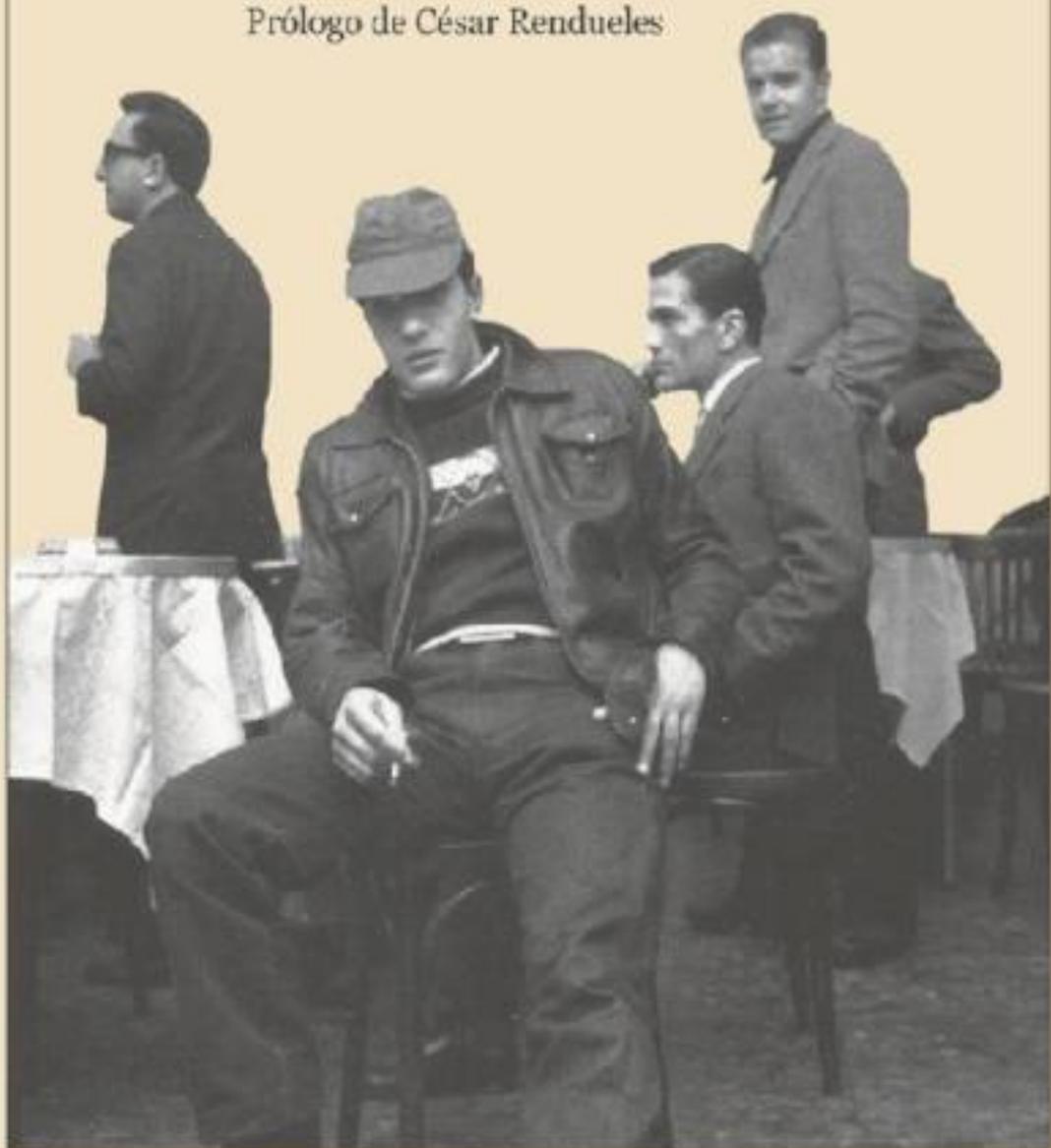


Nebulosa

Pier Paolo Pasolini

Traducción de Marta Pino

Prólogo de César Rendueles



Noviembre de 1959. Italia acaba de salir de las penurias de la posguerra y vive una época de auge económico. Los vehículos braman, la gente corre y se precipita, de golpe brotan luces, prenden los carteles luminosos de los bares, de los cines, de las discotecas... Construcciones recientes, rascacielos, suburbios, imágenes que hacía tiempo se habían quedado sin vida se ponen ahora en movimiento.

Medianoche de Fin de Año. Los *teddy boys* de la periferia milanesa buscan sensaciones extremas. El lapso de tiempo que nos separa del término fatal se aproxima a cero. En los bares se bebe *whisky* y *champagne*. La extensión viril de los jóvenes es la motocicleta. Y el amor no se conquista; se roba en la calle.

Inédito hasta ahora, *Nebulosa* es el guión que fue utilizado solo parcialmente por los directores que lo encargaron. Asumida su pérdida durante años, no fue hasta 1995 cuando reapareció en los archivos de la revista italiana *Filmcritica*. Está considerado la pieza que cierra el ciclo sobre la juventud iniciado con dos novelas: *Chicos del arroyo* y *Una vida violenta*.

Negra, encolerizada y febril, *Nebulosa* nos devuelve la imagen de un apasionado intelectual que denunció con mucha antelación todos los males de la sociedad contemporánea.

LA OBRA — Noviembre de 1959. Poco después de la publicación de *Una vida violenta*, Pier Paolo Pasolini explora Milán con la misma furia, la misma pasión con que había descubierto Roma en los años cincuenta: es el sorprendente viaje de un voraz agresor de la ciudad, impaciente por apropiarse de ella, física y lingüísticamente. Acompañado de unos jóvenes milaneses, maleantes en la justa medida, Pasolini recorre los *trani*, viejos tugurios de la ciudad, y los bares rutilantes de corso Buenos Aires. Merodea por garitos de *teddy boys* y discotecas del centro. Frecuenta los salones de baile de la periferia. Va a Metanopoli. Contempla desde fuera las villas neoclásicas cercadas por la expansión urbana y se adentra en el área metropolitana, entre Novate y Bollate.

Así nace *Nebulosa*, guion que fue utilizado solo parcialmente y manipulado por los directores que lo encargaron y obra literaria que ahora se edita por primera vez de forma íntegra, con una secuencia de episodios que responde al primer borrador redactado por Pier Paolo Pasolini.

Nebulosa es una novela negra picaresca y desesperada, ambientada en Milán durante la noche de Fin de Año. En busca de aventuras, el Gimkana, el Teppa, el Rospo, el Contessa, Mosè y Toni roban un coche y salen a la carretera. En la iglesia de Bollate hurtan las joyas de la estatua de la Virgen: un largo collar de piedras blancas, otro de piedras negras, otro más y una cuarta pieza, y la diadema, los pendientes, dos o tres pulseras, dos o tres anillos, pero con las joyas, que son falsas, engalanan a la reina de las vaga-

bundas, una vieja que camina sola por la carretera en plena noche. Después corren a importunar a la burguesía milanesa, que vive hastiada en una casa de la periferia, y transforman la fiesta en una orgía. La suya es una aventura que acabará mal.

Al fondo de un *skyline* dominado por las siluetas de los rascacielos, entre ellos los de Galfa y Pirelli, se suceden las escenas en un caleidoscopio de personajes que transitan junto a los *teddy boys*: los borrachos que rompen el tímpano con sus canturreos en los *trani*, la bruja pálida y profética, la gorda Nella, exactriz de variedades de la compañía de Macario, el mayordomo de los marqueses de Valtorta, que entretiene al grupo con diversos disfraces...

Con prepotencia, pero de forma inexorable, y como reflejo de un incesante diálogo a distancia, la Milán de *Nebulosa* se presenta como una variante de la Milán de Giovanni Testori, que por aquellos mismos años relataba el mundo de la periferia, los jóvenes, el hampa, los amoríos, el cinismo y el lirismo que anima la realidad de la Milán popular, anticuada, en pugna con las tentaciones neocapitalistas.

Nebulosa es el guión de una película que nunca llegó a rodarse, pero también una investigación de primera mano sobre los jóvenes milaneses del *boom* económico. La novela negra de una Milán desesperada y violenta.

LA FACETA *TEDDY BOY* DE PPP

En noviembre de 1959 Pier Paolo Pasolini está en Milán. Escribe *de verdad* el guion de una película ambientada en el mundo de los *teddy boys*. «Veinte días atroces encerrado en un hostel, trabajando como un perro», recordará al año siguiente en el diario *Paese Sera*, cuando ya se ha cancelado la película y él solo se ha embolsado «la primera mitad del precio pactado». «La segunda mitad», se pregunta resignado, «¿la habéis visto vosotros?»^[1]. No sabemos por qué vía se topó con el productor Renzo Tresoldi, un industrial milanés «de familia rica y honorable, digna de conocer a Gadda^[2]», cuyo nombre aparece ahora por primera y única vez asociado al ámbito cinematográfico. Los jóvenes cineastas Gian Rocco y Pino Serpi eran, en cambio, «dos inspirados», dicho con sarcasmo en el recuerdo de aquella empresa ruinosa, publicado en *Paese Sera*.

En aquella época Rocco y Serpi habían firmado un solo trabajo, *Carosello spagnolo*, de estilo turístico-documental. *Milano nera*, que es el título definitivo de la película cuyo guión encargaron a Pasolini, se estrenó en septiembre de 1963 en una única sala de la capital lombarda, y solo estuvo cinco días en cartel. Un fiasco. Gian Rocco volvería al cine en 1967 con *Giarrettiera Colt*, un *spaghetti western* — rodado en Oristano— que ha adquirido recientemente un estatus de culto por su protagonista femenina (caso único en el género), interpretada por la actriz Nicoletta Machiavelli, en la que se inspira el personaje de Uma Thurman en *Kill Bill* de Quentin Tarantino. También es de culto, a su modo,

Milano nera: por el título, que se anticipa a los «policíacos» años setenta, por su retraso con respecto a ciertas *biker movies* juveniles de serie B, por su condición de película inclasificable, tortuosa y fallida. De culto una vez corroborado que el guionista (y también algo más), casi incluido por la fuerza en los títulos de crédito iniciales, es Pier Paolo Pasolini.

Habrá que esperar a 1995 para que alguien preste atención a *Milano nera*. A ello contribuyó la afortunada reaparición del guión original que el propio Pasolini, tal vez para no tirar a la basura los dos meses de trabajo, había enviado a Edoardo Bruno, director de *Filmcritica*, autorizando la publicación de algunas escenas. Pasolini era colaborador ocasional de la revista romana. Allí publicó parte de su guion de *La notte brava*, analizó *La dolce vita* y comentó sus propias películas en largas e intensas conversaciones, entre otras cosas. En general, a finales de los años cincuenta la relación entre el escritor y el cine experimenta una súbita aceleración. El sujeto y el guion de *La notte brava* de Mauro Bolognini se inspiran en *Ragazzi di vita*, en lo que respecta a los personajes, la ambientación y el esquema narrativo: la acción abarca una noche entera, como ocurrirá también en *Nebulosa*. Dos años antes se habían esbozado las mismas historias en la colaboración con Federico Fellini en *Le notti di Cabiria*, y aquel mismo año 1959 Pasolini había aportado al director de Rímini algunas escenas para *La dolce vita*. El asesor «callejero» para los diálogos fue —en ambos casos— Sergio Citti. Pero el material para Fellini se descartó durante la elaboración de la película. «Ahora sí que estoy de verdad en Roma», comenta Pasolini en un artículo irónico sobre aquella experiencia^[3].

De 1959 data su colaboración, también desafortunada, en *Morte di un amico* de Franco Rossi. También narra la historia de un «chulo», inspirada en las aventuras de un chaval de la Garbatella, al que Pasolini conocía desde hacía varios años y al que había vuelto a ver recientemente. «Uno de los

eternos adolescentes romanos [...] con toda su alegría de joven malandrín [...]. Su destino no era otro que morir», recordará posteriormente^[4]. Siempre con la ayuda de Citti escribe un guion «duro, fuerte, lúgubre», ya muy próximo a *Accattone*. La muerte final de uno de los protagonistas, añadimos, será también el «giro teatral» de *Nebulosa*. Pero el productor no lo acepta y, después de montar una escena histérica, solicita la intervención de otro guionista. Pasolini retira su firma del proyecto y después se desfoga: «Se había vulgarizado, desvirtuado, atenuado, dulcificado todo^[5]». La película fue un fiasco. Otra colaboración que vale la pena recordar es la que hizo para *Le notti dei teddy boys* con los guionistas Elio Petri, Tommaso Chiaretti y el director Leopoldo Savona. Esta película se proyectó en las salas durante pocos días. En la fase de elaboración del guión, según recuerda el director, Pasolini había aportado «ideas, unas cuantas páginas con el esquema de los personajes, indicando su nombre y su extracción social^[6]».

En un célebre ensayo, ya publicado como artículo en *Vie Nuove*, Pasolini escribe:

Se ha celebrado recientemente en Venecia un congreso de «hombres ilustres» sobre el problema de la juventud descarriada. Lo que se ha sacado en claro de este congreso es por qué existen los *teddy boys*. No me refiero a los trabajos y debates del congreso sino al congreso en sí, a su presencia: tanta presunción pedagógica, tanta ceguera reaccionaria, tanto paternalismo estúpido, una visión tan superficial de los valores, tanto sadismo reprimido, no pueden sino justificar la existencia, en muchas ciudades italianas, de una juventud intolerante y envilecida. Con semejantes padres ideales —porque es evidente que la media de los padres está formada por la media de los participantes en este triste congreso—, es natural que los hijos alimenten el desprecio por la moral vigente: un desprecio nada crítico, por supuesto, y por lo tanto anárquico, improductivo, patológico. Res-

ponden a la superficialidad con la superficialidad, a la crueldad con la crueldad. En realidad, los *teddy boys* son precisamente los verdaderos hijos de nuestros abogados, de nuestros profesores, de nuestras lumbreras^[7].

Esta larga cita explica bien el punto de vista de Pasolini poco antes de iniciar su trabajo «de campo» en Milán. Los *teddy boys* italianos son salvajes pequeñoburgueses, hijos de exfascistas, ejemplares vanguardistas del mismo paradigma que Pasolini seguirá describiendo y analizando en los años siguientes con angustiosa y cruel precisión. Viven en las ciudades del norte, no en las del sur. El escritor prosigue sus explicaciones con obstinación de sociólogo:

El muchacho descarriado con características típicas y modernas tiene su modelo en Londres, en Nueva York, en los países escandinavos: es decir, en sociedades puritanas y de alto nivel cívico. El *teddy boy* francés ya es una variante menos perfecta (si queremos observar las cosas con desapego científico), en tanto en cuanto pertenece a una sociedad de alto nivel, sí, pero católica^[8].

Sin embargo, tanta precisión clasificatoria deja entrever una suerte de lejana simpatía del escritor por la «juventud intolerante y envilecida». La atención hacia los hijos, que no hacia los padres, le permite volver a los lugares por los que siente mayor querencia: los barrios del extrarradio romano.

El término «*teddy boy*» empezó a circular en la prensa italiana durante los primeros años cincuenta para describir los actos criminales de la banda de Paolo Casaroli, un despiadado bandido de veintitrés años que había pertenecido a la Décima MAS —la flotilla de vehículos de asalto del régimen fascista— y sentía debilidad por Nietzsche, D’Annunzio y Sartre. Al final de la década, la «delincuencia juvenil» de carácter metropolitano pasó a ser un problema más social que político, o al menos así se percibía entre los pe-

riodistas y observadores, hasta tal punto que suscitó el interés del gobierno. He aquí las palabras con que el ministro de Gracia y Justicia Guido Gonella, democristiano, anunció un proyecto de ley para la represión del fenómeno, presentado precisamente a finales del verano de 1959: «El hábito hace al monje. La chaqueta negra y los pantalones americanos constituyen una especie de inmunización moral de este ejército de patanes^[9]».

Por la misma época, el surgimiento del *rock and roll* en Italia proyecta sobre la figura del *teddy boy* una luz más benévola y desdramatizadora, casi con un toque cómico reflejado en el cine de los primeros musicales como *I teddy boys della canzone* de Domenico Paoletta. *Teddy Girl* es el título de una canción de Adriano Celentano compuesta en 1959 con letra de Luciano Beretta, e interpretada en la misma época por I Due Corsari, Giorgio Gaber y Enzo Jannacci. El *rock and roll* contribuyó a atemperar los ánimos: «*Oh teddy girl pupa in technicolor / Oh teddy girl c'è un juke box nel tuo cuor*». A Pasolini le encanta Celentano, y estos versos acaban reproducidos literalmente en su guion. Según un testimonio nunca confirmado, durante aquellos días en Milán se reunió con el cantante para convencerlo de que participara en la película, si bien no llegaron a ningún acuerdo. En cambio, sí es seguro que años después fue a visitarlo junto con Ninetto Davoli —casi un peregrinaje— para proponerle una película inspirada en *Il ragazzo della via Gluck*, que nunca llegó a realizarse y pasó a engrosar el grupo de las leyendas de la cultura pop italiana. En una acotación de *Nebulosa* enmarca así la cita de *Teddy Girl*: «En el coche de delante, mientras el Teppa conduce, Toni canturrea una canción ululante^[10]». Y justo antes: «Imágenes de Milán, encuadradas desde los coches en movimiento. Rápidas, fulminantes. Es la última noche del año^[11]».

El Teppa, Toni, alias «Elvis», el Contessa, Mosè, el Ginkana, Rospo, que es el jefe de la banda, su hermano me-

nor Cino. Los *teddy boys* del relato, o sus nombres al menos, son todos *verdaderos*. Nada más llegar a Milán, Pasolini llamó a su primo Nico Naldini, que anteriormente lo había puesto en contacto con Umberto Simonetta, escritor de revistas y futuro letrista de Giorgio Gaber en canciones como *La ballata del Cerutti y Trani a gogò*. El motivo era que Simonetta tenía un amigo *teddy boy*: Giuseppe Pucci Fallica, alias Gimkana, de dieciocho años. Este chico, junto con su amigo Paolo Uguccione, alias «El Lobo», de veinte años, introdujo al escritor en los ambientes por los que sentía curiosidad, peinando la ciudad de la periferia al centro, de los *trani* del barrio de Ortica a los salones recreativos de Porta Venezia. Muy pronto Pasolini pidió a los dos chicos que colaborasen en la redacción de los diálogos: así trasladó a Milán los métodos de recopilación directa del habla que ya había ensayado en Roma, con Sergio Citti. Puede que al productor y al director solo les interesara hasta cierto punto tanta riqueza de matices y registros en los diálogos (el argot, el dialecto y al afectado *birignao* burgués). Para él, en cambio, era un aspecto de suma importancia.

Fueron los mismos Pucci Fallica y Uguccione quienes, tras la publicación del guion en 1995, dieron señales de vida en *Corriere della Sera* para contar otros detalles de aquellos veinte días milaneses, hasta entonces olvidados en la biografía del escritor. De noche en los bares, de día en los mercadillos. «Siempre nos pedía que lo lleváramos a la feria de Sinigallia: era un coleccionista de exvotos que, según decía, para él representaban el arte verdadero», recordaba uno de ellos^[12]. Después, para completar el trabajo, Pasolini pidió permiso a los padres de los chicos para llevárselos a Roma, y lo consiguió. Un incidente con su 1100 verde le hizo cambiar de planes momentáneamente. «Me dejó el coche para que lo llevara a reparar», recordaba Pucci Fallica, «y me marché solo con Paolo». «Hicimos varias etapas», fue la versión de este último. «Pasolini tenía una conferencia en Bolonia. Era un público de comunistas faná-

ticos y su lenguaje sosegado le decepcionó. Se iba a cenar con sus amigos y no me presentaba a nadie. Sencillamente imponía mi presencia, sin dar explicaciones. Todos me trataban con respeto, sin hacer preguntas. Conversaba sobre filología o sobre los versos griegos que estaba traduciendo. Para mí era más importante Little Richard^[13]».

El trío se recompuso unos días después en Roma. Algunos elementos del viaje, como la larga observación compartida del mundo de los *teddy boys*, la reacción química —digámoslo así— entre ellos y la élite burguesa, pueden leerse fácilmente en el guión de *Nebulosa*. Que por ello está llena de sesgos de autor, diálogos que van mucho más allá de la superficialidad espectacular en lo que respecta al «malestar juvenil», y poco adecuados, probablemente, para la cinematografía ordinaria italiana de aquellos años.

TONI

(eludiendo la discusión con cierta vulgaridad)

Venga ya, corta el rollo, ¿a mí qué me cuentas de comunismo, fascismo, democracia...? ¡Por mí se pueden ir a tomar viento todos ellos...!

ROSPO

(obstinado)

Venga ya, ni que nunca te hubiera visto en la fiesta de la Unidad. Tú ahí, quemándote las manos de aplaudir a los exaltados que gritaban allí dentro...

TONI

¡Venga ya, si yo fui allí a bailar, a oír a Celentano, *pringao*^[14]!

Resulta muy curiosa la imagen de este trío —Pier Paolo Pasolini, el Gimkana y El Lobo—, que durante un mes entero asistió a cenas y actos sociales en Roma con Moravia y Elsa Morante, Giorgio Bassani, Alberto Arbasino, Elsa De Giorgi,

Adriana Asti, Tomás Milian. No obstante, el escritor no se olvidó de adentrarse con ellos en el extrarradio, y no está claro cuál de los dos contextos era el más propicio para la evasión. En cualquier caso, no pasaron inadvertidos. En los archivos han aparecido, incluso en tiempos recientes, series completas de fotografías olvidadas. Incluso se desató un escándalo de trasfondo promocional, o esa al menos fue la sospecha de un Pasolini cada vez más exasperado con la producción de la película: «Lo más gracioso es que los dos inspirados publicaron en un periódico sensacionalista cierto material fotográfico de la película en el que aparecían unos chicos que yo acababa de conocer: precisamente los *teddy boys*, prejuzgados y a la espera de juicio. Uno acabó en prisión por delitos anteriores. Y de los pies de foto se deducía que quien lo había llevado por el mal camino era yo, que habré pasado en su compañía a lo sumo cuatro horas para “imitarlo” en el guion^[15]».

En Roma, alojados en un hotel a cargo de la producción —o al menos eso supone Pasolini—, los *teddy boys* se pasan los días en casa del escritor en Monteverde. Uguccione recuerda: «Trabajaba con una resma de hojas blancas delante. Escribía, hacía una pelota con el papel y la lanzaba hacia atrás. Su madre pasaba en silencio por detrás con una cesta y recogía las bolas de papel dispersas. Después preparaba la comida. Nosotros imitábamos las escenas o recitábamos los diálogos^[16]».

La Nebbiosa fue el título definitivo escogido por Pasolini para el guion. Pero en los apuntes del manuscrito se conservan otras ideas: *La rovina della società*, *La ballata del Teppa*, *La notte del Gogna*, *Il Rospo si diverte*, *I romanici*, *I goti*, *La polenta con le sevizie*. Nico Naldini recuerda otro título más, *Polenta e Sangue*. «Me lo explicó así: estos chicos son sanguinarios, pero *polentoni*^[17]»^[18]

La historia se desarrolla en una sola noche. La más «golfa» de todas, la de Fin de Año. La banda de *teddy boys* lo

festeja a su modo, en un torbellino de motos y coches robados. Se las hacen pasar canutas a una parejita —un rico comerciante y una secretaria—, a la que sorprenden haciendo el amor dentro de un coche en un prado. Roban las joyas que engalanan a la virgen de una iglesia rural y se las regalan a una vagabunda que se encuentran por el camino. Visitan a un amigo mayordomo en una villa señorial y se pegan allí un gran banquete. Secuestran a tres señoras con abrigos de piel y las involucran en una orgía de fanfarronería y ebriedad. Bailan el *rock'n'roll all night*. Por el camino recogen en el coche a un homosexual, para después desnudarlo y quemarle la ropa. Al final muere Teppa, víctima de un proyectil disparado involuntariamente por el jovencísimo Cino, mientras dos de los amigos tocan un espiritual en honor de su novia (el final de la película *Milano nera* es distinto, aunque asimismo dramático, y se desarrolla en el estadio vacío de San Siro con los *teddy boys* en las gradas bajo las primeras luces del amanecer).

Pasolini no siente tanta querencia por Milán como por Roma, pero no infravalora sus potencialidades cinematográficas. Ya es director, no solo guionista. Las indicaciones escénicas de *Nebulosa* tienen un tono poético, inspirado. En la futurista Metanopoli, desde los ventanales del bar donde se reúne la banda, se contempla «un cruel panorama de filas de luces y edificios acristalados, que semejan globos de fulgor». En una escena posterior, se divisan los rascacielos Galfa y Pirelli como fondo lejano de los callejones del barrio de Naviglio: se va componiendo el nuevo *skylines* de Milán. Los rascacielos «son imágenes estupendas: relucen como diamantes gigantescos, colosales fantasmas petrificados». El diálogo de tres señoras de via Montenapoleone, justo después de la acotación, dice así:

VOZ DE SEÑORA

(fuera de campo)

Estupendos, ¿eh?

VOZ DE SEGUNDA SEÑORA GORDA

(fuera de campo)

También el progreso tiene su belleza, ¿eh?

El acento es milanés, pero fino: de señoras de via Montepapaleone.

De pronto, ante la extraordinaria visión, se perfila la voz de una tercera señora.

VOZ DE SEÑORA III

(fuera de campo)

Parece un Braque... No, más bien un Léger^[19]...

Parece que Pasolini se divierte jugando con el contraste entre una Milán reluciente, rica, mezquina, horrendamente burguesa, donde «si te caes, no te ayuda nadie», según el lugar común de la época, y la desesperada vitalidad de «sus» *teddy boys*. En una de las últimas escenas, los chicos irrumpen en una discoteca. La detallada acotación dice así: «Ante el elegante público que escucha, entretenido más que nada por obligación, la cantante Laura Betti canta una de sus canciones intelectuales. Sobre la melena rubia, de jaguar, centellea la luz del foco, y ella, con neurótica dulzura, con concentrada indolencia, entona los versos de una cancioncilla de Moravia^[20]». La escena se mofa de la doble estupidez de los comentarios del encargado de la discoteca («Esto es la democracia») y de un pobre tipo, el portero («¡Eh, a vosotros lo que os hace falta es una buena tunda!»), frente a la banda de moteros. En el fondo, es un guiño del guionista a sus propios amigos. Laura Betti se sorprendió con la inclusión en la película. Aunque habían coincidido en numerosas ocasiones, Pasolini no le había dirigido nunca la palabra.

Sin embargo, de la aventura de *Milano nera* ni siquiera volvió a hablar, y prefirió olvidar el enésimo fracaso con que

terminó su período de aprendizaje en el mundo del cine. Resulta interesante el intento de agrupar los registros de la observación social, del *rock and roll*, pero también de la ineludible y cruel sátira sobre la Milán del *boom*. En suma, la historia del viaje a Milán y Roma con los *teddy boys* es extraordinariamente fascinante. Por muy fallido que resultara, un proyecto como *Nebulosa* enriquece a posteriori la figura del escritor en aquellos años. Erradica el moralismo que carcome como un gusano el legado de sus escritos y análisis, para restituir a un artista capaz de atravesar con curiosidad, entusiasmo y audacia *toda* la realidad contemporánea, abordándola siempre, incluso en los ejemplos aparentemente más banales, con el arrojo de una suerte de viaje iniciático. La faceta *teddy boy* de PPP.

ALBERTO PICCININI