

Cine, ensayo, poema.

***La Rabbia*, de Pier Paolo Pasolini ***

Georges Didi-Huberman



Qué difícil es sentir el olor del sulfuro. Qué difícil es, de hecho, saber ver lo que solo apenas se ve, de captar el estremecimiento de las alas del pajarillo cuando pasa “la mala corriente” –el mal tiempo– de la historia. No hay mejor astucia para las catástrofes que la aparente normalidad del tiempo que pasa (que parece “pasar completamente solo” pero que, en realidad, hace “pasar” en secreto lo peor). Así fue, exactamente, el punto de vista adoptado por Pier Paolo Pasolini en *La Rabbia*, conmovedor montaje poético-documental sobre el estado –histórico, antropológico, político, estético– del mundo contemporáneo. Corría el verano de 1962, es decir, para dar un mínimo de referencias, tres años antes de *El Fascismo Ordinario*, de Mijaíl Romm y seis años antes de las primeras *películas-panfletos* de Jean-Luc Godard. Pasolini acababa de aceptar la propuesta de un productor modesto, Gastone Ferranti, para realizar un montaje a partir de más o menos 90 mil metros de película sacados de los archivos de un “cine-diario” italiano que se llamaba *Mondo libero*. El contrato se firmó el 16 de julio de 1962 y el trabajo en la moviola –un trabajo minucioso, agotador, que Pasolini calificara como “masacrante”– comenzaría durante el otoño siguiente, paralelamente al proyecto en curso sobre la fábula filosófica de *La Ricotta*. Al material fílmico de los archivos de *Mondo libero*, Pasolini debía añadir algunos fotogramas provenientes de los archivos *Italia-URSS*, así como fotografías sacadas de revistas populares o de catálogos artísticos.

El 20 de septiembre de 1962, probablemente en vísperas de sumirse completamente en el trabajo –el montaje de los planos escogidos con anterioridad y sus comentarios acompañantes– Pasolini publicó en su diario *Vie nuove* un texto sintético y programático destinado a esclarecer su proyecto: su “tratamiento” de la película, como lo recoge aún en nuestros días el vocabulario de los productores. Sin embargo, todo comienza por este texto, justamente, con la aparente normalidad del tiempo que pasa: “¿Qué sucedió en el mundo después de la guerra y de la post-guerra? La normalidad”. ¡La, normalidad, “pero por supuesto, la normalidad” (*già, la normalità*)! Después de la guerra y de la post-guerra, ¿todo no va mucho mejor, incluso para el mejor? ¿El tiempo no pasa ya de por sí? Y Pasolini responde que en secreto *no hace más que hacer pasar nuestra ceguera*:

En el estado de normalidad, uno no mira alrededor de sí (*non ci si guarda intorno*): todo, alrededor, se presenta como “normal”, desprovisto del entusiasmo y de la emoción de los años de urgencia. El hombre tiende entonces a adormilarse en su propia normalidad, olvida reflexionar sobre sí, pierde el hábito de juzgar por sí mismo, no sabe ya cuestionarse quién es.

La normalidad, o nuestra catástrofe desconocida. Comienza simbólicamente, según la opinión de Pasolini y en el contexto específico de Italia, por la muerte en 1954 y los “funerales grises” (*grigi funerali*) de Alcide De Gasperi, doctor en filosofía y literatura, combatiente antifascista, fundador de la democracia cristiana y presidente del Consejo, futuro protagonista de *Anno uno*, película de Rossellini. Entonces comienza un mundo de “normalizaciones” del que Pasolini toca algunas teclas dispersas:

Y es así que recomienza, en la paz, el mecanismo de las relaciones internacionales. Gabinete tras gabinete, los aeropuertos ven constantemente el ir y venir de ministros, embajadores, plenipotenciarios que descienden la rampa de los aviones, sonrían, pronuncian palabras vacías, estúpidas, vanas, engañosas. Nuestro mundo, en paz, se desborda en un odio siniestro, el anticomunismo. Y sobre el telón de fondo de plomo, deprimente, de la guerra fría y de la Alemania dividida, se perfilan las figuras de los protagonistas de la nueva historia. Kruschov, Kennedy, Nehru, Tito, Nasser, de Gaulle, Castro, Ben Bella.

Mientras tanto se desarrolla el “neocapitalismo” cuyos efectos golpean todas las esferas de la vida humana, incluso el mundo de la cultura donde florecen a la vez cuadros abstractos –es el mundo siempre más refinado de la “alta cultura”– y las imágenes de televisión –y este es el mundo más y más vulgar de la “cultura de masas”.

He aquí, desde el inicio, lo que podía vislumbrar Pasolini a lo largo de sus 90 mil metros de película sacados de un “cine-diario” italiano de los años 1950 y de principio de los años 60. ¡Que agobio, qué visión “abrumadora” nos produce el espectáculo de estas imágenes! Pero, ¿cómo, desde entonces, *mostrar* todo eso para *hacer ver* lo que estas

imágenes, justamente, se niegan a ver y a hacer ver? ¿Cómo *remontar* todo eso para *desmontar* a partir de ello la ideología dominante, que es una ideología de la normalidad –todo está bien, en el peor de los casos hay solo accidentes–, catástrofes naturales con concursos de belleza, guerras lejanas con fiestas nacionales, silencio de los sin-nombres con discursos de los poderosos? ¿Cómo mostrar lo que Pasolini siente que encaja bien en la obra en todo este “tiempo que pasa como si nada”, a saber, una “eterna crisis latente” (*eterna crisi latente*) que envenena la historia como un gas sulfúrico golpeándonos diariamente con su ceguera sobre las explosiones que nos amenazan?

La respuesta a esta pregunta es tan sencilla como arriesgada, tan potente como expuesta: Pasolini la nombra, sin dar explicación filosófica previa alguna, “la rabia del poeta” (*la rabbia del poeta*). *La Rabbia* no será por lo tanto el fruto de una rabia o de una indignación cualquiera. En su polémica posterior con el cineasta de derecha Giovannino Guareschi –a quien el productor, asustado por la radicalidad del montaje de Pasolini, pediría en 1963 un montaje contradictorio–, Pasolini pondrá en tela de juicio violentamente la “rabia reaccionaria” (*rabbia reazionaria*) de su adversario: esta rabia no hace otra cosa que terminar en la “fealdad” y la “mediocridad” (*bruttezza, mediocrità*), en el pasotismo y la demagogia” (*qualunquismo, demagogia*). Esta rabia especula sobre el unanimismo y una apariencia de buen sentido, en virtud de lo cual Pasolini no pone en duda que, en esta polémica, es Guareschi quien saldrá vencedor a los ojos de muchos: “Pero, se cuestionaba él para terminar, ¿cuál es la verdadera victoria, aquella que hace batir palmas o aquella que hace batir los corazones?”.

¿Cuál es entonces la “rabia” concebida por esta película? ¿Acaso es una “rabia de poeta”, una “rabia poética”? Pasolini responde, en el contexto de su presentación de la película, que es sobre todas las cosas un “estado de urgencia” que se encuentra ante la historia. ¿Y cuando utiliza la expresión *stato d'emergenza*, debemos entenderla también como un “estado de emergencia” –y cómo no pensar en el Ursprung benjaminiano, ese torbellino en el río del futuro que tiene valor de origen anacrónico y permite, por eso mismo, una nueva lectura de la historia– donde todo reaparece de pronto el día de una verdad desapercibida? He aquí exactamente lo que se intenta hacer con la operación de montaje que se llevara a cabo con un material visual a menudo inmundoso y, de todas formas, ideológicamente detestable con aires de neutralidad. La “rabia poética” sería entonces, según la opinión del cineasta, una forma de provocar o de hacer emerger, un *estado de urgencia* sobre el cual Giorgio Agamben habrá planteado más adelante, en la línea recta de las intuiciones pasolinianas, que el mismo es en el fondo un *estado de excepción* disfrazado de los oropeles de que “todo va mejor”...

La “rabia poética” es, antes que nada, *poética*: ya sea un acto de idioma o de

lenguaje. La función que se le otorgara al montaje en el proyecto de *La Rabbia* revela bien esta decisión en cuanto al logos. De ahí la importancia crucial de los textos de comentario – pero esta última palabra, lo vamos a ver, es demasiado débil para designar esas voces con las que Pasolini acompañará las imágenes–, de ahí también la reivindicación de los principios, en el texto de 1962, de un “pensamiento de poeta” (*ci pensano i poeti*) que él llama igualmente “rabia intelectual” y “furor filosófico” (*rabbia intellettuale, furia filosofica*). El poeta, lejos de mirar todas estas cosas con el ojo enternecido del sentimental, ve surgir –por imaginación interpuesta, según una lección a la vez romántica, salida de Goethe o de Baudelaire, y materialista, salida de Brecht o de Mayakovski– los “problemas” (*problemi*) que no lo dejan en paz y que, en el presente caso, tienen nombres “colonialismo”, “miseria”, “racismo” o “antisemitismo”.

Pero esta “rabia poética” es, además, *rabia*: ya sea un gesto de corazón o corporal. La función que tiene el montaje en el proyecto de *La Rabbia* tiene que ver también con la decisión del *pathos*. Lo que se observa en la intensidad, en la duración de las secuencias escogidas por Pasolini y, aún más, en la rítmica o en la dramaturgia de las relaciones establecidas por él mismo entre las secuencias: ello podría llamarse una *emoción de rimas visuales* creadas por el cineasta, rimas de contrastes desgarradores o bien de afinidades que apelan al contacto. A fin de cuentas, la “rabia poética” que asumiera Pasolini se presenta como una realidad con dos caras, un ritmo con dos tiempos donde se convierte en un conjunto pulsativo –y no en un punto de vista unilateral– que se vuelve capaz de ver el tiempo histórico en sus aspectos más heterogéneos. Se habría necesitado, para ello, el gesto doble de un “distanciamiento” (*distacco*) que observa y de una “rabia” (*rabbia*) que toma partido.

De esta forma, a través del juego conjugado de ese distanciamiento que interpreta y de ese acercamiento que se conmueve, Pasolini pretende dar consistencia *sensible* a los fenómenos históricos en los que encuentra la *inteligibilidad* mediante una observación de la historia puesta en forma por el vocabulario marxista de la lucha de clases y de la protesta, crucial para esta época, contra los estados imperialistas y colonialistas.

Porque mientras que el hombre explote al hombre, mientras que la humanidad esté dividida en amos y esclavos, no habrá ni normalidad (verdadera) ni paz (verdadera). La razón de todo el mal de nuestro tiempo está allí. Y aún hoy en día, en los años 60, las cosas siguen sin cambiar: la situación de los hombres y de su sociedad es la misma que provocara las tragedias del pasado.

¿Los pueden ver, a estos? Hombres severos en traje, elegantes (*eleganti*), que suben y bajan de los aviones, que montan en automóviles potentes, que radican en oficinas grandiosas como tronos, que se reúnen en hemiciclos solemnes, en sillones espléndidos y sobrios: estos hombres con caras de perros o de santos, de hienas o de águilas, estos son los dueños (*padroni*). ¿Y pueden ver aquellos de allá? Hombres humildes, vestidos de harapos (*stracci*)

o con ropas producidas en serie, miserables, que vienen y van por las calles hormigueantes y sórdidas, que pasan horas y horas en un trabajo sin esperanza, que se reúnen humildemente en las calles o en los bistrós, en miserables casas en ruinas o en las trágicas barandas de los edificios: esos hombres con rostros parecidos a los de los muertos, sin señales particulares y sin otra luz que la luz la vida, esos son los esclavos (*serví*). Y de esta división nace la tragedia y la muerte.

El montaje de *La Rabbia* consistirá en dar forma –pero también en duraciones y ritmos, en timbres de voces y en rimas– a esta división política, histórica, incluso antropológica. Será por lo tanto un montaje esencialmente dialéctico: un montaje de urgencias y de emergencias concebido según un doble punto de vista, una distancia doble respaldada por todo un proceso enredado con decisiones prácticas y con actos de pensamiento, de decisiones sensibles y de intuiciones intelectuales. Para comenzar, Pasolini revoca explícitamente el papel del artista, por lo menos el papel del “gran artista” que observaría las cosas desde lo alto y haría, permítanme decirlo, una fortuna con las desgracias del mundo... lo que solía hacer Andy Warhol, en la misma época exactamente, en su serie –admirable, por demás, en el plano pictórico– de *Disasters* (*Desastres*). Pasolini, por su parte, afirma modestamente que su trabajo, en *La Rabbia*, es “periodístico más que creativo” (*un’opera giornalistica più che creativa*). Forma, sin embargo, de consolidar el enorme carácter *ensayístico* de la misma, como expresará Carlo Di Carlo, su asistente en la película, que parafrasea exactamente el vocabulario del realizador cuando dice que

La Rabbia es un ensayo polémico (*un saggio polémico*) e ideológico sobre los acontecimientos de los últimos años. Los documentos, sacados de los cine-diarios y de los cortometrajes, se montan según (...) un acto de indignación contra la irrealidad del mundo burgués y su conciencia misma, la irresponsabilidad ante la historia.

Sería, claro está, muy útil situar este intento cinematográfico –antes que llevarlo espontáneamente al rango absoluto de un “nuevo género de cine”, como lo hace Roberto Chiesi– en la larga duración del montaje documental, ya sea fílmico (como en el caso de Dziga Vertov), fotográfico (como en el caso de Walker Evans), filosófico (como en el caso de Walter Benjamin) o incluso poético-visual (como en el caso de Bertolt Brecht). Nadie mejor que Theodor Adorno –que seguía por otra parte una lección decisiva salida de los escritos de Walter Benjamin y de Siegfried Kracauer– habrá, como se sabe, aprendido las lecciones teóricas del *ensayo como forma*, un género al cual Esther Choub y Mijaíl Romm, Jean-Luc Godard y Harun Farocki, Chris Marker y Artavazd Pelechian, o aun Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, habrán dado algunos aportes que sentarían pautas en el cine hecho a base de montajes archivísticos.

Es, en todo caso, como si Pasolini hubiese comenzado por tomar al pie de la letra las reflexiones hechas en 1931 por Siegfried Kracauer sobre la posibilidad de construir un

punto de vista crítico sobre las actualidades cinematográficas oficiales:

Hace ya un tiempo, una asociación cinematográfica radical –desaparecida desde entonces– había tratado de crear, a partir del material disponible en los archivos de imágenes, actualidades cinematográficas que ofrecieran verdaderamente una perspectiva de nuestros propios asuntos. Dicha asociación tuvo que aceptar los cortes de la censura, por lo que no duraría mucho. Esta experiencia nos enseña en todo caso que, compuestas de una forma diferente desde entonces, las imágenes de las actualidades cinematográficas ganarían una fuerza visual mayor (*Schaukraft*).

Esta fuerza o potencia visual, es exactamente lo que Pasolini, en 1962, llamará la *rabbia poética*, bajo condición, sin embargo, que se le agregue esta cláusula decisiva: el montaje del cual se está hablando es válido solo para *hacer del ensayo un género poético* único en su clase, hasta e incluyendo en la afirmación de sus rabias, las indignaciones políticas. A la lección de Kracauer, habrá que añadir por lo tanto la lección de Bertolt Brecht, que ni había vacilado en mostrar los documentos fotográficos de la Segunda Guerra Mundial en un contrapunto poético de epigramas –estas formas literarias antiguas y funerarias– que duplicaban su significación factual.

La operación reivindicada por Pasolini en *La Rabbia* se delega entonces en algo semejante a una *poesía visual* –pero también verbal, por supuesto, ya que los poemas serán proferidos bajo forma de comentarios de las imágenes– el poder de llevar este necesario *ensayo crítico* sobre el material de actualidades cinematográficas de los años 50 y de principios de los años 60. La virtud crítica del montaje es posible solamente, en la opinión de Pasolini, si la “decodificación ideológica” viene acompañada por una potencia poética tal, potencia que permita *ver otra cosa* en todo lo que muestran, de modo manifiesto, las imágenes consensuales del cine-diario: reconocer aquí el rostro del traidor, del indigno y, allí, “la sonrisa de la verdadera esperanza” (*il sorriso della vera speranza*) o la belleza inesperada –mucho más conmovedora o “emergente” que inesperada– de un rostro infantil, de proletario, incluso de cosmonauta.

La valentía inherente a la empresa de *La Rabbia* –o la suerte de confianza concedida, pertinentemente como ha de entenderse, a los poderes críticos y poéticos del montaje– era en sí también dialéctica: se trataba, en el plano de la crítica y de la verdad, de hacer emerger alguna cosa esencial a través de la “normalidad” política de las actualidades cinematográficas; se trataba igualmente, en el plano de la poesía y de la *belleza*, de hacer surgir algo conmovedor en ciertos movimientos del cuerpo, en ciertas expresiones de los rostros que rompieran, aquí y allá, con la pantalla de la “normalidad” estética de los archivos consultados.

Pasolini declaraba con respecto a esto, en una entrevista otorgada al periódico *Paese sera* del 14 de abril de 1963:

He visto este material. Una visión terrible, una serie de cosas sórdidas, un desfile deprimente del pasotismo internacional, el triunfo de una reacción más banal. Sin embargo, en medio de toda esta banalidad y de toda esta miseria, de vez en cuando, surgían imágenes muy bellas (*ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime*): la sonrisa de un desconocido, dos ojos con una expresión de alegría o de dolor, y algunas secuencias interesantes, llenas de significación histórica. Todo esto en un blanco y negro a menudo muy fascinante desde el punto de vista visual.

Así quedaría entonces *La Rabbia* de Pasolini: un *ensayo en rimas*, un ensayo crítico donde la fealdad acusada, la mentira resquebrajada, dan lugar –o “emergencia”– a bellezas inesperadas, a imperiosos efectos de verdad. Y eso se construye a lo largo de un extraordinario montaje de imágenes y de sonidos. Rimas visuales y rimas sonoras que riman entre ellas. Cuerpos blancos, cuerpos negros, músicas de todos los países. Y, sobre todo, las voces. Pasolini concibió una banda sonora muy elaborada –al punto que los momentos de silencio surgen allí como verdaderas deflagraciones–, las palabras que se pronuncian están distribuidas, no como se dice en general según dos voces, pero según *tres voces* por lo menos, como lo indican claramente las notas del guión escrito.

Existen, ante todo, las “voces oficiales” (*voci ufficiali*): son las *voce del poder*, aquellas de los periodistas que comentan sus imágenes, o también aquellas de los políticos de los que Pasolini nos muestra su pomposa prosodia (justo antes, como sucede a menudo, de cortarla, y luego de contradecirla). Y llega, enseguida, la “voz de la prosa” (*voce in prosa*): textos leídos por el pintor Renato Guttuso, amigo de Pasolini. Es, de cierta forma, la *voz crítica* por excelencia, la voz de la conciencia política que, en el guión, se eleva desde el inicio para acusar a la “voz oficial” que acaba de oírse, que habla sobre los soldados italianos muertos en Grecia y del retorno de sus cenizas: “¡Ah, voz sin efecto, voz sin piedad, (...) voz de la mala conciencia, voz que los enviara a la muerte!”. Llega, al fin, la “voz de poesía” (*voce in poesia*), la más importante, desde todos los puntos de vista, en la película. Pasolini la delega a otro de sus amigos, el hombre de letras Giorgio Bassani. Voz cuya dulzura y, con frecuencia, dolor –en todo caso la tonalidad elegíaca– contrastan fuertemente con lo afilado de la “voz en prosa”. Es como si se necesitara encarnar en los contrastes de timbres y de ritmos la doble cara, *política* y *poética*, de la película entera: “Yo escribí esta película”, dirá –o dejará que se diga– Pasolini en la presentación de *La Rabbia*, “sin seguir ningún hilo cronológico, ni siquiera lógico, quizás, pero siguiendo solo mis razones políticas (*le mie ragioni politiche*) y mi sentimiento poético (*il mio sentimento poetico*).” Y sobre estas palabras danzan los cielos, en la rima visual agotadora de un sol que se levanta en medio de las nubes y de una explosión atómica cuya claridad parece aniquilar al mismo sol y cuya nube parece aniquilar a las otras nubes.

Rimas de palabras (“*vincitori-mediocri*”, “*bene-male*”, “*belleza-ricchezza*”) y

cantinelas de palabras (“*morire a Cuba...morire a Cuba...*”), todo eso se pronuncia entonces, en *La Rabbia*, en el desfile jadeante de secuencias visuales rápidas que forman rimas, gestuales, simbólicas o formales: multitudes en duelo con (o contra) multitudes rabiosas, escenas de liberación con (o contra) escenas de encierro, espuma del agua con (o contra) cuadros abstractos, el cuerpo de una bailarina arremolinándose sobre el suelo con (o contra) el cuerpo de un artista de circo arremolinándose en el aire, cadáveres de niños en Cuba con (o contra) las celebraciones de la victoria en La Habana. Se ve también un bombardero francés en el cielo argelino mostrado, montado con (o contra) un niño que solloza de terror, imágenes sobre las cuales la “voz del poeta” pronuncia tristemente estas palabras:

¡Ah, Francia, el odio!
¡Ah, Francia, la peste!
¡Ah, Francia, la villanía!
Un zumbido terrible,
Estúpido,
Irrespetuoso,
Una música
Que termina en el trauma de un niño,
En un sollozo que quiebra el mundo.

Todo eso sostenido por un bajo continuo o, más bien, el leitmotiv de algunas imágenes fijas –como aquella, señalada en el guión bajo los titulares de “cráneo y hueso” o también “plano fijo del cráneo” (*quadro fisso teschio*)– o de algunas secuencias fílmicas –como aquellas de las manchas en forma de cebra aparecidas en el cielo durante una explosión atómica– que, como un gran lamento visual, acompañan ese atlas en movimiento de la injusticia contemporánea.

He aquí entonces cómo Pasolini, escudriñando el temblor de las imágenes de actualidad, habrá alcanzado con *La Rabbia*, a oler la emulsión sulfúrica de la historia. No me sorprende que, hacia el final de la película –más exactamente en la secuencia o en el “canto” LXIV de un poema visual y sonoro que contiene 66 cantos–, resurjan los mineros de fondo, los mineros golpeados por una catástrofe de gas, en este caso el “*disastro*” (desastre) minero de Morgnano, cerca de Spoleto, que tuvo lugar en la madrugada del 22 al 23 de marzo de 1955, causando 23 muertos y 18 heridos. Pasolini habrá querido titular este “canto” la “Secuencia de la desgracia en la mina” (*Sequenza della disgrazia in miniera*). Porque ella concentra un gran número de motivos esenciales de la película en su totalidad, parece haber sido concertada meticulosamente, y preparada por Pasolini en un número de

imágenes que la preceden.

Lo que vemos allí, después de todo, no es otra cosa que el pueblo mismo –un pequeño pueblo de mineros italianos y sus familias– filmado en el momento de su desdicha más grande. No nos equivoquemos sobre la naturaleza política de la lectura que le confiere Pasolini. Si, para el periodista de *Mondo libero*, no se trata seguramente sino de una catástrofe natural –un “accidente industrial”, como se dice hoy en día–, está claro que, para el cineasta, esta catástrofe es sobre todo humana y social, no solo porque afecta la vida humana de toda una sociedad, sino también porque tiene su causa en una cierta relación de fuerzas sociales y políticas: el gas explotó porque la Sociedad Terni, concesionaria del yacimiento de lignito, había prestado únicamente una atención irrisoria a los protocolos de seguridad para sus mineros. Por eso es posible considerar esta secuencia como una variación sobre el motivo antropológico, moral y político, del *mal que el hombre sabe hacer al hombre*: cuando expone al peligro mortal y a una cierta inhumanidad de las condiciones de trabajo (como aquí) o cuando lo consagra a los sufrimientos terribles del encierro (imágenes de prisioneros, de los campos de concentración), de la extradición (imágenes de refugiados húngaros, al principio de la película) o de la represión policíaca y militar (uno de los leitmotiv más potentes, sin duda, de *La Rabbia*).

Vale la pena recordar –para poder comprender todas las armónicas– cómo “emergen” de tales imágenes de la *Disgrazia in miniera* (*Desgracia en la mina*) en la economía de la película. Se ve primeramente, en la secuencia LVI, un negro absoluto y silencioso que marca una transición mayor en el desarrollo de la obra entera: “Fotograma oscuro, vacío (*cartello scuro, vuoto*). Silencio, zumbido de aviones y bombardeos lejanos.” Pero una voz se levanta (en la versión final de la película, los elementos sonoros previstos habrán dado lugar a un silencio mate). Como una “cuarta voz” nombrada por Pasolini, en su guión, “Didascalie” (“Anotaciones”), que parece aportar una variante filosófica de la *voce in poesia* (*voz en poesía*):

Alegría.
Pero cuán inextinguible es el terror.
En mil rincones del mundo.
En nuestra memoria.
En mil rincones del alma, la guerra no ha cesado.
Y aunque no queramos,
No queramos recordar,
La guerra es un terror que no quiere cesar,
En el alma, en el mundo.

El guión de Pasolini preveía entonces dos secuencias que no aparecerán finalmente en la

película: la primera debía mostrar, en un silencio completo, el rostro de un “soldado traumatizado que recuerda, aterrorizado, la guerra” (*sequenza del soldato nevrotico che ricorda terrorizzato la guerra*); la segunda, siempre en un “largo silencio” (*lungo silenzio*), debía mostrar imágenes de “campos de concentración, de exterminación, de escenas de ahorcamientos, de ejecuciones, de amontonamientos de cadáveres en Buchenwald, etc.” (*sequenza campi di concentramento, di sterminio, impiccagioni, esecuzioni, mucchi di cadaveri a Buchenwald, ecc.*).

Y de un golpe, surge el rostro, en primer plano, de Marilyn Monroe. La estupefacción del espectador. La inmóvil belleza de ese rostro. Sobre la cual planea una banda sonora que no es, lejos está de serlo, algo del género de *My Heart Belongs to Daddy*, sino, más siniestra y trágicamente, el –aún no célebre– *Adagio* en sol menor de Tommaso Albinoni. Es una de las secuencias más célebres de *La Rabbia*, en la que parece encarnarse, por un momento, esa *belleza trágica*, mortal y mortífera, que Pasolini no cesará nunca de cuestionar, desde *Accatone* hasta las pesadillas sexuales y políticas de *Salò*. La aparición de tal estrella de cine había sido preparada en dos ocasiones: primero con Ava Gardner bajándose de su avión en Fiumicino, como una reina un poco kitsch, cubierta de flores (secuencia XXVI); luego con Sofia Loren observando con cierto recelo de horror pero marisabidilla, el desmembramiento de una anguila viva en una pescadería (secuencia XXVII); sin olvidar, al fin, que estas *apariciones de bellezas* estaban ya mostradas y montadas en el contrapunto de una *aparición de la muerte* a través del leitmotiv, evocado con anterioridad, del cráneo en “plano fijo” fotográfico.

Pero, para Pasolini, no era suficiente la evocación de la presencia de la muerte en la cercanía directa de la belleza, en el modo de los moralistas clásicos que especulan sobre la vanidad de todas las cosas, o en el modo de los pintores del Renacimiento nórdico amantes del motivo de *La Joven y la Muerte*. Más antropólogo (a lo Aby Warburg) y más materialista (a lo Walter Benjamin), prefirió cuestionar el “mal mortal” (*il male mortale*) de la ninfa Marilyn –encontrada muerta en Hollywood el 5 de agosto de 1962, algunas semanas justo antes que Pasolini comenzara su montaje– según la rítmica o la dialéctica de ese tiempo no abstracto, no metafísico, que es la historia en sí. El cineasta se conmueve seguramente por el hecho de que una artista tan radiante se haya suicidado. Pero rechaza hacer de esto una alegoría abstracta (una cuestión de concepto), y mucho menos un melodrama a la americana (una cuestión de sentimientos privados), y sale a buscar con profundidad la vertiente de una *antropología política de la belleza* en el mundo contemporáneo.

Entonces el motivo “alegría-terror” (*gioia-terrore*) de la primera acotación da lugar al motivo “belleza-mal” (*belleza-male*) que justifica todo el montaje contrastado de esta larga secuencia, en la que Marilyn Monroe –niña, después muchacha, después cantante

enrolada en la guerra de Corea, después estrella internacional, después objeto de un gran duelo oficial- aparece entre las imágenes de procesiones por la Pasión de Cristo y de los rascacielos neoyorquinos, en la de campesinos y de boxeadores, de cohetes y de ruinas, de concursos de belleza (desfile de “modelos”) y de maniqués destruidos por alguna explosión atómica experimental... En todas estas imágenes, la dulce y triste “voz de poesía” evoca a Marilyn como una figura anacrónica tendida entre el “mundo antiguo” y el “mundo futuro”. Se dirige a Marilyn -con el tono de una elegía sensual- como a una “pobre hermanita” de la sociedad americana, invoca su belleza, su sonrisa, sus senos, su “pequeña barriga desnuda”, todo lo que un momento no fue más que “indecencia por obediencia” y, entonces, algo de la belleza llamada a convertirse en una alienación, es decir un “mal mortal”:

Así, te llevaste contigo tu belleza.
Desapareció como un polvo dorado.
Del estúpido mundo antiguo
Y del feroz mundo futuro
Había quedado una belleza sin vergüenza
Que sugería los pequeños senos de una hermana pequeña,
El pequeño vientre holgadamente desnudo.
Y para eso servía la belleza (...).
La llevabas siempre por delante
Como una sonrisa en medio de las lágrimas,
Impúdica por pasividad, indecente por obediencia.
Desapareció como una paloma blanca de oro.
Tu belleza sobreviviente del mundo antiguo,
Exigida por el mundo futuro, poseída
Por el mundo presente, se convirtió en un mal mortal.

Entonces todo explota nuevamente. “Silencio absoluto” (*silenzio assoluto*), como lo exige Pasolini en su guión. Silencio del “inextinguible terror” atómico. Silencio antes de que regrese la “voz de acotación” y su texto poético acompañando los soles de la muerte y las rayas de cebras en el cielo: “Sueños de muerte (*sogni di morte*). (...) ¡Ah, hijos! (*Ah, figli!*) (...) No queda nada más, nada, nada (*Non c'è più nulla, nulla, nulla*)”. El poema antes de que llegue la sentencia implacable de una “voz de prosa” que enuncia: “Lucha de clases, razón de toda guerra (*Lotta di classe, ragione di ogni guerra*)”. Se sucederían entonces dos voces o se les respondería a ellas: dos voces para decir y repetir la posición dialéctica de Pasolini. Veán estas explosiones: el punto de vista político (la “voz de prosa”) nos muestra que son, por supuesto, las “armas de la lucha de clases”, como lo hubiere dicho ya Bertolt Brecht, y como lo hubiere dicho también Hannah Arendt o Günther Anders en los años 60. Pero véanlas nuevamente, estas explosiones, véanlas un poco más de tiempo: el punto de vista

lírico (la “voz de poesía”) nos sugiere entonces que “estas formas en la cima de los Cielos” (*queste forme nella sommità dei Cieli*) son nuestra “realidad” (*realità*) misma.

De esta forma está dirigida la doble mirada de Pasolini: por medio de un montaje asombroso, se atreve, ante las armas atómicas, a perseverar en su interrogante poética, en su interrogante dirigida –vía Marilyn Monroe– a la belleza de las formas. Surgen entonces las imágenes de cuadros abstractos (cuadros de Jean Fautrier, en este caso) cuyo “lirismo” llega para *subrayar* o *acusar* la belleza misma de los cielos enrarecidos por las explosiones atómicas. Un momento intensamente *lírico*, pero *acusado* más que *subrayado*, ya que es una reflexión de orden *político* que emerge finalmente, conducido esta vez –el detalle es importante– por la “voz de poesía”:

La clase patrona de la belleza.
Fortificada por el uso de la belleza,
Que alcanzara los confines supremos de la belleza,
Allí donde la belleza es solamente belleza.

¿Por qué estos poetas, por qué estos pintores abstractos, por qué estos cineastas –que nos muestran tan frecuentemente la belleza de los cuerpos y de los gestos, aquellos de Marilyn Monroe o de Anna Magnani, por ejemplo– en estos tiempos sombríos donde existe una “clase dueña de la belleza”? ¿Por qué mostrar la belleza si mostrarla equivale a abandonarla en las manos del enemigo? ¿La belleza en sí se convertiría en objeto de la lucha de clases? Una serie de fotografías que muestran a los burgueses típicos, típicamente vulgares a base de haberse “cargado de joyas” (*ingioiellate*) en las noches de ópera, llegan para desencadenar toda una reflexión, una vez más conducida por la “voz de poesía”, sobre la apropiación burguesa de la belleza, así como también de la naturaleza y de la historia como tal:

La clase patrona de la riqueza.
Que depositara una confianza tal en la riqueza
Hasta el punto de confundir la naturaleza con la riqueza.
A tal punto perdida en el mundo de la riqueza
Que confunde la historia con la riqueza.

Taladrada –a instancias de Georges Bataille– por las relaciones entre la belleza y el mal, Pasolini va de ahora en adelante a situar el conflicto en el interior de la belleza misma. Marilyn encarna, en su opinión, la “belleza por obediencia”, la belleza de una persona radiante, antigua y juvenil, de la que se adueña la clase burguesa mediante lo que Theodor Adorno llamara ya la “industria cultural” y lo que Guy Debord no hubiere aún llamado la “sociedad del espectáculo”. Las explosiones atómicas personifican, en su opinión, la

“belleza por el terror”, la belleza de un proceso de destrucción.

* **“Rabbia un essai en rimes: politique et poétique”** es un capítulo de *Sentir le grisou* (2014), de Georges Didi-Huberman, cuyos derechos de publicación fueron autorizados por Les Éditions de Minuit. La traducción es de Yuri Montano Abiague (Santiago de Cuba, 1976), graduado en Lengua Inglesa, traductor e intérprete de profesión. Reside actualmente en La Habana y trabaja en la Embajada de Italia (yurimontano@gmail.com).

Georges Didi-Huberman es filósofo e historiador del arte. Autor de numerosas publicaciones sobre la historia y la teoría de las imágenes. Entre sus textos destacan *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto* (2004), *Gestes de l'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* (2005), *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad* (2005), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2006) y *Ex-voto: image, organe, temps* (2006).