

## SUBPROLETARIOS, BURGUESES Y ROCK AND ROLL

En *Los demonios*, la novela de Fiódor Dostoyevski, el personaje de Iván Shatov representa a la Rusia humilde y tradicional. En las primeras páginas, Shatov espeta a un grupo de intelectuales liberales que aspiran a modernizar Rusia:

Ustedes jamás amaron al pueblo, ni sufrieron por él, ni le sacrificaron cosa alguna, aunque así lo imaginasen para su propia tranquilidad de ánimo [...]. A ustedes no les bastó con dar esquinazo al pueblo, ustedes lo trataron con repugnante desprecio; y sólo porque entendían por pueblo únicamente al francés, mejor dicho, el parisiense, y les daba vergüenza que el pueblo ruso no fuera como él. ¡Eso es así! ¡Y quien no tiene pueblo, no tiene Dios! Que quede claro que aquellos que se alejan de su pueblo también se alejan de la fe paterna y acaban siendo ateos o indiferentes. ¡Digo la verdad! Está demostrado. ¡Es la razón por la cual todos ustedes, y ahora todos nosotros, somos viles, ateos o simple canalla depravada y escéptica!

*Los demonios* es una novela de tesis con la que el Dostoyevski reaccionario culmina el ajuste de cuentas con su propio progresismo juvenil. Por el camino nos legó la formulación de un dilema atroz que afecta a cualquier proyecto político anticapitalista y democratizador. La subordinación típica de las sociedades tradicionales –autoritarias, supersticiosas y patriarcales– resulta

inaceptable, es cierto. Pero, al mismo tiempo, es imposible desarrollar un auténtico programa de emancipación política en el contexto social fragmentario que induce el proceso de modernización liberal.

Toda la obra de Pasolini puede ser entendida como un intento de rastrear alguna vía de escape a ese callejón sin salida político que Dostoyevski identificó en el siglo XIX. Del mismo modo, nadie ha descrito tan bien el nihilismo consumista generalizado de nuestra segunda década del siglo XXI como Pasolini en 1970. Sus textos y películas resultan tan inquietantes y contradictorios porque no se conforman con soluciones espurias o retóricas a las antinomias que desgarran las propuestas de cambio político contemporáneas.

En un artículo que escribió poco antes de su asesinato, Pasolini recordaba así el objetivo de *Accatone*, la película donde recoge el bagaje literario de dos novelas: *Chicos del arroyo* (1955) y *Una vida violenta* (1959). En esencia, decía Pasolini, los personajes de *Accatone* eran el resultado de una época represiva. A lo largo de los años cincuenta la burguesía italiana había mantenido la segregación de los subproletarios que habitaban las periferias de las grandes ciudades industriales. Ellos, a su vez, habían logrado preservar sus valores sociales, procedentes de la cultura campesina del sur.

Su «cultura», tan profundamente diferente que creaba incluso una «raza», proporcionaba al subproletariado romano una moral y una filosofía de clase «dominada» que la clase «dominante» se contentaba con «dominar» policialmente, sin preocuparse de evangelizarla, es decir, de obligarla a asumir su propia ideología (en este caso un repugnante catolicismo puramente formal).

Abandonada durante siglos a sí misma, es decir, a su propia inmovilidad, aquella cultura había elaborado valores y modelos de comportamiento absolutos. Como en todas las culturas populares, los «hijos» recreaban a los «padres»: ocupaban su lugar, repitiéndolo [...]. Así pues, ninguna revolución interna en aquella cultura. La tradición era la vida misma. Valores y modelos pasaban inmutables de padres a hijos. Y, sin embargo, había una continua regeneración. Basta observar su lengua (que ahora ya no existe): se inventaba continuamente, aunque los modelos léxicos y gramaticales fueran siempre los mismos. En el cinturón de barrios periféricos, que constituía la metrópolis plebeya, no había un solo instante de la jornada en el que no se oyese en las calles o en los descampados una «invención» lingüística. Señal de que se trataba de una «cultura» viva.<sup>1</sup>

Este era, para Pasolini, el territorio donde había que pensar el cambio político. Un espacio antropológicamente conservador y socialmente denso en el que, sin embargo, era posible la innovación institucional, el cuestionamiento de la miseria material, cultural y moral de la burguesía dominante. Un terreno minado por las contradicciones donde debían confluir el comunismo, la cultura tradicional, la democracia, la cultura erudita y el cristianismo herético. Pasolini lanzó un órdago al elitismo ambiente, bien establecido incluso entre la izquierda política, y sacó a la luz los dilemas que plantea el igualitarismo profundo.

Es un proyecto trágico, como él mismo se encargó de subrayar. Con el desarrollismo de la década de los sesenta, al menos en Italia, la materia prima social del cambio político terminó

---

1 P. P. Pasolini, «Mi Accatone en televisión después del genocidio», publicado el 8 de octubre de 1975 en *Il Corriere della Sera*. Recogido en *Cartas luteranas*, Trotta, Madrid, 1997.

por desaparecer. Se había consumado un genocidio cultural. Los personajes de *Accatone* se habían extinguido para ser reemplazados por imitaciones grotescas de la burguesía. En los años setenta, los jóvenes de los arrabales eran ya «tristes, neuróticos, indecisos, llenos de ansiedad pequeño burguesa: se avergüenzan de ser proletarios: intentan parecerse a los “pijos”, a los “hijos de papá”. Sí: estamos asistiendo al desquite y al triunfo de los “hijos de papá”: son ellos quienes encarnan hoy el modelo a seguir». Para Pasolini la causa de esa transformación, de ese genocidio era evidente: «El consumismo ha destruido cínicamente un mundo “real” transformándolo en una irrealdad total, en la que ya no hay elección posible entre el bien y el mal»<sup>2</sup>.

Resulta difícil exagerar la agudeza y la capacidad anticipatoria del análisis de Pasolini. El gran triunfo de la contrarrevolución neoliberal –que comenzaba precisamente cuando él escribía ese artículo– consistió en expulsar de los espacios de debate político los ideales igualitaristas. Los efectos sociales y culturales de este neolitismo han sido asombrosos. ¿Cuándo comenzamos a desear con todas nuestras fuerzas parecernos a los ricos? ¿Cuándo vestir, comer, viajar o hablar como un idiota con la billetera llena dejó de ser algo ridículo y se convirtió en nuestro ideal de vida? ¿Cuándo pertenecer a la clase trabajadora comenzó a ser motivo de vergüenza?

La contracultura popular ocupa un lugar extraño en el diagnóstico sociológico de Pasolini. Así arengaba en 1968 a los universitarios que habían ocupado la Facultad de Arquitectura enfrentándose a la policía: «Tenéis cara de hijos de papá. / [...]

---

2 P. P. Pasolini, «Dos modestas proposiciones para eliminar la criminalidad en Italia», publicado el 18 de octubre de 1975 en *Il Corriere della Sera*. Recogido en *Cartas luteranas*, *op. cit.*, p. 131.

Cuando ayer en Valle Giulia os habéis pegado / con la policía, / yo simpatizaba con la policía. / Porque los policías son los hijos de los pobres. [...] En Valle Giulia, ayer, se ha producido un episodio / de lucha de clases: y vosotros, amigos (que estabais del lado / de la razón) erais los ricos, / mientras que los policías (que estaban del lado / de la injusticia) eran los pobres»<sup>3</sup>.

En efecto, en ocasiones Pasolini plantea que la cultura popular moderna es la punta de lanza del consumismo y el imperia- lismo moral burgués. Supo distinguir tendencias conformistas y comerciales latentes dentro de prácticas sociales aparentemente escandalosas y atrevidas. Anticipó varias décadas la aparición de esa ideología de la MTV, hoy hegemónica, que imagina el Valhalla de los jóvenes precarios empobrecidos como un *jacuzzi* rodeado de botellas de Cristal con un Hummer aparcado a la puerta.

Pero, por otro lado, Pasolini se dio cuenta de que era injusto describir la contracultura contemporánea exclusivamente en términos de elitismo y subordinación. Nunca fue un tradiciona- lista reaccionario. Al contrario, se mostró receptivo a una expe- rimentación social que engranara con la cultura popular para dar lugar a experiencias intensificadas que superaran las mortajas espirituales burguesas. En *Who is Me*, un largo poema autobio- gráfico de 1966, reconocía explícitamente la influencia de la con- tracultura norteamericana en sus obras de los años cincuenta:

Y hoy os diré que no sólo hay que comprometerse escribiendo,  
sino viviendo:

hay que resistir con el escándalo  
y con la rabia, más que nunca,

---

3 P. P. Pasolini, «El PCI a los jóvenes», publicado el 16 de junio de 1968 en *L'Espresso*.

(ingenuos como bestias) en el matadero,  
enajenados como víctimas, precisamente:  
hay que clamar más fuerte que nunca el desprecio  
contra la burguesía, gritar contra su vulgaridad,  
escupir contra la irrealidad que ha elegido como única realidad,  
no ceder ni en un acto ni en una palabra  
en el odio absoluto contra sus policías,  
sus jueces, su televisión y sus periódicos:  
y aquí  
yo, pequeñoburgués que lo dramatiza todo,  
tan bien educado por una madre de dulce y tímida alma  
[...] de moral campesina,  
quisiera hacer un elogio  
de la inmundicia, la miseria, la droga y el suicidio:  
yo, poeta marxista privilegiado,  
que posee instrumentos y armas ideológicas para combatir,  
y suficiente moralidad para condenar el puro acto de escándalo,  
yo, hondamente respetable,  
pronuncio este elogio, porque la droga, el asco, la rabia y el suicidio  
son, junto con la religión, la única esperanza que queda:  
contestación pura y acción,  
con la que se mide la enorme sinrazón del mundo.<sup>4</sup>

Esta ambigüedad es la que domina su aproximación a la cultura del rock and roll en *Nebulosa*. Pasolini considera el movimiento *teddy boy* como un fenómeno típico de la Italia del norte rica y afín al mundo anglosajón. Los *teddy boys* eran los herederos de posguerra de los pequeños empresarios y empleados de clase

---

4 P. P. Pasolini, *Who is me. Poeta de las cenizas*, Barcelona, DVD, 1992, p. 47.

media que habían apoyado al fascismo. La antítesis misma de los subproletarios romanos.

Pero, al mismo tiempo, Pasolini se da cuenta de que las subculturas juveniles contienen al menos el germen de un desafío a la vida burguesa. Son un laboratorio ambiguo pero con un claro potencial anticonformista para cuestionar el orden establecido. La música popular nos interpela poéticamente, nos compromete con experiencias estéticas y proyectos de vida arriesgados de un modo que ya casi nada lo hace. Todo ello absolutamente para nada, como casi todas las cosas realmente importantes. También políticamente importantes.

A menudo Pasolini explicó la posición de los subproletarios romanos en términos de segregación racial. Su situación, pensaba, era en todo análoga a la de los afrodescendientes norteamericanos. Así que, poco sorprendentemente, a medida que esa subclase iba siendo asimilada por el consumismo comenzó a viajar por África. Era un momento de efervescencia política. Distintos países africanos iniciaron ambiciosos procesos de cambio social que hacían frente al legado de servidumbre capitalista que había dejado el imperialismo. En otras palabras, en África Pasolini no buscaba tanto un pasado perdido como un futuro político. Tal vez también para la cultura popular. Quizá mientras viajaba por Nigeria o Ghana oyó hablar de un músico llamado Fela Kuti. Quién sabe, quizá sonaba *highlife* y *afrobeat* en su radio mientras escribía su proyecto para una *Orestíada* africana.

CÉSAR RENDUELES



# Nebulosa



BAR DE METANOPOLI  
Interior. Atardecer

Un bar rutilante de la zona de Metanopoli: refulge el neón sobre las superficies, sobre los metales. Por los ventanales se ve el exterior: un cruel panorama de filas de luces y edificios acristalados, que semejan globos de fulgor.

Un chico se acerca al teléfono, a una pared violentamente esmaltada, abstracta.

Es el Rospo<sup>1</sup>. Un chico rubio con el pelo cortísimo sobre la cara cuadrada e inteligente. Una pizca de tupé en la frente. Tiene el cigarrillo «pegado» entre los labios. No es lo que se dice una viga, pero sí macizo, robusto y ágil, en su calma narcisista.

Marca un número de teléfono: la cámara le encuadra en primer plano la cara, que se muestra así en toda su evidencia.

ROSPO

Hola, Gimkana<sup>2</sup>, ¿eres tú...?<sup>3</sup> Pues aquí estamos de puta madre esta tarde.

Su cara expresa satisfacción contenida, canallesca decisión.

---

1 El apodo Rospo significa «sapo». (*N. de la t.*)

2 Otro apodo. Gimkana, «gincana». (*N. de la t.*)

3 En los diálogos se marcan en cursiva las formas que originariamente están en dialecto milanés. Representan un registro diferenciado del lenguaje coloquial italiano, de la jerga del hampa señalada más abajo y, por supuesto, del lenguaje lírico y narrativo de las acotaciones. (*N. de la t.*)

CASA DE GIMKANA  
Interior. Atardecer

La cámara encuadra en primer plano a Pucci, apodado el Gimkana, con el teléfono en la mano junto a un humilde mueble familiar.

Tiene la cara pálida, turbia, con cicatrices y ojeras: el aspecto es casi de buen chico, reservado, educado, pero también hay en él algo terrible, que invita a pensar que es capaz de cualquier cosa.

GIMKANA

*(captando al vuelo el sentido de las palabras del Rospo)*

Se han ido los viejos, ¿eh? Pues entonces nos vamos a por las *churris*, y luego a tu *queli*.

BAR DE METANOPOLI  
Interior. Atardecer

Se advierte una sombra casi de mal humor y de rabia en los ojos del Rospo, que sin embargo, sin perder la calma, como «jefe» replica:

ROSPO

¡Qué va, tío, pasa de *churris*! Ya habrá tiempo para eso. Antes vamos a armar un poco de *follón*. ¡Vamos, vente rápido!

CASA DE GIMKANA  
Interior. Atardecer

El Gimkana hace una mueca desdeñosa, pero no se descompone; responde con voz bronca, rápido:

GIMKANA  
*¡Cojo la guita y voy para allá!*

BAR DE METANOPOLI  
Interior. Atardecer

El Rospo cuelga y marca rápidamente otro número. La persona a la que llama tarda en responder, y el Rospo aguarda impaciente, despegando y volviendo a apretar el cigarrillo apagado entre los labios.

CASA DE CONTESSA  
Interior. Atardecer

Suena el teléfono que está en un escritorio con libros y papeles desordenados.

La cámara encuadra, siempre en primer plano, al Contessa<sup>4</sup>, que acude a coger el teléfono.

Alto, grueso y a la vez un tanto femenino, a pesar de su cara de cariátide gótica con cicatrices, el Contessa tiene un aspecto

---

<sup>4</sup> Contessa, «condesa». (*N. de la t.*)

inefable, cortante, casi odioso. En realidad, en el fondo también él es un buen chico convencional, incluso ordenado y conformista en exceso. Que pueda ser también un «macarra» resulta imposible y a la vez totalmente explicable, con esa pinta vandálica.

CONTESSA

*(tras haber escuchado la invitación del Rospo)*

Yo la verdad es que tengo en casa a los viejos de los viejos. Han venido a pasar las fiestas en familia. ¿Cómo hago ahora para sablearlos?

BAR DE METANOPOLI

Interior. Atardecer

El Rospo está ya casi furioso.

ROSPO

¡Pues hazle la rosca a tu madre y a todos los viejos, y *pirate!* ¿A qué esperas, *pringao?*

Sin llegar a oír lo que responde el Contessa, cuelga con rabia y marca inmediatamente otro número.

BARETO DE LA PERIFERIA

Interior. Atardecer

Entre una fonola y un futbolín desierto, colgado en la sucia pared de un bareto, hay un teléfono que suena.

Quien va a cogerlo, siempre encuadrado en primer plano, es Gianni, apodado el Teppa<sup>5</sup>. Va vestido con uniforme *teddy*, se nota en el cuello levantado de la cazadora de cuero negra, el pañuelo chillón y sucio alrededor del cuello, la gorra con visera de jinete calada hasta los ojos. Es un chaval guapo, moreno, muy fuerte, una especie de gigante joven y armónico. La cara es de canalla, pero también esencialmente buena y generosa, como es la de los fuertes.

TEPPA

Ya era hora de que los tuyos se pirasen, tío. Hace un mes que nos lo prometiste. ¿Pero los has mandado vivos? ¡Oye, que aquí el Toni dice que te vayas a tomar por culo!

Con una sonrisa tranquila le pasa el teléfono a su compañero, que está allí, de pronto encuadrado también en primer plano. Es Toni, apodado Elvis, en honor de Elvis Presley. Es el compañero inseparable del Teppa, fuerte y alto como él, vestido como él, solo que, en lugar de la gorra, lleva un tupé espectacular, que le sobresale más de un palmo por encima de la frente, de pelo muy negro. Tiene la cara dulce pero con cicatrices, de chico tímido y bueno, que si lleva a cabo acciones violentas es solo por una especie de desesperación.

TONI

¡Oye, al loro, tío, *no la vayas a cagar justo esta noche de Fin de Año!*  
(*escucha un poco*)  
¡Que ya te conocemos, tronco!

---

<sup>5</sup> Teppa, «malcante, delincuente». (*N. de la t.*)

BAR DE METANOPOLI  
Interior. Atardecer

El Rospo se vuelve a poner rabioso.

ROSPO

*¡Vete a la mierda!*

Cuelga y marca un último número.

OFICINA DE MOSÈ  
Interior. Atardecer

Esta vez el teléfono está en una mesa de trabajo con objetos varios.

Primer plano de Mosè que llama por teléfono. Es un rubio con signos de psicología patológica en la cara; parece un heredosifilítico. El mentón pronunciado, la boca torcida en una mueca cruel y tosca. Hay en él también cierto descaro simpático y saleroso.

MOSÈ

*¿Eres tú, Rospo...?*

*(permanece a la escucha, asintiendo, gesto duro)*

Umm... umm... umm... *¡De puta madre!*

Con el mismo semblante duro, sin cambiar de expresión, cuelga el teléfono.

*Fundido*

CASA DEL ROSPO  
Exterior. Atardecer

La casa del Rospo es un pequeño rascacielos, bastante lujoso. Se encuentra aislado, al otro lado de una hondonada, en medio del campo desnudo y rezumante, con las lejanas y ralas hileras de álamos. Pero al otro lado de la carretera surge el caos de luces de Metanopoli, junto a la entrada de la autopista del Sole.

Aparecen a toda mecha en sus motos el Teppa y Toni, con sus burdos y vistosos atuendos de *teddy boys*.

Llegan flechados por la estatal a la pequeña carretera recién construida que conduce al aislado rascacielos. Paran justo ahí delante, con una frenada acrobática.

Dejan las motos enfrente del rascacielos, sobre la gravilla recién esparcida hasta el borde fangoso de los campos, y entran.

CASA DEL ROSPO. ENTRADA  
Interior. Atardecer

Parece claro que el rascacielos todavía está parcialmente deshabitado. Solo algunos pisos están alquilados y ocupados. Las escaleras y el resto de la parafernalia indican que las obras de acabado todavía están en curso.

El Teppa y Toni enfilan las escaleras por el «corredor».

TEPPA

¡Pásame un cigarro!

Toni saca del bolsillo del vaquero ajustado una cajetilla de cigarrillos y se la pasa.

TONI

*¿Qué pasa, tron? ¿Tú no pillas nunca? ¡Que no soy un estanco!*

Encienden los pitillos y, después del segundo tramo de escaleras, acceden a un largo pasillo. Cuando llegan al fondo, se detienen al oír una voz.

GIMKANA

*¡Eh, joder! ¡Esperadme!*

El Gimkana sube corriendo las escaleras, pálido y sin resuello, y se acerca a los otros dos. Y así, juntos, llegan a la puerta entreabierta del piso del Rospo. Se oyen chillidos agudos y lamentos procedentes del interior; por la voz parece un niño.

*Gritos de niño*

Los tres entran con decisión.

PISO DEL ROSPO  
Interior. Atardecer

El piso del Rospo está en pleno desorden de mudanza: algunos rincones y paredes están totalmente vacíos y blancos; otros rincones y otras paredes, en cambio, están llenos de cajas y muebles apoyados de forma provisional.