del más allá, un castigo eterno. A ambos lados se suceden sin interrupción concesionarios de coches y motos, sucursales de bancos, almacenes con cerrojos, tiendas de pintura, de maderas, de herramientas y material eléctrico, peluquerías y salones de belleza de aspecto equívoco, oficinas de correos, agencias de viajes con los símbolos de las mayores compañías de ferris e hidroalas, supermercados baratos, agencias inmobiliarias, almacenes de cereales, viveros con exposición de artículos de jardín y mil reproducciones en yeso de famosas estatuas clásicas. Nada transmite mejor la idea de infinito que esta sucesión de construcciones bajas: una maya rectilínea adornada de banderas, llena de letreros, sórdida e hiperbólica. Cada cien metros, un cartel azul y blanco tranquiliza a quienes se sienten siempre perdidos, viven con el constante temor de haberse equivocado de camino, de autobús: ELEFSINA, dice; es la carretera de Eleusis. La antigua vía debía de tener un trazado muy distinto, desde luego no era tan larga, quizá enlazaba pequeñas poblaciones esparcidas por la gran llanura.

Todo partía de Atenas y se dirigía a Eleusis ya en la época de los Misterios. Pero este ir, que marcaba el solemne inicio de las celebraciones, se concebía como un retorno. Profundicemos en algo que tenga alguna importancia, cualquier realidad poderosa, no falseada, y tarde o temprano encontraremos en su seno su contrario, su polo opuesto y complementario. La hembra que anida en el macho y el odio en el amor, el retorno disfrazado de partida. Así, el 19 del mes de boedromión (poco después de mitad de septiembre), los *ierá*, los objetos sagrados que pocos días antes habían viajado de Eleusis a Atenas, volvían acompañados de miles de hombres y de mujeres, una multitud excitada, aturdida por el ayuno y el cansancio del camino. Se tardaba un día en hacer el camino que el autobús recorre, pese al tráfico, en unos cuarenta minutos. Cuando llegaba al puente sobre el Ilisos, el pequeño río que cortaba en dos la llanura, la procesión lanzaba una serie de insultos dirigidos a los atenienses más importantes, gente a la que en ninguna otra ocasión habría sido posible increpar tan impunemente. Estos insultos rituales o *gefirismos* dan una impresión de Carnaval, de Mundo al Revés que es como el primer momento de esa subversión total de la realidad y de sus significados que va implícita en el proceso de iniciación.

En Eleusis se veneraba a Deméter por su relación con su Hija, Perséfone, y por los dones que había hecho a la humanidad: el cultivo del trigo y los mismos Misterios. Eleusis, en esencia, es el santuario de las Dos Diosas, de la Madre y de la Hija. La primera vaga desesperada de tierra en tierra, inconsolable por la pérdida de la segunda, raptada por Plutón. Entretanto, Perséfone es la reina del mundo de los muertos, una divinidad tan poderosa al menos como la Madre. Pero de Deméter, en Grecia, se habla desde tiempos tan remotos que las historias que tienen que ver con ella siguen estando llenas, por lo que entrevemos, de una violencia y de una crueldad originarias. En Arcadia, su nombre era Erinia, la Furiosa, o Melena, la Negra: Poseidón adoptó la forma de un semental y la violó. De esta unión nacieron Arión, el caballo maldito, y una niña cuyo nombre no puede pronunciarse: *árretos kore* la llama Eurípides, aludiendo a creencias muy antiguas. Una estatua de madera representa a Deméter con cabeza de yegua, un delfín en una mano y una paloma en la otra. Todos los muertos acababan en el seno de esta diosa furiosa, de esta yegua negra violada.

Para Eurípides, Deméter es la «diosa montañesa», la «madre de los dioses», la gran madre:

así la invoca el coro de *Helena*. Su dolor por la pérdida de Perséfone no es un dolor cualquiera, puede afectar al Cosmos, hacer que deje de funcionar, que acabe, que muera por hambre y carestía.

Cesare Brandi, en el *Corriere della Sera*, 27 de junio de 1965: «Eleusis es un lugar profanado». No puede negarse. Agentes de la profanación: las chimeneas de las fábricas, sobre todo, que empiezan a aparecer cuando el autobús, al llegar al mar, dobla hacia el norte, en un paisaje de fábricas, edificios en construcción, astilleros. En los meses cálidos, las emanaciones industriales se mezclan con los gases de escape, la calima, el polvo, y todo se difumina en lo indistinto, tiembla en su propia desolación. Pero, observa Brandi, basta un instante, el resorte salta... y el «mecanismo de un hechizo milenario se activa». En los dos profundos surcos que hay en un pavimento de piedra, por ejemplo, sigue escondida la ilusión de un ruido, «el chirriar de la puerta de bronce».

Este autobús A16, o B16, va y viene por una de esas líneas periféricas llenas a todas horas, en todas las ciudades del mundo, de pobres o de gente de un nivel apenas superior, pequeños comerciantes muy peripuestos, como estos dos hindúes que tengo enfrente, jóvenes, quizá unidos por algún lazo de parentesco o simplemente por algún prosaico, laborioso negocio: un garaje, un pequeño supermercado. Hay también un pastor, un ejemplar notable, un pastor como podríamos ver dibujado en un tebeo, con un gran pañuelo rojo al cuello, dos botazas, chaleco, camisa a cuadros. Debe de haber ido a Atenas a pagar un seguro, a despachar algún asunto de oficina o familiar. A lo mejor ha aprovechado para echar un casquete con alguna vieja prostituta. Vuelve a casa sin duda, ha subido enseguida al autobús, Atenas no le gusta. Desprende un leve pero persistente olor a sudor, que se difunde por el autobús cuando el conductor frena y deja de entrar aire por las ventanillas abiertas. Después de cruzar una zona dominada por grandes grúas y demás maquinaria de astillero, tomamos una carretera más estrecha, IERA ODOS, Vía Sacra, que seguimos hasta el primer cruce. Hay grupos de personas que esperan su autobús en las paradas, ancianos que caminan sin un objeto evidente, un quiosco que vende tabaco y bebidas, un banco abierto en la otra acera. La Vía Sacra prosigue con tráfico unas manzanas, tras lo cual se vuelve peatonal, desesperadamente pretenciosa, flanqueada de adelfas y arbolillos desmedrados, y desemboca, después de dejar atrás una horrible estatua moderna de Esquilo, gloria local, en una plazuela desierta, con un tiovivo vacío y quieto, que parece abandonado a sí mismo, con sus barquillas y sus caballitos, en una inmovilidad y un olvido eternos. De ahí se cruza la carretera en dirección a una colina baja; se bordea una valla hasta una verja junto a la cual hay una caseta donde se venden las entradas para visitar las excavaciones. En toda la zona de los llamados «Propileos» de época romana, la primera que se atraviesa camino de la gruta que hay al pie de la colina o un poco más arriba, perros de gran tamaño, sin collar, vigilan el paso. Una perra ha parido hace poco, como nos explica el vigilante, incluso gruñe y enseña los dientes, porque ha escondido a sus cachorros entre las ruinas, al final de la gran explanada de acceso, quizá detrás del busto del emperador Antonino Pío.

Si se demostraba, la acusación de revelar algo de los Misterios de Eleusis acarreaba la muerte, o como mínimo el exilio. Fuera del momento de la ceremonia, que estaba reservada para los sacerdotes y los iniciados, *no se debía hablar en absoluto*, esto era lo inadmisibles. Por las

obras que nos han llegado, es difícil decir cómo se manchó Esquilo con una culpa tan grave, aún más grave si tenemos en cuenta que nació en Eleusis y que traicionar el secreto de los Misterios debía de ser para él como traicionar la patria, el origen. Aristóteles, que cuenta esta historia, quiere exculpar a Esquilo diciendo que fue un error que cometió sin querer, sin mala intención, porque no sabía el gran poeta trágico que las cosas de las que hablaba eran en realidad indecibles, *aporreta*. Quizá tiene razón Aristóteles, o quizá Esquilo obró con malicia, no lo sabremos nunca. Pero esta historia de Esquilo me recuerda enseguida a Pasolini, también a él podría acusársele de divulgar los Misterios, éste es su planteamiento fundamental cuando escribe *Petróleo*, hacer público un rito secreto, un Misterio, desacralizarlo, convertirlo en obra literaria. Más allá de sus destinos individuales, Esquilo y Pasolini tienen, a mi juicio, un mismo aire equívoco, de gente que ha faltado a un deber y de manera irreparable, irritando a una peligrosa y poderosa casta de sacerdotes, de policías, de guardianes de no se sabe qué. Así se imaginó Pasolini los últimos años de su vida. Como alguien que ha sustraído un secreto.

Además de la historia de Esquilo, quien quizá cometió el sacrilegio involuntariamente, circulaba otra historia, en la que la malicia sí que no puede ponerse en duda, porque se trataba de una profanación en toda regla, una parodia de los Misterios que se organizaba en casa de cierto Pulición. Igual que las misas negras que los libertinos franceses, muchos siglos después, celebraban en ciertas villas de mala fama de los alrededores de París. Sólo que también en este caso, como en el de Esquilo, impresiona el nombre de una de las personas implicadas en el escándalo, porque parece ser que entre los sacrílegos se contaba el gran Alcibiades («algunas personas», escribe el prudente Pausanias, «que no eran precisamente las más oscuras de Atenas»).

Profanado o no, lleno o no de perros callejeros, éste es uno de los lugares más sagrados de la tierra, se siente todavía activa y perceptible la fuerza de lo sagrado, después de tantos siglos, como radiaciones de una antiquísima catástrofe nuclear. Aquí ocurría esa cosa prodigiosa que es la iniciación, en torno a la colinita con gruta, que parece un arrecife en el mar. Para describir la experiencia del iniciado, a Plutarco no se le ocurre otra cosa que compararla con lo que sucede en el momento de la muerte, cuando el alma, liberada del cuerpo, puede volver a gozar del verdadero «conocimiento». No hay ejemplo mejor que éste, la iniciación y la muerte son casi lo mismo, son un viaje del alma, un *viaje psíquico*, que empieza en el miedo y en la confusión pero avanza hacia una luz. El relato de Plutarco es magnífico, digno de un sacerdote egipcio o de un monje tibetano: «Primero erramos trabajosamente, confusos, temerosos, corriendo a través de las tinieblas sin alcanzar ninguna meta; luego, antes del final, nos invaden todo tipo de terrores, espantos, temblores, sudores y angustias». Pero esto no es sino un estado transitorio. «Por fin nos envuelve una luz maravillosa y nos sentimos acogidos en lugares puros y prados donde suenan voces y se ven danzas, donde se oyen solemnes cantos hieráticos y se tienen santas apariciones». Una vez «libres», prosigue Plutarco, observamos de lejos la masa de los «no iniciados», de los «no purificados», que siguen debatiéndose en el fango del error y del miedo.

Si Plutarco no hallaba mejor término de comparación para describir la iniciación que la salida del alma del cuerpo en el momento de la muerte, para Aristóteles la iniciación es el modelo de

algo no menos supremo, el fin último del pensamiento, la visión terminal del conocimiento. Esta visión «traspasa el alma como un relámpago» y no puede enseñarse, porque la enseñanza se basa en escuchar, hiere el oído, mientras que la iniciación actúa directamente sobre la mente, no deja una enseñanza sino «una huella».

... «traspasa el alma como un relámpago»...

En lugar de entrar enseguida en el corazón del santuario, podemos tomar el camino exterior y bordear la muralla hacia el sur. La muralla y los bastiones están rodeados de una hierba tupida y alta que amarillea con la llegada del verano. Más allá de los campos, al otro lado de la valla metálica que delimita el área de las excavaciones, el tráfico que se atisba en una avenida periférica parece singularmente remoto e irreal, y no produce, por cierto, ningún ruido capaz de competir con el sonido de las cigarras. De pronto la gruesa muralla construida por Licurgo dobla en dirección a la cima de la colina. Por esta parte la subida es muy suave y, después de unos diez metros, llegamos a la sombra de una torre cuadrada, donde una puerta menor da acceso al santuario por este lado sudeste. Por esta entrada podemos echar un primer vistazo desde lo alto al área del Telesterion, el corazón sagrado de Eleusis, situado al pie de la colina, más escarpada por ese lado. En esta altura, un poco aparte, se construyó el museo, un edificio de forma rectangular, con tres grandes salas que dan a una terraza, en la que, entre muchas otras cosas, hay una estatuilla muy conmovedora: aunque les falta la cabeza, son ellas, las dos diosas, la Hija sentada en el regazo de la Madre. Es el triunfo de Deméter, que ha recuperado a Perséfone, de vuelta por un tiempo a la luz del sol con los vivos: pero el escultor ha sabido plasmar este acontecimiento mítico en una postura familiar, muy natural, que expresa la satisfacción casi animal de los dos cuerpos por fin reunidos. Nótese que la postura de la Hija es la que nos esperaríamos de una niña, cuando es una mujer hecha y derecha, una esposa, la reina de los Infiernos, tan alta al menos como su madre. Pero el cuerpo tiene memoria propia, y cuando se sienta en las rodillas de su madre, el vínculo que existe entre las dos se retrotrae a un pasado feliz y perdido. Es como si renunciar a la solemnidad, aparecer en una forma tan mortal -la niña y su mamá- fuera una decisión bien calculada por ambas Diosas, que confirma su poder en lugar de atenuarlo. Es una puerta abierta al más eficaz de los sortilegios: la identificación.

Pese al imprudente Esquilo y al blasfemo Alcibíades, pese a todos los venenosos cotilleos de los escritores cristianos, el hecho más prodigioso y desconcertante de Eleusis es que, después de todo, nada sabemos del contenido de la visión suprema ni, por tanto, del sentido último de la iniciación. Eso significa que, en el curso de muchos siglos, multitudes enteras de atenienses y de extranjeros fueron iniciados sin que el secreto se divulgara jamás. ¿Cómo es posible? El miedo al castigo contribuiría, pero no parece que sea un elemento disuasorio tan eficaz. La única explicación: el predominio de la experiencia sobre cualquier relato posible. La visión no podía traducirse en palabras. Había que estar allí, cuando el hierofante, el mayor de los sacerdotes, invocando a la Muchacha raptada y llevada al reino de los muertos, golpeaba el *echeion*, una especie de gran gong no muy distinto del que en el teatro se usaba para imitar los truenos. Era preciso cumplir todos los ritos, observar todas las usanzas, desde el viaje de Atenas a Eleusis y al sacrificio del cochinillo, animal misterioso por excelencia, en honor de Eubuleo, el porquero que, testigo involuntario del rapto de Perséfone, se precipita en la sima abierta por el carro de Plutón: se precipita sin saberlo, podríamos decir, en la mitología, como podría precipitarse en un hoyo.

En el Museo Arqueológico de Atenas hay tres cabezas de este sublime zombi que regresa de los Infiernos, con una tupida melena rizada y unos rasgos perfectos que esconden la sombra negrísima que se ha apoderado de su persona y asoma por las órbitas hundidas de los ojos.

Al pie de la colina de Eleusis, la gruta es una especie de memorial, de representación de la sima que abrió Plutón para volver a su reino subterráneo con Perséfone, a la que acaba de raptar y que se debate entre sus brazos. Esta gruta es el único monumento de todo el santuario que ha permanecido intacto a lo largo de los siglos. Todo lo demás ha sido destruido, es un montón de escombros, pero la gruta está ahí, es el símbolo más resistente. Esta mañana, alguien ha depositado en la entrada un ramito de flores, una señal de afecto, un recuerdo que un vivo ha dejado en el umbral del mundo de los muertos. No existen quizá lugares más venerables que estas grutas sagradas, excavadas en la roca a imitación de las puertas del más allá.

Pausanias, el curioso Pausanias, el que conoce todos los templos, todos los pórticos, todas las estatuas de Grecia, y se explaya gustosamente en los detalles más menudos, habiendo, por decirlo así, metido las narices en todas partes y recogido todas las noticias que podían recogerse, se cuida muy mucho de que no se le escape una palabra de más sobre Eleusis. Una visión ha hecho que me calle, confiesa en cierto momento, cuando me disponía a hablar demasiado. Y en otra ocasión: «Un sueño me ha prohibido describir lo que hay en el interior de las ruinas del santuario».

Pues ¿qué ocurría? ¿Qué es lo que Pausanias, advertido por su sueño, no debía revelar? Lo que sabemos sin duda es que, no lejos de la gruta excavada en la falda de la colina, estaba el corazón del santuario, el lugar donde la iniciación producía la visión final, capaz de cambiar para siempre el destino del individuo tanto en vida como después de muerto. De este edificio, el Telesterion, no queda más que el piso y parte de una pared lateral adosada a la colina. En el curso de los siglos, desde tiempos de Solón hasta época romana, el Telesterion fue reconstruido y ampliado tantas veces que, viendo una tras otra las planimetrías de los arqueólogos, piensa uno en el desarrollo de un organismo a partir del embrión. Al final, cuando el edificio alcanzó la edad adulta, franqueado el pórtico se entraba en una gran sala rodeada por un graderío adosado a las paredes. El techo se sustentaba en decenas de columnas y el efecto era el de entrar en un verdadero bosque de piedra, dentro del cual había un recinto más pequeño, un cuartito rectangular cerrado por todos los lados salvo por una estrecha puerta de acceso. Quizá ni siquiera era un espacio delimitado por muros, bastaban unas maderas o telas para separarlo del resto. Comoquiera que sea, aquél era el centro del centro, el lugar de la visión y del despertar, y, por tanto, sin sombra de duda, el lugar *más verdadero* que podía concebirse, el nido y el refugio mismo, por así decirlo, del supremo nivel de la realidad.

Como dice Aristóteles: este conocimiento último es un relámpago. Para llegar ahí no hay caminos, más bien hay un salto, exactamente como si cayéramos en la oscuridad, en la muerte. Eso ocurría en el momento justo, cuando, al cansancio del camino y al ayuno, se sumaba la embriaguez del ciceón, la bebida sagrada, el vehículo de la comunión con las diosas. Las coronas de mirto (que es la planta más grata a los dioses subterráneos), las antorchas, los recipientes de los objetos sagrados, las fórmulas rituales: todo lo que por suerte ha llegado hasta nosotros es un montón de fragmentos incomprensibles, minúsculos pedazos con los cuales es imposible recomponer la

forma de la vasija rota. Algunos autores cristianos, que no eran iniciados ni habían visto nunca nada, pensaron en una especie de drama misterioso, de representación sagrada. El asunto de este teatro iniciático sería el rapto de Perséfone, o la unión de Zeus y Deméter. Todo esto es improbable. Pero en una de las páginas más inspiradas de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche dice que el escenario del drama, y la acción que en él transcurre, deben pensarse «en el fondo y originariamente sólo como *visión*». Y esta visión la genera el coro, que es «un coro de transformados» y, por tanto, de iniciados. Los miembros de este coro, escribe Nietzsche, «son servidores sin tiempo de su dios y viven más allá de toda esfera social».

Otro elemento importante debía de ser el *kernos*, una vasija de terracota hecha de pequeñas copas pegadas dentro de las cuales se ponían hojas de ormino, cabezas de amapola, granos de trigo y de cebada, guisantes, granos de arveja y tirabeque, lentejas, habas, semillas de espelta, avena, fruta en conserva, miel, aceite, vino, leche, lana de oveja sin lavar.

Probablemente, con los diversos recipientes que contenían los objetos sagrados se ejecutaba algún tipo de ritual manipulativo, como se desprende de una fórmula que quizá se pronunciaba antes de entrar en el santuario: «He ayunado y he bebido ciceón: he cogido de la cesta y he puesto en el canasto; he vuelto a coger y he llevado al cofre». ¿Qué se cogía y se llevaba de la cesta al canasto y del canasto al cofre? ¿Imágenes de órganos genitales? ¿Los símbolos de las Diosas, la espiga de trigo y la granada? En cierto momento, dirigiéndose al cielo, los fieles exclamaban: «¡Llueve!», luego miraban al suelo y añadían: «¡Quédate embarazada!».

El culmen de la visión: podía tratarse de un único objeto, de un símbolo capaz de representar toda la historia de las dos Diosas, de la Madre y de la Hija, transportando al iniciado, por así decirlo, de la vida vieja a la vida nueva, de las tinieblas de la ignorancia a ese estado de beatitud que coincide con el verdadero conocimiento. Según el malévolo, calumnioso Tertuliano, este objeto que se mostraba en el momento supremo era un falo, un símbolo del miembro viril, «*simulacrum membri virilis revelatur*». No es probable que fuera así, y en cambio parece más verosímil que se enseñara una espiga segada como refiere otro escritor cristiano, Hipólito, en su *Refutación de todas las herejías*.

... «traspasa el alma como un relámpago»...

Como Aristóteles, también Platón considera la visión iniciática el modelo absoluto, inalcanzable, de todo conocimiento. Más perfecta que la iniciación de Eleusis, escribe en el *Fedro*, sólo lo es la condición del alma antes de la catástrofe del nacimiento y de la caída en el tiempo, en la materia, en la prisión del cuerpo a la que hoy estamos «pegados como una ostra». La pureza de la luz en la que nos hallábamos inmersos, dice Platón, es igual a nuestra misma pureza. Sin pantallas contemplábamos la belleza en su esplendor, «íntegros y perfectos e inmunes a esos males que nos esperaban» cuando nacemos.

... «traspasa el alma como un relámpago»...

Como un relámpago.

Como
un
relámpago.

[Eleusis-Atenas, junio de 2011]

BIBLIOGRAFÍA

La lista que sigue no quiere dar una orientación bibliográfica, ni siquiera mínima, sobre la obra de Pier Paolo Pasolini ni sobre la religión griega; son sólo textos que se citan directamente o se han utilizado de otro modo en la redacción de este libro.

AA. VV., *A partire da «Petrolio». Pasolini interroga la letteratura*, Carla Benedetti y Maria Antonietta Grignani, eds., Longo, Rávena, 1995.

AA. VV., *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da «Petrolio» di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Nápoles, 2003.

Roberto Andreotti y Federico De Melis, «Gli amici della Giaguara», en *Alias*, 4 de septiembre de 2004.

Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas*, Gredos, Barcelona, 2011.

Marco Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante. Con otto fotografie di Ugo Mulas*, Guanda, Parma, 2010.

Giuseppe Bertolucci, *Pasolini prossimo nostro*, Ripley's Home Video, 2007.

Laura Betti, *Teta veleta*, Garzanti, Milán, 1979.

Gianni Borgna y Carlo Lucarelli, «Così morì Pasolini», en *Micromega*, núm. 6, 2005.

Cesare Brandi, *Viaggio nella Grecia antica* (1954), Bompiani, Milán, 2011.

André Breton, «Laura aimantée» (1962), en *Écrits sur l'art et autres textes*, Marguerite Bonnet, ed., Gallimard, París, 2008.

Norman O. Brown, *Cuerpo de amor* (1966), Planeta DeAgostini, Barcelona, 1986.

Michel de Certeau, *La lanterna del diavolo. Cinema e possessione*, trad. de Maria Elisabetta Craveri, Edizioni Medusa, Milán, 2002.

Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milán, 1977.

Leonardo Colombati, «Laura Betti», en *La canzone italiana 1861-2011*, Mondadori, Milán, 2011.

Gianfranco Contini, «Testimonianza per Pier Paolo Pasolini» (1980), en *Ultimi esercizi ed elzevirí*, Einaudi, Turín, 1988.

Alfonso Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Vallecchi, Florencia, 1974.

Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, París, 1962.

Sándor Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale* (1924), trad. de Silvia Maggiulli, Astrolabio, Roma, 1965.

- Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, 2ª ed., Carocci, Roma, 2007.
- Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Florencia, 1998.
- Marco Tullio Giordana, *Pasolini. Un delitto italiano*, Mondadori, Milán, 1994.
- Antonio Gnoli y Franco Volpi, *Il Dio degli acidi. Conversazioni con Albert Hofmann*, Bompiani, Milán, 2003.
- Enzo Golino, *Tra lucciole e Palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo, 1995.
- Károly Kérenyi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1967.
- Paolo Scarpì, ed., *Le religioni dei misteri*, vol. I, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milán, 2002.
- Enzo Lippolis, *Mysteria. Archeologia e culto nel santuario di Demetra a Eleusi*, Bruno Mondadori, Milán, 2006.
- Nico Naldini, *Breve vita di Pasolini*, 2ª ed., Guanda, Parma, 2009.
- Friedrich Nietzsche, «El nacimiento de la tragedia» (1872), en *Opere*, vol. III/1, Giorgio Colli y Mazzino Montinari, eds., Adelphi, Milán, 1972.
- Walter F. Otto, «Il senso dei misteri eleusini» (1939), trad. de Rolando Galluppi, en *I culti misterici. Uno sguardo moderno su alcuni riti dell'antichità greca, ellenistica, romana*, red edizioni, Como, 1995.
- Pier Paolo Pasolini, «Teorema» (1968), en *Romanzi e racconti 1963-1975*, Walter Siti y Silvia De Laude, eds., Mondadori, Milán, 1998.
- Pier Paolo Pasolini, «Necrologio di una certa Laura Betti» (1971), en *Romanzi e racconti 1963-1975*, Walter Siti y Silvia De Laude, eds., Mondadori, Milán, 1998.
- Pier Paolo Pasolini, «La Divina Mimesis» (1975), en *Romanzi e racconti 1963-1975*, Walter Siti y Silvia De Laude, eds., Mondadori, Milán, 1998.
- Pier Paolo Pasolini, «Descrizioni di descrizioni» (1979), en *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Walter Siti y Silvia De Laude, eds., vol. II, Mondadori, Milán, 1999.
- Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Maria Careri y Graziella Chiarcossi, con una nota filológica de Aurelio Roncaglia, Einaudi, Turín, 1992.
- Pier Paolo Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita*, Michele Gulinucci, ed., Liberal Libri, Florencia, 1995.
- Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Silvia De Laude, ed., Mondadori, Milán, 2010.
- Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Johan & Levi, Verona, 2011.
- Guglielmo Ragozzino, «Cefis, Pasolini e mio zio Corrado», en *Il manifesto*, 10 de noviembre de 2005.
- Uberto Paolo Quintavalle, *Giornate di Sodoma. Ritratto di Pasolini e del suo ultimo film*, SugarCo, Milán, 1976.
- Dario Sabbatucci, «Il misticismo eleusino», en AA. VV., *Il mito. Guida storica e critica*, Marcel Detienne, ed., Laterza, Roma-Bari, 1975.
- Donatien-Alphonse-François de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785), Akal, Madrid, 2004.
- Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem* (1992), Paolo Barlera, ed., Marsilio, Venecia, 1995.

Walter Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Turín, 1994.

Walter Siti, *La magnífica merce*, Einaudi, Turín, 2004.

Walter Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Turín, 2006.

Walter Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milán, 2008.

Walter Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Mondadori, Milán, 2010.

Emanuele Trevi, «Laura Betti in Grecia», en *Nuovi Argomenti*, v s., 28, octubre-diciembre de 2004.

Emanuele Trevi, «Via Merulana reloaded e altri luoghi scritti di Roma», en AA. VV., *La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, Nicola Lagioia y Christian Raimo, eds., minimum fax, Roma, 2004.

Emanuele Trevi, «La “Roma” di Émile Zola messo all'indice dal Papa», en *la Repubblica-Roma*, 29 de marzo de 2007.

Emanuele Trevi, «Il romanzo vero di Walter Siti sulle borgate romane», en *Il manifesto*, 24 de abril de 2008.

Emanuele Trevi, «L'impronta rivelatrice», en *Alias-La Talpa libri*, 14 de mayo de 2011.

Émile Zola, *Diario romano* (1894), trad. de Silvia Accardi, SugarCo, Milán, 1989.

Émile Zola, *Roma* (1895), Jacques Noiray, ed., Gallimard, París, 1999.

NOTAS

[1] Como saben cuantos conocieron a Laura Betti, el único hombre al que perdonó esta declinación femenina fue Pasolini. En el bello documental de Paolo Petrucci *La passione di Laura*, destaca, a propósito de la inventiva verbal de Betti, el testimonio de Francesca Archibugi, que fue una de las últimas personas que la dirigió en una película. En su opinión, el prototipo de esta constante transmutación del masculino al femenino era una palabra que repetía a menudo: *la cazza*. ¿A qué tipo de imagen mental, se pregunta justamente Francesca Archibugi, respondería una palabra como *la cazza*? Por cierto, ¡qué espléndido título, *La cazza*, para un libro o una película! [La *cazza* vendría a ser el femenino del *cazzo*, «polla», «pene». (N. del T.)]

[2] Este texto, más allá de las circunstancias trágicas que lo han convertido en una especie de despedida, es de una gran fuerza y belleza, como demostró en 2004 Fabrizio Gifuni llevándolo a escena junto con otros textos de Pasolini en un espectáculo titulado *'Na specie di cadaverelunghissimo*. Aprovecho esta nota para señalar que, en 1955, Michele Gulinucci publicó una excelente y amplia colección de entrevistas de Pasolini que van de 1955 a 1975.

[3] Ejemplo máximo de esta capacidad de contagio es Antonin Artaud, que Sylvère Lotringer ha estudiado en un libro, *Fous d'Artaud*. Aconsejo esta obra genial (que también se ha llevado al teatro) a cuantos se interesen por el terrible tema de la influencia que los seres humanos (*ciertos* seres humanos, como Artaud y Pier Paolo Pasolini) ejercen en los demás. «Todas las personas que trataron a Artaud son paranoicas», declara en cierto momento al autor Paule Thévenin, la amiga y confidente de Artaud los últimos años, que ha editado sus *Obras completas*. No le faltaría material, desde luego, a quien quisiera escribir un *Locos de Pasolini* inspirándose en el ejemplo francés.

[4] «El acto creador», ha escrito Marina Tsvetáyeva en su estupendo retrato de la pintora Natalia Goncharova, «se diferencia del Creador en que después del sexto día viene enseguida el primero, de nuevo el primero. El séptimo día no nos está permitido en la tierra, quizá les está permitido a nuestras cosas, no a nosotros» (*Natal'ja Gončarova. Vita e creazione*, Luciana Montagnani, ed., Einaudi, Turín, 1995).

[5] Recordemos que en este lugar fue hallado el cadáver de Pier Paolo Pasolini. [N. del T.]

[6] Me resulta difícil creer que Pasolini no tuviera debidamente presente, cuando escribe *Petróleo*, el excelente ensayo de Mircea Eliade (escrito en 1958) sobre la androginia y el «misterio de la totalidad». En innumerables tradiciones esotéricas, explicaba Eliade, con su habitual abundancia de citas sugestivas, la androginia representa el culmen de la iniciación y la

«perfección espiritual» que se necesita para alcanzar el verdadero conocimiento. Hay un detalle en *Petróleo* que no se explicaría si Pasolini no conociera una noticia que Eliade refiere en su ensayo, recogido en un libro titulado *Mefistófeles y el andrógino*. En el Apunte 17, Pasolini cuenta que Carlo «segundo», después de una serie de asombrosas empresas eróticas que lleva a cabo en Milán, tiene una complicada visión profética, en la que se ve atado de pies y manos a una rueda suspendida en el vacío. Primero ve a una «mujer salvaje», aunque dotada de «un enorme pene». Junto a ella, hay un hombre, tan pequeño que Carlo tarda en advertir su presencia. Este hombre posee un pene normal, pero lleva en la ingle «un largo corte, una herida profunda y negra» que él mismo «se abre un poco con los dedos». A Carlo no le cabe duda: esa herida «era la vulva». Este hombre que lleva en su cuerpo los dos sexos no es sólo una fantasía onírica, sino una alusión precisa a un rito de paso de los aborígenes australianos, que practican en el cuerpo de los iniciados lo que Eliade denomina «subincisiones iniciáticas»: heridas que simbolizan la vagina. Estos ritos y leyendas relacionados con la androginia obedecen todos a una creencia tradicional, según la cual «no se puede ser algo con excelencia si no se es también, al mismo tiempo, lo opuesto».

[7] Alguien recordará sin duda que la suprema prerrogativa de las dictaduras es precisamente el «estado de excepción», según el gran jurista Carl Schmitt. Es el tirano quien decreta el estado de excepción. Diríase que lo que vale para el Estado vale para comunidades humanas más pequeñas, como familias o compañeros de trabajo.

[8] Un ejemplo extremo de esta voluntad de poder disfrazada de su contrario es *Los idiotas*, la obra maestra de Lars von Trier. Si nos es lícito abandonarnos un momento a deducciones sin fundamento, es de creer que Pasolini habría apreciado el resultado al que llega el director danés, aunque no atribuyera ningún valor a la teoría estética en la que se basa (el llamado Dogma, que a muchos, yo incluido, cuando empezó a hablarse de él, se nos antojó una especie de revolución estética, pero que hoy parece muy poca cosa, una de tantas burbujas en la gran copa de los efervescentes años noventa del siglo pasado).

[9] Andrea Zanzotto ha escrito mucho sobre Pasolini. Pero aprovecho esta nota sólo para recordar un estupendo poema en dialecto, publicado en 1986 en la antología titulada *Idioma*. Zanzotto, su contemporáneo, imagina a Pasolini de niño, esperando el tren para ir a la escuela, «entre Sacile y Conegliano», como hacía él mismo, Zanzotto, en el mismo lugar y en el mismo tiempo, acudiendo a las mismas estaciones en las que había una campanilla que hacía «tilín, tilín». Pero diez kilómetros, para unos chiquillos de entonces, eran «una inmensidad» y los dos poetas no se conocieron hasta que fueron adultos. Vale la pena citar los primeros versos de este poema porque cosas tan conmovedoras no se leen todos los días: «Tú te comías tu panecillo / en el tren camino de la escuela / entre Sacile y Conegliano; estabas poco lejos, pero entonces / diez kilómetros eran una inmensidad». De mayores, prosigue Zanzotto en esta carta a un muerto, nos leímos, nos peleamos, éramos distintos, pero «de lo que vale teníamos la misma idea».

[10] «Por lo que yo sé», le confiesa Pasolini a Quintavalle, «incluso la de los negros es un mito inconsistente. Cuando fui a Nubia busqué de arriba abajo, pero no encontré ninguna a la altura de la reputación que tienen» (*Giornate di Sodoma*, pp. 33-34). Hay que admitirlo: esta imagen de Pasolini inspeccionando «de arriba abajo» Nubia en busca de medidas excepcionales es realmente sublime.

[11] Hace un tiempo, paseando por el bulevar Saint-Germain de París, no muy lejos del Café de Flore y en el mismo lado de la calle, descubrí por casualidad una placa en la fachada de una

elegante casita del siglo XVIII que informaba a los transeúntes de que allí dentro, durante años y años, el duque de Saint-Simon había destilado los venenos de sus *Memorias*. ¡Viva la maledicencia! ¡Viva el chisme sangriento! Quien no entiende su sutil y profunda poesía no es digno de practicar las *humanas letras*, que, teniendo por definición al hombre como objeto, no pueden ocultar su miseria, su perfidia, su incurable necesidad y las infinitas formas de su ridiculez. Aquella casita blanca encajada entre edificios más grandes me pareció un templo, digno de una veneración igual, si no mayor, que la que se tributa a las casas de los poetas líricos, de los filósofos, de los místicos.

[12] No faltan al autor toques decididamente felices, que sería una lástima, dado lo difícil que es encontrar el libro, pasar en silencio. Por ejemplo, cuando habla de la escena en la que inspeccionan a los prisioneros para ver qué culo es más bello, si el de los hombres o el de las mujeres. «Contemplamos labios vaginales de toda forma y color», escribe Quintavalle con un eficaz presente histórico, «muchos con el hilo del Tampax pendiendo como si le hicieran la competencia a los cojones colgantes de los varones» (*Giornate di Sodoma*, p. 92). Y añado el exacto (y sucinto) balance que hace (p. 61) de las «cosas nefandas» de la película, que a fin de cuentas «consistía en muchos actos de masturbación manual, en algún acto oral, en algún acto sodomítico, en algún voyeurismo de esos mismos actos, en dos atracones de mierda y en un trago de orina». A propósito de fotografías, hago notar que el libro de Quintavalle incluía un suplemento con fotos del rodaje de Deborah Beer, mujer de Gideon Bachmann, estudioso del cine y documentalista. Bachmann ha conservado en su archivo todo el reportaje fotográfico de Beer. Es un documento excepcional sobre los últimos tiempos de Pasolini, del que Giuseppe Bertolucci, en 2006, hizo una película muy original y esclarecedora, titulada *Pasolini prossimo nostro*.

[13] Viene muy al caso citar dos versos del sublime Yeats, los últimos de *Among School Children* (1927): «O body swayed to music, O brightening glance / How can we know the dancer from the dance?». Eso mismo: ¿cómo distinguir entre quien danza y la danza? Yeats, nótese, habla de inocentes colegiales, nosotros hablamos del famoso Pasolini. Pero, aparte del hecho (que Yeats conocía bien) de que nadie es inocente, a Pasolini no puede imputársele ningún cálculo, ninguna falta de abandono.

[14] La anécdota me parece muy creíble, porque no había ningún motivo para inventársela ni en su conjunto ni en sus detalles. Que al final «algo escrito», a lo mejor en sólo unas horas, tomara en la mente de Pasolini el nombre de *Armario* no puede sorprendernos, dado el método compositivo de nuestro autor. El primero que lo olvidó sería él mismo.

[15] «Un *Satiricón* moderno», escribe Pasolini, sugiriendo así que el autor es un nuevo Petronio, además de un nuevo Sade. El *Satiricón*, como *Las 120 jornadas de Sodoma* y como *Petróleo*, es un largo fragmento en el que alternan partes muy acabadas con simples indicaciones sin desarrollar. Petronio y Pasolini, por cierto, pueden ser materia para un interesante ejercicio de psicología comparativa. En Tácito hay un retrato de Petronio que da que pensar (*Anales*, XVI, 18-19). Como Pasolini, Petronio duerme hasta tarde, es uno de esos hombres que parecen vivir su verdadera vida más de noche que de día. Ama el «lujo refinado», pero no es un derrochador. Cuando asume cargos públicos (procónsul en Bitinia, cónsul en Roma), como testimonia el severo Tácito, que en estas cosas nunca bromea, este hombre de mundo «supo ser severo y estar a la altura de su cometido». Pasado este período, recayó en las costumbres disolutas o, mejor dicho, como observa Tácito con una extraordinaria perspicacia, en la «imitación de los vicios» - *revolutus ad vitia seu vitiorum imitatio* - ne-, característica eterna del novelista, quien es en parte

una persona «informada de los hechos» y en parte una persona que finge, que retrocede, que sabe aquello que le basta para escribir y aquello a lo que, en cambio, debe renunciar para no sucumbir. A partir de cierto momento de la vida, este difícil equilibrio deja de ser posible: es como si Pasolini se viera progresivamente *fagocitado por la noche*, y los vicios, por decirlo con Tácito, dejaran de ser objeto de una «imitación» hecha a distancia de seguridad.

[16] Profesor de Filología Románica de la universidad de Roma, pero modenés de nacimiento, Aurelio Roncaglia era un hombre muy inteligente, de una erudición ilimitada. Pasolini habría podido pedirle más de un consejo a propósito del «falso» carácter inacabado de *Petróleo*. El caso es que se profesaban un afecto que parece que no enfrió la caricatura poco benévola que Pasolini hace de él en cierto pasaje de *La Divina Mimesis*: «un filólogo románico, macizo y rapado como un teniente del cuerpo de ingenieros del ejército». Nótese que Roncaglia aparece participando en una alegre conversación con otros importantes intelectuales en el salón de Casa Bellonci, sede del ya entonces famoso Premio Strega. Pero no parece que la amistad entre ambos se enfriara por esta inocente pulla. Como decía, Roncaglia era un hombre muy inteligente. Amaba la investigación histórica minuciosa, que requería un sentido del detalle muy desarrollado, detectivesco. Nunca quiso publicar libros propiamente dichos, aparte de dos esotéricas gramáticas de francés antiguo y provenzal. «La filología», decía a menudo, «es una tortilla hecha con huevos de Colón». Pude asistir a un curso universitario de Roncaglia, a principios de los años ochenta, antes de que se jubilara. Daba clase en el aula más grande, un vasto anfiteatro en el que, los diez años anteriores, había pasado de todo. Roncaglia explicaba los secretos de la *Chanson de Roland* anotando en la pizarra los nombres y las fechas más importantes de la historia de los normandos, haciendo sitio, con su tiza, entre las enormes letras de un rótulo escrito con pintura amarilla que decía: HONOR A TRISTAN TZARA. El siglo XX fue un siglo realmente maravilloso. Considero una suerte haber estado en él, haber observado alguno de sus últimos fuegos.

[17] La frase parodia el primer verso de un poema de Cesare Pavese, «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*», «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos». [N. del T.]

[18] Todo el material que Pasolini usó para escribir *Petróleo* se halla en una carpeta que se conserva en el Gabinetto Vieusseux de Florencia. Consiste en una discreta cantidad de fotocopias y recortes de prensa que Iolanda Romualdi, alumna de Walter Siti, ha estudiado sistemáticamente. Muchas conclusiones de la tesis de Romualdi, tesis difícil de encontrar, las utiliza Silvia De Laude en su comentario a *Petróleo*, publicado en 2005 en la colección Oscar de la editorial Mondadori. No hay, pues, excusas: este comentario no es perfecto, claro, pero debería hacer reflexionar a todos los «conspiradores» sobre la manera de trabajar de Pasolini. Pero ya se sabe que el amor por las tesis es aún más ciego que el amor carnal o, si se prefiere, que el amor platónico...

[19] Como es sabido, a estas alturas las mayores sospechas se centran en el Apunte 21, del que el texto mecanografiado de *Petróleo*, por lo que sabemos actualmente, sólo nos ha transmitido el título: «Lampi sull'Eni», muy jugoso para quienes piensan que el verdadero empeño de Pasolini consistió en revelar los secretos de la política petrolera del ENI, de la muerte de Mattei, etcétera. Resumamos el caso para quien se haya perdido esta mínima pero significativa *tranche de vie* de la literatura italiana. De los artículos de prensa que se han ocupado del tema aconsejo leer, por su ecuanimidad y competencia, el de Paolo Di Stefano publicado en el *Co-rriere della Sera* del 12 de marzo de 2010 («“Petrolio”, il mistero in mostra»). En la primavera de 2010, con ocasión de una importante muestra de anticuarios celebrada en Milán, se anunció la existencia de este

capítulo desaparecido. Los protagonistas de la historia parecen salidos, por su modo de actuar equívoco, de las páginas mismas de *Petróleo*: caso no infrecuente de vida que imita al arte, por decirlo con el divino Oscar Wilde. Los llamados «propietarios» del precioso fragmento inédito permanecieron en la sombra... cosa comprensible, porque se trata de material robado a Pasolini, en el caso de que exista de verdad, y por tanto ha de ser devuelto a la familia, una vez hechas las pertinentes pesquisas policiales. Añádase a esto que quien clamorosamente anunció el hallazgo fue el senador Marcello Dell'Utri, palermitano de origen, coronel fidelísimo a Silvio Berlusconi desde los años ochenta, condenado en junio del mismo 2010 a siete años de cárcel por colaboración con asociación criminal, y que ya había pactado una pena de dos años y tres meses por fraude fiscal. Es legítimo pensar lo que queramos del senador Dell'Utri, hombre de lecturas refinadas, amante del teatro, editor de clásicos, coleccionista de libros antiguos. Para muchos es un sinvergüenza que debería morir entre rejas, para otros es un mártir, una víctima inocente de una justicia parcial. Pero una cosa no podrán negar los lectores de *Petróleo*: que fuera semejante sujeto quien anunciara la reaparición del capítulo inédito es un hecho que parece inventado, de puro perfecto que es, y que habrá llenado de regocijo al alma irónica de Pasolini, dondequiera que estuviera en la primavera de 2010. Para rematar la payasada con un último y digno acto, los bribones que tenían el precioso fragmento robado, si es que existieron, se olieron a la policía y no volvieron a dar señales de vida. No podían hacer otra cosa, por cierto. Si fuera material auténtico, habrían tenido que explicar cómo llegó a sus manos; si se trataba de una falsificación, habrían tenido que rendir cuentas por estafa. Quedó el sublime Dell'Utri, el único que (según él) tuvo en las manos el capítulo y podía al menos describirlo. No, no había tenido tiempo de leerlo. Se trataba de unos diez folios de papel de seda escritos a máquina, con correcciones a bolígrafo. Quizá por un error de mecanografiado, el capítulo se titulaba «Lampi su Eni» y no «sull'Eni», como figura en la página del libro publicado. Justamente es el título lo que más me hace dudar de la autenticidad de este capítulo perdido. Porque Pasolini escribe el título de varios capítulos y a continuación empieza a escribir debajo, dejando como máximo dos o tres líneas blancas entre el título y el texto. También hay, aquí y allá, páginas en blanco con títulos de capítulos que no escribió, quizá porque no tuvo tiempo, y consignó esos títulos para acordarse, o quizá porque así quería dar al conjunto ese aspecto inacabado que desde el principio había decidido que tuviera. Como esta página en blanco en la que sólo figura el título «Lampi sull'Eni», en el texto mecanografiado hay otras, por ejemplo las tituladas «La storia di xxx e xxx e dei loro tre figli xxx» (Apunte 42), «Giovane cazzo» («Storia di Tonino») y «Il Negro e il Roscio» (Apuntes 52 y 52b). Pero lo que no hace Pasolini es escribir el título en una página en blanco y empezar el capítulo en la siguiente, dejando en medio lo que los tipógrafos llaman una «portadilla». Ahora bien, estas consideraciones puramente filológicas no son unívocas. Es verdad que estas historias italianas, con su eterna atmósfera de comedia del arte criminal, presentan elementos probables, íntimamente mezclados con los inverosímiles. Dell'Utri, por ejemplo, habla de papel de seda, que efectivamente Pasolini usó junto con papel normal durante la escritura de la novela. Y está también el hecho de que la numeración de los Apuntes, en esta sección del libro, presenta grandes lagunas (da una especie de salto del número 23 al 30, como si, en efecto, faltara algo). Pero el argumento que más intriga al que desea sostener la existencia de un capítulo desaparecido es un pasaje del Apunte 22a en el que Pasolini remite al lector a un capítulo anterior, titulado «Lampi sull'Eni». Hasta los escépticos, ante esta afirmación tan clara, deben admitir que la existencia de este capítulo es una posibilidad dotada de cierta verosimilitud. Aunque tampoco este argumento es terminante, si pensamos que lo que quería Pasolini era construir un texto incompleto y lleno de

lagunas, del que existen varias y contradictorias versiones. Remitir al lector a un capítulo no escrito podría ser un perfecto truco mistificador. Debemos considerar, a fin de valorar este indicio con justicia, otros dos ejemplos muy parecidos de remisión a informaciones ya dadas. El primer ejemplo lo encontramos en el Apunte 74: «La casa que Carlo había alquilado, *como hemos visto*, era precisamente una de aquellas pobres casas medio ilegales, situada en una calle paralela a la principal del Quadraro, que discurría junto al ferrocarril, al otro lado del cual se alzaba la barrera de los antiguos murallones del siglo XVII del Mandrione». Sabemos que Carlo «segundo», tras separarse de su doble, vive en las afueras, pero, dada la precisión topográfica, ese «como hemos visto» parece decididamente fuera de lugar. Menos ambiguas son las palabras con las que empieza el Apunte 130: «Muchas veces, en los sueños de Carlo (*como hemos dicho*), aparecía un personaje mudo». No hay una sola mención de este tipo de sueño recurrente en todo el texto. En fin, tanto los escépticos como los que gustan de creer en esta historia del «capítulo robado» tienen sus bazas. Confieso que no tengo una opinión inamovible al respecto. Pero perdóneme el lector que me ha seguido en estas ociosas elucubraciones filológicas: sean verdad o mentira, nuestro juicio sobre la obra no cambiaría lo más mínimo. Porque de una cosa nos permite estar seguros al cien por cien la manera de trabajar de Pasolini: también el capítulo desaparecido dedicado al ENI contendría noticias de segunda mano, que podrían encontrarse fácilmente en la prensa de la época.

[20] Aún extraña más que los lectores «conspiradores» permanezcan absolutamente sordos al sentido literal de muchas afirmaciones de Pasolini, según el cual, por ejemplo, el libro (Apunte 6b) «no remite más que a sí mismo» y debe considerarse «una trasposición falsa de la realidad». Y en el Apunte 37, que es el titulado «Algo escrito», podemos leer: «He decidido usar, para mi obra autosuficiente e inútil, materiales aparentemente significativos». Y omito otros pasajes igualmente explícitos.

[21] Hablo de un tipo humano difundido por todo el planeta, que existe allí donde se dan las holgadas condiciones sociales aptas para que prospere. Pero no creo que haya en el mundo un lugar que rebose como Roma de existencias inútiles y deliciosas. En ciertos barrios del centro, en los que las mesas de los bares están llenas *a cualquier hora del día*, la concentración es tal que desafía toda verosimilitud estadística.

[22] Giuseppe Bertolucci, en un libro de ensayos y memorias, cita una vieja reseña que hizo Cesare Musatti de *Saló* y se publicó en el número de enero-febrero de 1976 de la revista *Cinema Nuovo*. También el decano del psicoanálisis italiano llama la atención sobre la ausencia de una verdadera sexualidad en el libertino de Sade, ese eterno niño malo. En la última película de Pasolini, «no hay muerte del sexo», escribe Musatti, «sino un sexo que no acaba de nacer». Y añade, con una sutileza realmente notable: «Confirma esta inmadurez el hecho de que en la película no hay un desenlace, sino sólo tensión insatisfecha. También el espectador abandona la sala con la misma sensación de inanidad. Y a la vez de tristeza, porque no puede dejar de relacionar ese fracaso de la sexualidad con la muerte del autor».

[23] Para todo lo que sigue, remito a un precioso artículo de Guglielmo Ragazzino, sobrino de Corrado Ragazzino, publicado en *Il manifesto* del 10 de noviembre de 2005. La lectura de *Questo è Cefis*, muy instructiva y a su manera divertida, es hoy posible gracias a la revista en línea *Il primo amo- re*, que publica el texto íntegro.

[24] Es un edificio histórico que los expertos en arquitectura romana conocen bien. Puede verse una descripción breve pero precisa en las *Guide rionali di Roma*, fascículo 18, *Rione VII-Regola*, editado por Carlo Pietrangeli, parte II, pp. 40-42 (Fratelli Palombi Editori, Roma, 1984).

Esta prestigiosa guía califica, no sin razón, de «grandioso» el Palazzo Montoro, con su gran portal almohadillado y flanqueado por dos puertas menores. Pero existe una grandiosidad fúnebre, inquietante, siempre capaz de sugerir pensamientos melancólicos. Las estrellas, cimas de montes y ramas de roble entrelazadas que decoran la fachada son el recuerdo de las muchas familias nobles que se sucedieron y se mezclaron entre aquellas paredes húmedas y gruesas.

[25] También en «Alì con gli occhi azzurri» usa Pasolini «glande» como sustantivo femenino. Lo señalan W. Siti y S. De Laude en su edición de *los Romanzi e racconti* de Pasolini, vol. II, p. 1.973. Pero es un caso aislado.

[26] ¡Ah, siglo XX, cuánto te echo de menos! Se llega a sentir nostalgia incluso por sujetos como este tonto francés, comparados con el desierto de hoy.

[27] Pasolini y Philip K. Dick: he aquí un tema realmente estimulante para un ejercicio de crítica literaria menos aburrido de lo habitual. A estos dos hombres extraordinarios, que se pasaron la vida dando forma a lo que provenía de los más recónditos abismos de su mundo interior, hay que reconocerles un grado elevado de *clarividencia*, que es un don muy distinto al de la previsión del futuro (en esto, por lo demás, las ideas de ambos resultan muy decepcionantes). Aún más significativo es el hecho de que a los dos parece moverlos un mismo horror y una misma angustia. El horror viene provocado por el poder, en cualquiera de las formas en las que éste se manifieste (y el Dick de libros como *Ubik* no comprende menos que Pasolini que el aspecto cordial y tolerante del poder basado en el consumo no atenúa su naturaleza autoritaria, tendencialmente fascista). La angustia es la de quien, advirtiendo a tiempo el problema, se da cuenta de que es el único que ve que las cosas no van bien y sabe que nadie le creará, pero no puede renunciar a dar la voz de alarma.

[28] Mira por dónde, Pasolini lee y reseña el libro manifestando una gran estima por el trabajo de este sapientísimo estudioso, antropólogo e historiador de las religiones. Una vez más, nos hallamos ante lo evidente: *Petróleo* es como una aspiradora capaz de transformar en material significativo cualquier cosa que el autor halle a su alcance. Es justo recordar que el uso que hace Pasolini de la portada de *Antropologia religiosalo* ha observado por primera vez Iolanda Romualdi, alumna de Walter Siti y autora de una tesis doctoral que se discutió el año académico de 2004-2005 (*Per un'edizione annotata di «Petrolio»*).

[29] Acabó cuatro a cero a favor del Milan, al que entrenaba Fabio Capello. Dos goles los marcó Daniele Massaro. No es que el Barcelona de Cruyff fuera un equipo de principiantes: en él jugaban Guardiola, Romario, el gran Hristo Stoichkov. Pero quizá favorecía al Milan el recuerdo doloroso de la final anterior, perdida con el Olympique de Marsella, contra todos los pronósticos favorables.

[30] Al introducir a nuestro protagonista en los salones del Quirinale, Pasolini comete imprecisiones que no parecen nada involuntarias: es como si, con pequeñas modificaciones de la realidad, quisiera crear una especie de realidad paralela. Sólo así me explico, salvo que se trate de un simple error, la fecha del 2 de julio y no del 2 de junio del Día de la República. Por lo demás, ni en junio ni en julio de 1972 era presidente de la República Giuseppe Saragat, como se lee en *Petróleo*, sino Giovanni Leone.

[31] Un caso muy parecido de texto que se interrumpe voluntariamente, justo cuando la heroína descubre la clave del misterio, en la última, inolvidable página de la novela de Thomas Pynchon *La subasta del lote 49*, publicada en 1966. Al respecto, aconsejo la lectura de un ensayo de Sandro Portelli, «Non illudersi di non sapere: note su “The Crying of Lot 49”», en AA. VV., *La*

dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon, Giancarlo Alfano y Mattia Carratelo, eds., Cronopio, Nápoles, 2003. Vale la pena citar las agudísimas observaciones de Portelli: pueden aplicarse, con precisión desconcertante, al último libro de Pasolini. Parece ser que, en la última página de la novela, la heroína ha llegado al momento de la «última y definitiva» revelación. «Pynchon», escribe Portelli, «lleva al lector al borde de esta anunciación y ahí lo deja, sentado cómodamente pero sin consuelo: ni el del conocimiento ni el de la incognoscibilidad; sin la certidumbre de saber pero también sin la absolución de no saber». Es difícil, si no imposible, que Pasolini conociera la obra maestra juvenil de Pynchon (la primera traducción italiana es de 1995). Pero ¿acaso no se dan las más esclarecedoras afinidades de la historia literaria entre escritores que *no* se conocen ni de nombre? En comparación, la búsqueda de las llamadas «fuentes» produce resultados perfectamente previsibles y tediosos. Por algo es uno de los entretenimientos preferidos de los académicos.