

PIER PAOLO
PASOLINI

CHAVALES
DEL ARROYO



«Chavales del arroyo», escrita en 1955, es la primera novela de Pasolini y es la mejor puerta de acceso a su obra. Se trata de una extraordinaria crónica de la vida en los suburbios de Roma durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, y es una obra maestra —tanto por sus aspectos etnográficos como por los puramente literarios— que atrapa la atención desde la primera línea. Pasolini va retratando a personas cuyas vidas siguen una lógica periférica, ajena a las ilusiones tanto de las clases altas como del obrerismo tradicional. Además, la potente mirada del que sería después un gran cineasta recorre las casas y las calles de Roma, de manera que la ciudad es otro personaje, y muy importante, del libro. Por todo esto, «Chavales del arroyo» es una obra clave de la literatura del siglo XX y en ella se encuentran las mejores aspiraciones del movimiento neorrealista italiano.

Introducción

¿Qué permanece de Pier Paolo Pasolini, transcurridos más de treinta años desde su muerte? La respuesta depende, como siempre, del sentido que se quiera dar a la pregunta. Hay quienes han visto su voz excesivamente ligada a los acontecimientos del tiempo en que surgió, al punto de que el paso de los años deposita sobre ella una pátina de prematura vejez. Otros sin embargo advierten en sus textos una dimensión profética, anticipatoria, tal que sólo en el más acuciante presente adquieren su entera potencialidad de verificación, de legibilidad. Ambas posiciones se resienten de la aplicación de un parámetro valorativo desproporcionado, inadecuado en última instancia: el de la durabilidad. Como si a la obra, al hacer artístico de quien fuera por encima de todo un poeta, concernieran criterios propios de un mercado de producción más o menos seriada, de rápido consumo de artefactos con fecha de caducidad inmediata, o preparados para una larga conservación.

Un poeta, Pasolini: también cuando parece perder entidad la escritura verbal y se impone el «cine de poesía». Sus películas, en efecto, se articulan sobre una secuencialidad elíptica, sobre una dicción visual que en nada cede a los viejos hábitos de la percepción preconcebida, sobre imágenes de cuerpos y lugares que irrumpen ante el espectador como una aparición: formas que esconden substratos mitológicos, simbólicos, iconográficos, cuya superposición nace de una intensa travesía por la historia de los modelos de la representación; y cuya visión induce a llevar a cabo de nue-

vo esa travesía. El cine forma parte de su más hondo, más alto legado artístico, expresivo. Se diría que todo él encarna la respuesta a la pregunta que da título a uno de sus ensayos: *¿Ser, es natural?* La respuesta negativa: la realidad, la existencia de las cosas, es epifánica. De ahí que en muchas de sus películas, no sólo en las de específica temática religiosa, el universo de lo sagrado, del mito, sea elemento axial. Desde *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), la prodigiosa brevedad de *El requesón* (1963) —los rostros fílmicos de la escritura narrativa—, hasta el ciclo explícitamente mítico de *Edipo rey* (1967) y *Medea* (1970), hasta la irrupción devastadora del milagro en *Teorema* (1968) o de los ritos antropófagos en *Pocilga* (1969), hasta la «trilogía de la vida» (*Decamerón* 1971, *Cuentos de Canterbury* 1972, *Mil y una noches* 1974), hasta la abjuración —de la vida— en *Salò* (1975): de la sacralidad de los cuerpos —muertos— de los subproletarios romanos, a la de la gracia del deseo en la trilogía, a la profanación de lo sagrado de los cuerpos —vivos— de los jóvenes esclavos en el fascismo residual de *Salò*.

Un poeta, Pasolini: magmático, excesivo (son sus propios términos), que integraba en sus versos, en sus planos, retazos de inmediatez y fragmentos de historia, desnudamientos extremos de la palabra y de la imagen junto a su prosaica proliferación, lirismos insondables junto a su consciente y programática desarticulación: siempre las dos caras, la especularidad, la autonegación: nunca la complacida colonización de un territorio ya conquistado.

¿Qué permanece hoy de Pasolini? Permanece el cuerpo de su obra en su hacerse agónico, en las huellas de la laceración, en la defundamentación de cualquier certeza desde la que seguir viviendo, construyendo. Permanece su obra como el más hondo testimonio: el de fijar, dar forma, a la materia informe, y al tiempo percibir la precariedad, la imposibilidad, la aporía (el paso impracticable) que tal operación transita. De aquí la permanente puesta en discusión

y en evidencia de un yo fragmentario que deambula por los parajes de la desolación: que hace y destruye y hace, mostrando los jirones, los despojos. Permanece la obra en la dimensión de la «acontemporaneidad»: palabra, gesto, detenidos, que desvelan su ucrónica contemporaneidad apenas son convocados por la atención, por el afecto, de cualquier lector nuevo, de cualquier nuevo espectador.

Las cenizas de Gramsci (1957) es el libro que marca el acceso a la general dimensión pública de un poeta que desde los primeros años cuarenta venía construyendo una obra, mayoritariamente escrita en dialecto friulano, que tuvo su inicio en 1942 con los *Poemas en Casarsa*; en la escritura dialectal de Pasolini el friulano se configura en principio como lengua ideal, absoluta, para la poesía, pero acaba delineando la parábola de una inversión axiológica que concluirá en 1975 con *La nueva juventud*. Una muestra: la «fuente de agua de mi aldea, (...) fuente de amor en los campos», de 1942 (donde se revisita el universo de las primeras líricas románicas, la provenzal en particular), se convierte en 1975 en «fuente (...) de una aldea no mía, (...) fuente de amor para nadie». Pero tal puesta en escena de lo contrario, esta inviabilidad última del reconocimiento en una imagen definitiva del ser, opera ya desde *Las cenizas...*: «El escándalo de contradecirme, de estar / contigo y contra ti, contigo en el corazón, / en la luz, contra ti en las oscuras vísceras». Toma cuerpo sin embargo a partir del libro de 1957 el tópico interpretativo del poeta del compromiso civil, ciertamente una de las facetas, pero no la única, ni acaso la substancial, del quehacer pasoliniano. El propio escritor dirá, en uno de sus poemas más celebrados, *Una desesperada vitalidad*, a propósito de los años cincuenta: «Abjuro de la década ridícula». Se tiene la impresión de que, tocada en los inicios la extrema pureza, su poesía — sobre todo en *La religión de mi tiempo* (1961), *Poesía en forma de rosa* (1964) y *Transhumanar y organizar* (1971)—

hubiera de afrontar la vía negativa de una dicción múltiple y turbia, no pudiera sino cumplir una profanación.

También a los años cincuenta se remonta la irrupción de Pasolini en el panorama de la narrativa, con *Chavales del arroyo* (1955). La novela, a pesar de servirse de más de un tópico del imaginario neorrealista, es una carga de profundidad contra la estética dominante de la segunda posguerra mundial. De hecho fue blanco de los ataques tanto de la derecha como de la izquierda cultural: aquella la atacaba por obscena, esta por desesperanzada, fruto de alienación pequeñoburguesa. El calado de la operación residía en que mostraba la irrepresentabilidad de la marginalidad lumpenproletaria a través de un registro lingüístico unívoco, de una lengua del privilegio, de una lengua del poder en suma, por más que este fuera el del paternalismo neorrealista. De aquí el plurilingüismo, la proliferación de registros lingüístico-estilísticos (desde la dialectalidad romanésca hasta el preciosismo áulico), también la exacerbada voluntad mimética sobre las jergas de la periferia romana. Sentadas las bases de una estética neoexperimentalista de innovación estilística e independencia ética frente al perspectivismo ideológico del neorrealismo epigonal, el programa pasoliniano continuó con *Una vida violenta* (1959), para culminar en un proceso de disolución de la narratividad en el fragmento (*Alí de ojos azules*, 1965) o en la inconclusión exhibida (*Divina mimesis*, 1975). A tales módulos responde la novela póstuma *Petróleo* (1992): fragmentarismo, inconclusión, exhibición de dudas autoriales, obscenidad de la materia, aporía de la representación, desestructuración constructiva (el texto se abre con la frase: «Esta novela no comienza»); quizá acabe tratándose a esta obra tal cual es, una de las piezas mayores de la narrativa del siglo XX.

Pasión e ideología (1960) es la primera recopilación de ensayos pasolinianos de crítica literaria, guiada por dos intereses dominantes: el análisis histórico de las literaturas dialectales y la postulación del neoexperimentalismo. Con

Empirismo herético (1972) la reflexión se extiende a la teoría cinematográfica y a la lingüística, conservando el mismo carácter pasional y autoindagador de trabajos anteriores. Pero en la escritura ensayística, pragmática por definición, termina por imponerse la urgencia: los *Escritos corsarios* (1975) significan la radical respuesta de un intelectual ante la masacre civil, ante la mutación antropológica, ante la homologación a que conduce el neocapitalismo con la ayuda del más eficaz de los instrumentos: una lengua desmemoriada, manipulada por unos medios de comunicación en los que proliferan iconos de la banalidad: un discurso que se impone, que modela la percepción y concluye hurtando, sustituyendo, la realidad. Aquí sí es preciso afirmar que Pasolini alcanza tales cotas de clarividencia sociológica, que a distancia de un tercio de siglo sus ensayos mantienen intacta su perspicacia analítica, su capacidad de sugestión para interpretar la «nueva barbarie» de la contemporaneidad.

Polemista, pintor —valga el oxímoron— intensamente ocasional (extraordinarios los retratos de Maria Callas-Medea), dramaturgo y teórico del «teatro de palabra» (*Calderón*, 1973, es quizá la pieza más representativa), narcisista que destruye y atraviesa los espejos, irreductible a cualquier tipo de univocidad, Pasolini escribió en lo más privado de una carta, mediada su vida: «En adelante me será a menudo necesario someterme al escarnio». Permanece de él, además, una imagen, una escenificación en sentido estricto, cuya alta ambigüedad abraza un entero devenir de símbolos e iconografías, cuyo proponerse esconde la más decidida voluntad de confusión entre texto y gesto, de absoluta contaminación: *El Evangelio según Mateo* (1964), la película más hermosa, proyectada en la Galería de Arte Moderno de Bolonia: sirvió de pantalla el torso de Pier Paolo Pasolini. Una «acción» —¿como las de los *performers* «accionistas» de un *body art* con ajenas vísceras y sangre? — llevada a cabo en mayo de 1975, apenas cinco meses antes de su muerte en un descampado de Ostia: acaso, es-

ta última, muerte construida, acción ritual, gesto de resignificación de la obra, de resemantización de toda una larga e intensa serie de anuncios, de prefiguraciones obsesivas, en que el yo de los textos insistentemente se «cristifica», se hace objeto de violencia y de martirio; acaso, el definitivo fotograma que deja de sí Pasolini, literato esquizoide por autoirónica definición, no sea sino lúcida vindicación del mito, de su aracional dimensión cognoscitiva, restauración alucinada de su arcaico sentido regenerador: con las propias vísceras y la propia sangre, con el propio cuerpo masacrado. La libertad extrema: «La palabra libertad, en lo más hondo, no significa sino libertad para elegir la muerte» (*Empirismo herético*).

La muerte, el texto vivido, la obra toda de Pier Paolo Pasolini —a la inevitable luz retrospectiva que el tiempo le otorga, pero que emana ya desde sí misma— no constituye un enigma, descifrado como tal; paulatinamente se revela, en su propio hacerse y ante quien la contempla, como incursión en el misterio.

M.A.C.

I

El Ferrobédò

Debajo el monumento de Mazzini...

CANCIÓN POPULAR

Era un calurosísimo día de julio. El Riccetto^[1], que tenía que tomar la primera comunión y confirmarse, estaba levantado desde las cinco; pero cuando bajaba por Via Donna Olimpia, con pantalones largos grises y camisa blanca, más que comulgante o soldado de Jesús, parecía uno de esos chavales que se van muy puestos para el Lungotevere, a ver lo que cae. Con una cuadrilla de críos como él, todos vestidos de blanco, bajó a la iglesia de la Divina Provvidenza, donde a las nueve Don Pizzuto le dio la comunión y a las once el obispo lo confirmó. Y ya el Riccetto lo que tenía era prisa por salir cortando. Desde Monteverde hasta la estación de Trastevere se oía sólo un continuo ruido de coches. Se oían los claxon y los motores que retumbaban por curvas y por cuestas, llenando los arrabales, requemados ya por el sol de las primeras horas, de un estrépito ensordecedor. En cuanto terminó el sermoncito del obispo, Don Pizzuto y dos o tres acólitos jóvenes llevaron a los chavales al patio del recreo a hacerse las fotos; el obispo caminaba entre ellos bendiciendo a los familiares, que se arrodillaban a su paso. El Riccetto allí se consumía, y se quitó de en medio; salió por la iglesia vacía, pero en la puerta se encontró con su compadre, que le dijo:

—Eh, ¿dónde vas?

—Me voy a mi casa —contestó el Riccetto—, tengo hambre.

—Vente conmigo, capullo, que en mi casa comerás, ¿no? —le soltó el padrino.

Pero el Riccetto no le hizo ni caso y se fue corriendo por un asfalto que se derretía al sol. Roma toda era un solo estrépito; solamente allá arriba, en lo alto, había silencio, pero estaba cargado como una mina. El Riccetto se fue a cambiarse.

Desde Monteverde Vecchio al cuartel de granaderos el camino es corto: basta pasar el Prato y atajar entre las villas en construcción en la avenida Quattro Venti; un tropel de basuras, casas sin acabar y ya en ruinas, grandes desmontes fangosos, terraplenes llenos de porquería. Via Abate Ugone estaba a dos pasos. Un gentío, desde las callejitas tranquilas y asfaltadas de Monteverde Vecchio, bajaba en dirección a los Grattacieli; también se veían ya los camiones, colas inacabables entreveradas de camionetas, motocicletas, carros de combate. El Riccetto se mezcló entre la gente que tiraba para los almacenes.

El Ferrobedò allí abajo era como un inmenso patio, una pradera cercada, hundida en un pequeño valle, del tamaño de una plaza o de un mercado de ganado; a lo largo de la cerca rectangular se abrían algunas puertas; en una parte estaban situadas algunas garitas de madera parejas, en la otra los almacenes. El Riccetto atravesó el Ferrobedò en toda su extensión, entre la manada vociferante, y llegó delante de una de las garitas. Pero había allí cuatro alemanes que impedían el paso. Al lado de la puerta había una mesita patas arriba; el Riccetto se la echó al hombro y corrió hacia la salida. Nada más salir se encontró con uno que le dijo:

—¿Qué haces?

—Llévame a mi casa —respondió el Riccetto.

—Anda, ven y aprende, so idiota.

—Voy, voy —dijo el Riccetto. Tiró la mesa y otro que pasaba por allí la cogió.

Volvió a entrar en el Ferrobedò con el tío aquel y embozó los almacenes; allí cogieron un saco de alambres. Después el otro le dijo:

—Agarra esos clavos.

Así que entre alambres, clavos y demás, el Riccetto se dio cinco viajes de ida y vuelta a Donna Olimpia. El sol rajaba las piedras, en plena siesta, pero el Ferrobedò seguía lleno de gente que rivalizaba con los camiones lanzados Trastevere abajo, por Porta Portese, el Matadero, San Paolo, ensordeciendo el aire abrasado. De vuelta del quinto viaje, el Riccetto y compañía vieron al lado de la cerca, entre dos garitas, un carro con un caballo. Se acercaron para ver si podían intentar el gran golpe. Entretanto el Riccetto había descubierto en una garita un depósito de armas y se había colocado una metralleta en bandolera y dos pistolas al cinto. Así, armado hasta los dientes, se montó en la grupa del caballo.

Pero vino un alemán y los echó.

Mientras el Riccetto trafagaba con los sacos de alambre desde Donna Olimpia a los almacenes, Marcello estaba con otros chiquillos en los bloques del Buon Pastore. La balsa hervía de chavales que se bañaban alborotando. En los prados sucios de por allí otros jugaban con una pelota.

Agnolo preguntó:

—¿Dónde está el Riccetto?

—Se ha ido a tomar la comunión —gritó Marcello.

—¡Cago en su alma! —dijo Agnolo.

—Ahora estará comiendo donde el compadre —añadió Marcello.

Allí arriba en la balsa del Buon Pastore no se sabía nada todavía. El sol se abatía en silencio sobre la Madonna del Riposo y Casaletto, y, más allá, sobre Primavalle. Al volver del baño pasaron por el Prato, donde había un campamento alemán.

Se pusieron a curiosear, pero pasó por allí una moto con sidecar, y el alemán del sidecar les chilló a los chavales:

—Rausch, zona de contagio.

Cerca de allí estaba el Hospital Militar.

—¡Y a nosotros qué! —gritó Marcello.

La moto entretanto había ido frenándose, el alemán saltó del sidecar y le dio a Marcello una galleta que lo volvió de espaldas. Con la boca toda hinchada Marcello se revolvió como una culebra y guillándose las con los camaradas terraplén abajo le hizo una pedorreta; con la carrera que se dieron, riendo y chillando, llegaron directamente frente al Casermone. Allí se encontraron con otros amigos.

—¿Qué hacéis? —les dijeron estos, sucios y desaliñados.

—¿Por qué? —preguntó Agnolo—, ¿qué pasa?

—Ir al Ferrobedò, si os queréis enterar.

Se fueron aprisa y nada más llegar se dirigieron enseguida hacia el taller en medio del barullo.

—¡No le dejamos ni una pieza al motor ese! —gritó Agnolo.

Marcello, sin embargo, salió del taller y se encontró solo entre la barahúnda, delante del foso del alquitrán. Estaba a punto de caerse dentro y ahogarse como un indio entre arenas movedizas, cuando lo detuvo un grito:

—¡Marcè, cuidao, Marcè!

Era el hijoputa aquel del Riccetto con otros amigos. Conque se dio una vuelta con ellos. Entraron en un almacén y le echaron el guante a unos botes de grasa, correas de torno y chatarra. Marcello se llevó para su casa material por arrobas y lo dejó en un patio, donde su madre no pudiera verlo enseguida. Desde por la mañana no había vuelto a casa; su madre le zurró.

—¿Dónde has ido, renegao? —le gritaba, sacudiéndole.

—He ido a bañarme —decía Marcello, que estaba un poco contrahecho y flaco como un pajarito, intentando parar los golpes.

Luego llegó el hermano mayor y vio el depósito del patio.

—¡Cipote! —le gritó—, y va a robar esto, este cabrón.

Total que Marcello volvió a bajar al Ferrobedò con su hermano, y esta vez se llevaron de un vagón cubiertas de coche. Caía la tarde y el sol era más fuerte que nunca; el Ferrobedò estaba más repleto que un mercado, uno no se podía ya ni mover. De vez en cuando alguno gritaba: —Largarse, largarse, que vienen los alemanes —para que los demás salieran escapados y robarlo todo él solo.

Al día siguiente, el Riccetto y Marcello, que le habían cogido el gusto, bajaron juntos a la Caciara, el mercado de abastos, que estaba cerrado. Merodeaba por los alrededores una gran masa de gente y algunos alemanes que caminaban de un lado para otro disparando al aire. Pero más que los alemanes, los que impedían la entrada y tocaban mucho los huevos eran los guripas italianos. Sin embargo, el gentío crecía cada vez más, se apretaba contra las verjas, armaba bronca, chillaba, maldecía. Comenzó el asalto y al final aquellos jodidos italianos lo dejaron estar. Las calles de los alrededores del mercado estaban negras de gente, el mercado vació como un cementerio bajo un sol que hacía polvo; en cuanto se abrieron las verjas se llenó en un momento.

No había nada en el mercado de abastos, ni las mondas. La gente se puso a dar vueltas por los almacenes, bajo los cobertizos, entre los puestos, que no se resignaban a quedarse con las manos vacías. Al final un grupo de muchachos descubrió un sótano que parecía lleno; desde la verja se veían montones de cubiertas y de tubulares, hules, lonas, y en las baldas algunos quesos. Se corrió la voz enseguida; quinientas o seiscientas personas se les vinieron encima al primer grupo. Reventaron la puerta y se lanzaron todos adentro, aplastándose. El Riccetto y Marcello estaban en medio. Fueron engullidos por el torbellino, casi en volandas, puertas adentro. Se bajaba por una escalera de cara-

col; el gentío por detrás empujaba y algunas mujeres chillaban medio ahogadas. La escalerilla de caracol rebosaba de gente. Una barandilla de hierro, muy fina, cedió, se partió, y una mujer cayó chillando y fue a chocarse la cabeza allá abajo contra un escalón. Los que habían quedado fuera seguían empujando.

—¡Está muerta! —gritó un hombre en el fondo del sótano.

—¡Está muerta! —chillaron asustadas algunas mujeres; no se podía ni entrar ni salir.

Marcello seguía bajando escalones. Abajo dio un salto por encima del cadáver, se coló en el sótano y llenó de cubiertas el costal junto a los demás chavales que cogían todo lo que podían. El Riccetto había desaparecido, había salido quizá. El gentío se había dispersado. Marcello volvió a saltar por encima de la mujer muerta y corrió hacia su casa.

En el Ponte Bianco estaba la milicia. Lo pararon y le requisaron las cosas. Pero él no se alejó de allí; se apartó un poco, acoquinado, con el costal vacío. Un rato después, también el Riccetto subió desde la Caciara al Ponte Bianco.

—¿Qué? —le dijo.

—Me había trincao las cubiertas y ahora me las han jodido —respondió Marcello, negro.

—¡Pero qué hacen estos capullos, por qué no dejan de dar por saco! —gritó el Riccetto.

Detrás del Ponte Bianco no había casas, sino una inmensa área sin edificar, al final de la cual, alrededor del trazado de la avenida Quattro Venti, excavado como un torrente, se extendía Monteverde, calcinado. El Riccetto y Marcello se sentaron al sol en un prado cercano, negro y repelado, mirando a los guripas que jorobaban a la gente. Sólo que al cabo de un rato llegó al puente un grupo de chavales mayores con los sacos llenos de quesos. Los guripas intentaron pararlos, pero ellos les plantaron cara y empezaron a discutir de mala manera con unas pintas que los otros pen-

saron que lo mejor era desentenderse; dejaron a los chavales sus cosas y devolvieron a Marcello y a los demás que se habían acercado con mala traza lo que les habían quitado. Dando saltos de puro contentos y haciendo cálculos sobre lo que ganarían, el Riccetto y Marcello cogieron el camino de Donna Olimpia; también los demás se dispersaron. En el Ponte Bianco, con los guripas, se quedó sólo el olor de la porquería recalentada por el sol.

Un sábado, en el descampado que hay junto al Monte di Splendore, un mogote de dos o tres metros que no dejaba ver Monteverde y el Ferrobedò, ni en el horizonte la raya del mar, cuando los chiquillos ya se habían hartado de jugar, algunos chavales mayores se pusieron en la portería a tocar el balón. Formaron un círculo y empezaron a pelotear, golpeando la bola lateral con el empeine, para hacerla ir rasa, sin efecto, al primer toque. Al cabo de un rato estaban empapados de sudor, pero a causa del aire con que se habían puesto a jugar, en broma y como si nada, no querían quitarse sus chaquetas de vestir ni sus jerseys de lana azul con listas negras o amarillas. Sin embargo, como los chiquillos que estaban por allí quizá habrían podido pensar que era excesivo jugar con aquel sol, vestidos así, reían y se tomaban el pelo, pero de modo que se les quitaran a los demás las ganas de gastar bromas.

Entre pase y control de balón le daban a la sinhueso.

—¡Cágate, qué flojo estás hoy, Alvà! —gritó uno, moreno, con el pelo hecho una plasta de brillantina—. Las mujeres —dijo después, pegándole de tijera.

—Vete a tomar por culo —le respondió Alvaro, con su cara huesuda, que parecía machacada, y un cabezón que si un piojo hubiera querido darle la vuelta se habría muerto de viejo. Intentó jugar de fantasía tocando el balón de tacón, pero marró, y el balón rodó lejos hacia el Riccetto y los demás que estaban echados en unos hierbajos.