

HUMANISTA, DEMASIADO HUMANISTA: *KATABASIS* A LA *POCILGA* PASOLINIANA PARA REFLEXIONAR SOBRE EL CONCEPTO DE HUMANISMO

*Humanist, all too Humanist: Katabasis into Pasolini's «Pigsty» so as to Think about the Concept of Humanism*

Mattia BIANCHI

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 4 de junio de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 16 de septiembre de 2018

RESUMEN: Partiendo de una simple reflexión sobre el significado de *humanismo*, el artículo ofrece una suerte de *katabasis*, de la mano del filósofo Spinoza, hasta los recovecos de la *pièce Porcile*, con el doble objetivo de definir la pocilga pasoliniana como un lugar sagrado y de demostrar que precisamente en la *forma mentis* humanista reside el germen que ha llevado a la paradójica autodestrucción de todos sus valores en la sociedad contemporánea. Esta semilla es el racionalismo burgués, matriz de nuestro presente técnico deshumanizante.

Palabras clave: Humanismo; Pasolini; teatro; *Porcile*; Spinoza.

ABSTRACT: After a basic reflection on the meanings of *humanism*, this article presents a sort of *katabasis*, hand in hand with the philosopher Spinoza, into the intricacies of the *pièce Porcile*, aiming to define Pasolini's pigsty as a sacred place and also to prove that precisely within the humanist *forma mentis* resides the germ that has led to the paradoxical self-destruction of all its values in contemporary society. This seed is the bourgeois rationalism, mold of our dehumanizing technological present.

Key words: Humanism; Pasolini; drama; *Porcile*; Spinoza.

«La razón rige el mundo y [...] la historia universal ha transcurrido racionalmente» (G. W. F. Hegel)

«Io no, invece, Gennariello. Ricorda che io, tuo maestro, non credo in questa storia e in questo progresso» (P. P. Pasolini)

Si se pretende abordar el tema del *humanismo* desde una perspectiva crítica, apostando por un acercamiento exento de clichés y prejuicios de cualquier naturaleza, quizás sea fundamental preguntarse, antes que nada, sobre qué entendemos en concreto cuando se hace referencia a este concepto, el cual demasiado a menudo se tiende a considerar erróneamente como algo descontado, asentado y unívoco.

Esto implica, en primer lugar, la realización de un pequeño trabajo terminológico, de definición del campo semántico abarcado por este vocablo altisonante. Porque *humanismo* es una palabra con un largo recorrido a sus espaldas, una palabra hoy en día posiblemente ya muy desgastada y que ha ido adquiriendo una polisemia que en algunos casos puede llegar a resultar engañosa cuando no peligrosa, en cuanto nos hace perder de vista su alma.

Sin duda, el humanismo tiene y ha tenido distintas facetas, manifestaciones y aplicaciones, y las varias acepciones del sustantivo han ido sumándose y diferenciándose en función de las épocas, de los contextos y de los ámbitos en los que se ha utilizado y también según la finalidad e intenciones de quienes lo han empleado en sus discursos. De hecho, *humanismo* es usado, por ejemplo, en referencia al cultivo de las letras humanas en general, aunque en el imaginario colectivo es, con toda probabilidad, aún más potente y presente la idea de un humanismo *stricto sensu*, expresión de origen decimonónica que remite a un periodo determinado, muy entrelazado con el Renacimiento, del que es una suerte de pasarela además de soporte filosófico-programático. En relación con ese preciso contexto histórico-cultural, el humanismo suele considerarse, por supuesto, pero no solo, como una práctica filológica vinculada a la recuperación de los clásicos grecolatinos. Asimismo, es posible hablar de humanismo en términos de *paideia*, es decir, como conjunto de valores necesarios para educar a los ciudadanos y sobre los que fundar el vivir común. De ahí que el humanismo se haya traducido en algo parecido a una doctrina o actitud vital que ha dado lugar a fenómenos y conceptos como humanismo jurídico o humanismo político, hasta llegar a adaptaciones y reinterpretaciones más modernas tales como humanismo marxista e incluso a la hipótesis sartriana de un existencialismo como posible nuevo humanismo.

Tras este *excursus*, aunque muy breve, el humanismo empieza ya a revelarse como lo que verdaderamente ha sido: una especie de hidra policéfala capaz de penetrar, a diferentes niveles, en todos los espacios socioculturales del mundo occidental y cuyo cuerpo, para bien o para mal, se ha convertido en la poderosa matriz que ha conseguido moldear el desarrollo de nuestra historia. La cuestión que queda pendiente, en la actualidad, sería comprender cuál o cuáles de los tipos y significados de

humanismo anteriormente mencionados siguen vigentes y en qué modo para nuestra sociedad, la cual aparece, en muchos sentidos, más deshumanizada que nunca.

Sin embargo, para comprender cómo hemos llegado hasta aquí y antes de adentrarnos en el tema principal del presente estudio, es imprescindible subrayar la que, a todos los efectos, sobresale como la esencia fundamental que ha caracterizado la *forma mentis* humanista en su totalidad –el corazón de esa criatura teratológica–, prácticamente desde sus albores; una esencia que se encuentra ejemplificada a la perfección, por citar el texto seguramente más conocido, por la *Oratio de hominis dignitate* (1486) de Pico della Mirandola, donde se pone de manifiesto el cambio de paradigma filosófico que se produjo al finalizar la Edad Media y por el que se confiere al hombre un lugar central en el universo, poniéndolo, por tanto, en una inédita posición de enorme privilegio. El tratado de Pico della Mirandola es una muestra clara del giro copernicano experimentado por Europa ya desde finales del siglo XIV, especialmente en Italia, hasta llegar a las primeras décadas del XVII, cuando las bases sentadas por los primeros intelectuales humanistas permiten la cimentación definitiva de un modo revolucionario de concebir la realidad y relacionarse con la naturaleza. Empieza pues la que conocemos como Edad Moderna, una época marcada sobre todo por el *método científico* descrito por ilustres *humanistas* como Galileo Galilei. Humanistas y método científico, *repetita iuvant*, porque es crucial no olvidarse de que la verdadera carga innovadora del humanismo, y que armoniza también su idiosincrasia, no tiene que ver tanto con las letras o la filología, sino sobre todo con la *ciencia*. Como decía ya René Descartes en su *Discours de la méthode* (1637), gracias a la nueva ciencia, y por ende a su progenitor, el humanismo, los hombres se convierten en *maîtres et possesseurs de la nature*. Ciencia y humanismo que comparten, además, el mismo denominador común: una devoción ciega y total a la *razón*.

En este sentido, por un lado, queda patente la inconsistencia de la dicotomía con la que a menudo se quiere, de manera ingenua o bien tendenciosa, separar netamente las humanidades del saber científico y, por el otro, se identifica en el humanismo, entendido en clave occidental, es decir, –recuperando a Heidegger<sup>1</sup>–, como humanismo neoplatónico, radicado en la metafísica de la subjetividad, el momento de refuerzo paroxístico del *ego* humano como principio cognoscitivo y crítico absoluto.

Por lo tanto, este panorama es la consagración de la mentira del ser humano definido en cuanto *ente* que se separa ontológicamente y se pone por delante de la totalidad del *ser*, olvidándose del *ser* y de su misterio; engaño que seguirá en los siglos y es rastreable como un *fil rouge* que ha marcado toda nuestra historia –e incluso la concepción que tenemos de la *historia*–, desde su germen idealista, pasando por la muerte de Dios nietzscheana, hasta llegar a la paradoja contemporánea: la destrucción, por

<sup>1</sup> Fundamental y estrictamente conectada con el tema de esta investigación es la polémica *Carta sobre el humanismo* (1947), pero en general toda la deconstrucción de la metafísica idealista llevada a cabo por el pensador alemán, ya a partir de los años '20 del siglo pasado, está dirigida a desenmascarar la estructura de la subjetividad de sello platónico y a denunciar el olvido del *ser*.

parte de la misma razón en su postrer estadio evolutivo, de aquellos valores humanistas que hemos usado, en el tiempo, para delinear, proyectar y proteger lo humano. Una paradoja esta que, a parecer de quien escribe estas líneas, constituye uno de los motivos principales de la *pièce Porcile*, de Pier Paolo Pasolini; y precisamente a través del análisis de dicha obra podrá ser explicada más en profundidad.

Es oportuno especificar que, en esta sede, se ha decidido hacer referencia de manera exclusiva a *Porcile* en su forma teatral, y no al guion cinematográfico (1968) o a la película homónima (1969) ya que, de cara a los objetivos del presente estudio, resulta de especial interés el episodio X del texto dramático en el que aparece como personaje el filósofo racionalista Baruch Spinoza.

En la película esa parte ha sido cortada por completo, aunque en principio Pasolini sí pensaba incluirla en la versión filmica (Gragnotati y Holzhey, 2015: 2), y, con el fin de restablecer el equilibrio de la obra y preservar su sentido, el *Poeta de las Cenizas* añade la historia paralela del caníbal interpretado por Pierre Clémenti. Esto porque el drama de *Porcile*, privado de la epifanía del pensador neerlandés, se mostraría probablemente demasiado críptico sin algún otro tipo de contrapeso hermenéutico.

*Porcile* es una tragedia en verso escrita por Pasolini entre 1966 y 1967<sup>2</sup>, ambientada en Godesberg, Alemania Occidental, en la segunda mitad de los años '60. Protagonista de los sucesos es Julian Klotz, joven hijo de una rica familia burguesa, aparentemente apático, ambiguo y, sobre todo, diferente al resto de sus coetáneos<sup>3</sup>; en particular respecto a Ida, chica de 17 años, revolucionaria y abiertamente enamorada de él. Julian esconde un inconfesable secreto, es decir, su amor por los cerdos que habitan la pocilga paterna, motivación principal que le impide corresponder el sentimiento de Ida. En realidad, de esta zoofilia nunca se habla de forma explícita en el texto; sin embargo, además de ser una de las claves simbólicas para entender la condición de *otro* de Julian<sup>4</sup>, representa el motor central de la trama, en cuanto es usada por el empresario Herdhitze para chantajear al señor Klotz, padre de Julian y su acérrimo rival en negocios. De hecho, si bien, por una parte, Klotz ha descubierto la verdadera identidad de Herdhitze, anteriormente conocido como Hirt, exmédico nazi que tras la guerra consiguió limpiar su imagen cambiando de nombre y de aspecto gracias a la cirugía estética; por otra parte, el propio Herdhitze ha sido informado por uno de sus espías de la extraña y vergonzosa tendencia sexual del heredero

<sup>2</sup> Para aclaraciones en relación con la controvertida datación de la obra y las circunstancias en la que surgió, se remite a la oportuna reconstrucción con la que el Prof. Alfredo LUZI abre su ensayo «Potere e trasgressione in *Porcile* di Pasolini» (2014).

<sup>3</sup> Precisamente esta apatía, esta aparente indiferencia de Julian respecto a todo lo que ocurre a su alrededor ha llevado a muchos críticos a construir un feliz paralelismo entre su figura y la de Barteby creada por Melville en la segunda mitad del siglo XIX. Los dos personajes comparten también el mismo final trágico, una muerte de alguna forma aceptada, buscada y abrazada como solución para salir del engaño histórico-social en el que ambos se han visto atrapados.

<sup>4</sup> Con respecto a este tema se señala, entre otros, el estudio de Milagro MARTÍN CLAVIJO «La puesta en escena del «diverso» pasoliniano. Ambigüedad, transgresión y resistencia en *Porcile*» (2014).

de Klotz. El resultado, la única solución viable que tienen ambos magnates para superar este *impasse* es aliarse y fusionar sus imperios económicos. Justo mientras se celebra la fiesta organizada con motivo del pacto, Julian, es devorado, en el silencio, por aquellos cerdos objeto de su deseo perpetuo.

Entre los personajes de la obra, que aparecen todos bastante estereotipados y exagerados<sup>5</sup>, desde la heroica Ida hasta el cínico y frío Herdhitze/Hirt, destaca, por lo menos en lo que concierne a los objetivos del presente trabajo, la figura del viejo señor Klotz, potente industrial, una suerte de Krupp.

De las características que definen a este exponente de la antigua burguesía capitalista que había apoyado el régimen nazi —al igual que pasó en Italia, con los grandes industriales que finalmente decidieron respaldar la toma de poder de Mussolini—, sobresale de continuo su formación marcadamente *humanista*. En varias ocasiones, en efecto, se hace referencia a su conocimiento de los clásicos y se menciona repetidas veces su pertenencia a una clase social que ha sentado su dominio sociocultural precisamente en el saber humanista, reconociéndose en la tradición trazada por este mismo saber.

Un primer ejemplo de lo sostenido se puede encontrar ya en el episodio III, donde vemos al señor Klotz dirigirse a su mujer en estos términos: «non è colpa mia se io ho letto i classici e tu no» (Pasolini, 2010: 48). La finalidad de este enunciado parece ser la de marcar cierta distancia entre él y su interlocutor, casi como si quisiera reafirmarse. Algo muy parecido ocurre en el episodio VII, durante su encendida disputa con Herdhitze, en la que Klotz profiere semejantes palabras: «Mio padre era un grande capitano d'industria, solo secondo ai Krupp! Per questo ho letto i classici» (Pasolini, 2010: 77). Pero quizás el fragmento más significativo sea el siguiente, también tomado del diálogo entre los dos empresarios:

HERDHITZE: Allude forse alla sua formazione umanistica, Sig. Klotz?

PADRE: Sì, e invidio la sua, prettamente scientifica, Sig. Herdhitze.

HERDHITZE: TECNICA<sup>6</sup>, lei vuol dire.

PADRE: Eh già, tra le due cose non c'è più contraddizione, se non nella mia testa... (Pasolini, 2010: 76).

Podemos fácilmente imaginar que, tras esos puntos suspensivos, el señor Klotz habría perfectamente podido acabar la frase con el sintagma *di umanista*: su cabeza de humanista, a la que él mismo se refiere como único lugar donde sigue habiendo una diferencia sustancial entre *ciencia* y *técnica*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Es el propio autor quien declara, acerca de los personajes de *Porcile*: «i personaggi sono casi limite, quasi dei simboli, e devono esprimersi radicalmente» (PASOLINI, 1991: 208).

<sup>6</sup> La mayúscula respeta la elección tipográfica del propio Pasolini en el texto original.

<sup>7</sup> Sobre esta interesante y fundamental diatriba, mucho más que terminológica, se ha escrito cantidad de páginas. Por la claridad de su discurso se remite al pensador Umberto GALIMBERTI y en particular a su libro *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica* (1999) en el que define la técnica como el lugar de la racionalidad absoluta, una aplicación de la ciencia sin limitaciones éticas. Según este filósofo,

Gracias a esta última cita es posible introducir también otra cuestión fundamental que es el tema de la *técnica*, entendida por Pasolini, lo acabamos de ver, prácticamente como sinónimo de *ciencia* –y esto es clave– y que está vinculada en la obra a la figura de Herdhitze, este criminal de guerra con un rostro operado, completamente nuevo, el cual simboliza el futuro del mundo, o desde nuestra perspectiva deberíamos decir nuestro presente. Un presente entonces hipócrita y artificial –como su cara–, hiper racional –igual que la técnica<sup>8</sup> y su cinismo–, en el que los imperativos categóricos kantianos, junto con cualquier resquicio de virtud humanista, han sido suplantados por las frías leyes del mercado, y en el que todo lo que tradicionalmente hemos querido considerar *humano* pelagra, amenazado un día por armas, fruto del supuesto progreso tecnológico, capaces de extinguir nuestra especie simplemente dándole a un botón, como denunciaba Günther Anders, y el día siguiente por algoritmos que debilitan tanto nuestro espíritu crítico como nuestros horizontes éticos. Lo declara sin medias tintas Herdhitze: «non ci sarà più traccia di cultura umanistica, domani. [...] E gli uomini non avranno più problemi di coscienza» (Pasolini, 2010: 80).

Pero antes que lo humano, o por lo menos junto a él, lo que ya en 1967 parecía en peligro de extinción es lo *sagrado*. Como es bien sabido, *sagrado* es uno de los conceptos más recurrentes en el lenguaje pasoliniano, y ciertamente puede ser entendido como un *tiempo*, el tiempo mítico de lo *sagrado*<sup>9</sup>, pero también como un espacio, cada vez más periférico y aislado, donde palabras como *humano* y *humanismo*, despojadas de siglos de historia sesgada, áridas mistificaciones y errores de fondo, retoman su dirección más prístina, recobran su sentido original y más profundo, porque ahí solo pueden ahondar sus raíces: en ese *humus*; en ese contacto directo con la tierra húmeda, con la *realidad*, otro concepto muy querido por el poeta casarsese.

Ahora bien, si en la vida real Pasolini se ha dedicado a buscar restos de espacios sagrados en los ambientes dialectales de un Friuli rural, o posteriormente en los límites más míseros e incultos de las *borgate* de Roma e incluso en los lugares del Tercer Mundo todavía envueltos en una suerte de carnalidad mística, prehistórica; en *Porcile* ha logrado plasmar una representación metafórica, hiperbólica de estos espacios, encerrándola y protegiéndola dentro de las vallas que delimitan la pocilga donde Julian iba a satisfacer su irrefrenable deseo de amor eternamente perpetuado. Pero ¿qué es en concreto lo que convierte la pocilga pasoliniana en un lugar sagrado?

---

la técnica hoy en día no debe pensarse ya como un instrumento a disposición del ser humano, sino que se ha convertido en el ambiente que lo rodea hasta llegar a definirlo en función de reglas de racionalidad tales como burocracia, eficiencia y organización.

<sup>8</sup> Véase nota 7.

<sup>9</sup> Aun no estando estrictamente relacionado con nuestro discurso, resulta imposible no pensar en el sugestivo título del magistral trabajo de Fernando GONZÁLEZ (1997) sobre el cine pasoliniano: *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Antes que nada, el simple hecho de que se trate de un sitio completamente apartado y bien distinto del resto de los ambientes que conforman el escenario de la obra. A este respecto, es oportuno recordar que el significado original de la palabra sagrado es precisamente este: *separado*.

Además, como evidencia el filósofo Umberto Galimberti, lo sagrado para las comunidades humanas representa la polisemia, la confusión de los códigos, lo indiferenciado. Es la irracionalidad que envuelve el secreto de la vida porque en lo sagrado es donde se contaminan los opuestos, donde se permite toda contradicción, donde las reglas de la lógica se difuminan, se disuelven hasta dinamitar cualquier atisbo social. Es una suerte de jaula en la que los sacerdotes, hombres iniciados a los misterios de lo sagrado, sabían mantener encerrados dioses primitivos y fuerzas ancestrales que, si liberados, podrían resultar peligrosos para la colectividad (cfr. Galimberti, 2000).

Lo sagrado, así enfocado, viene a ser una especie de antítesis del *logos*, representando este último la razón, la no contradicción, el lenguaje que permite a los individuos comunicarse, entenderse y llegar a compromisos; en una palabra, convivir.

Ahora, si bien el *logos* es, por supuesto, un rasgo imprescindible del ser humano, tanto que desde Aristóteles los hombres nos hemos definido como *zoon logon echon*, es también innegable que en nosotros residen pulsiones que empujan hacia caminos totalmente antagónicos, momentos y estados en los que experimentamos posibilidades que parecen inalcanzables cuando vivimos y nos relacionamos según los principios de la lógica: los ataques de locura, la infancia, la poesía con sus metáforas y especialmente los sueños son todos, cada uno a su manera, muestras de esa cara oscura, de ese instinto hacia lo irracional, hacia la autodestrucción, hacia lo sagrado (cfr. Galimberti, 2012).

Partiendo de la reconstrucción que se acaba de realizar gracias al apoyo del profesor Galimberti, es posible seguir viendo cómo la pocilga pasoliniana reúne efectivamente muchas de las características que definen al espacio sagrado.

En primer lugar, es el momento onírico del drama, en el que a Julian, como en un sueño, le aparece mágicamente la figura de Spinoza<sup>10</sup>. A este propósito, se recuerda que, en los primeros borradores de la obra, iba a haber otros dos momentos oníricos (cfr. Sabbatini, 2008: 69); uno digamos *dantesco* y otro casi de ciencia ficción, pero en la redacción final Pasolini decide otorgarle toda la carga onírica justo a este diálogo revelador. El tema del sueño, además, es algo recurrente y muy explotado en toda la obra de Pasolini –baste con pensar en *Calderón* o en *Il Fiore delle Mille e una notte*–, precisamente porque lo vincula a la recuperación de lo sagrado.

<sup>10</sup> Cabe subrayar que Spinoza hace su entrada en escena, en una reconstrucción *cronológica* de los hechos narrados en la obra, justo después de que Julian termine de contar su sueño premonitorio en el que un cerdo le muerde una mano (PASOLINI, 2010: 100). Sería lícito imaginar que la aparición del filósofo no sea otra cosa que una prolongación de este momento onírico y que Julian esté, en realidad, soñando toda la conversación.

En segundo lugar, la pocilga es el único sitio donde el ambiguo y *contradictorio* Julian, a veces comparado a un santo mártir (Pasolini, 2010: 62), parece poder alcanzar la felicidad y cumplir con su destino. Es ahí, de hecho, en las tierras de los campesinos llenas de barro, entre cerdos en realidad mucho menos sucios que los representantes de la nueva burguesía tecno-capitalista que firman su pacto en la *Festa della fusione*; es ahí, se decía, donde Julian puede vivir plenamente su deformidad hasta morir, y donde incluso el mismo Spinoza llega a contradecirse, a renegar de su filosofía. Sagrada *contradicción*, entonces, otro concepto clave para describir y entender una figura tan compleja como la de Pasolini, intelectual y sobre todo persona que ha sabido vivir plenamente las suyas, sus contradicciones, hasta llevarlas como manifiesto de una libertad concebida como originalidad y por eso muy humana, incluso en sus puntos aparentemente más bajos.

En este sentido, no es difícil intuir el parecido, muy comentado por los críticos, entre autor y personaje en esta obra. Un parecido que se convierte en casi asombroso si se piensa en el epílogo de Julian, aplastado por una sociedad que había atacado pasivamente mediante su absoluto anticonformismo, y que al final acaba comido por esos *cerdos* objeto de su pasión. Un destino perfectamente reconducible al del propio Pasolini, perenne disidente que termina devorado, destruido, por aquellos *ragazzi di vita* que tanto había amado en sus noches por los barrios romanos.

Si se admite que Julian puede considerarse una especie de alter-ego del propio Pasolini, entonces, en el coloquio con Spinoza se produce un claro desdoblamiento típico de los sueños, en los que somos, evidentemente, sujeto soñador –autores del sueño, al igual que Pasolini lo es de la obra–, pero a la vez protagonistas soñados de nuestras aventuras nocturnas, llegando a desempeñar, además, diferentes personajes que interactúan entre ellos como entes independientes y que, sin embargo, constituyen reflejos fragmentados de un mismo subconsciente.

Dicho desdoblamiento se daría en el texto en cuanto Pasolini necesita a Spinoza para reestablecer un momento dialéctico que, en realidad, más que un verdadero diálogo con un sujeto *otro*, es la resolución onanista de un conflicto interno de Julian –y quizás del propio Pasolini–. Una dialéctica ya imposible de plantear en el mundo social burgués del señor Klotz, burgués y humanista –y menos aún en el de Herdhitze– porque víctima de una homologación incipiente la cual ha absorbido incluso a los sujetos que en principio deberían representar la revolución, como la joven Ida.

Llegados a este punto, faltaría detenerse finalmente en la figura de Spinoza y en sus palabras para cerrar el círculo y así retomar las reflexiones acerca del humanismo planteadas en el preámbulo del presente estudio.

A este respecto, la pregunta preliminar que surge espontánea es ¿por qué Baruch Spinoza? La respuesta parece proporcionarla el propio Pasolini cuando afirma, en una entrevista recogida por Gian Piero Brunetta, que «Spinoza è il primo filosofo razionalista e quindi è colpevole, in un certo senso, del razionalismo borghese che lui in quel momento abiura» (Pasolini, 2001: 2945).



Sin embargo, es fácil darse cuenta<sup>11</sup> de que hay algo que no cuadra en esta contención, y que Descartes habría sido una elección aparentemente más lógica y acertada si el objetivo de Pasolini era escoger al *fundador* del racionalismo y elevar su discurso a epítome de una visión del mundo, que es la burguesa, para criticarla y de alguna forma deconstruirla.

Esto nos llevaría a creer que existen otros motivos que han conducido a Pasolini hasta esta decisión. Motivos que tienen que ver probablemente con la *Ética* de Spinoza, texto que es citado repetidas veces a lo largo de este famoso Episodio X de *Porcile*.

Ahora, sin adentrarnos en complicadas cuestiones filosóficas que por razones de espacio no sería posible desenredar de forma exhaustiva en esta sede, lo que queda claro es que Pasolini conocía en profundidad la *Ética* y había identificado en ella dos partes bien distintas, dos momentos en cierto sentido *contradictorios*. Y justo por eso la escoge: para que el mismo filósofo pueda llevar a cabo la abjuración de su propia obra —«non hai capito? Sono qui per abiurarla» (Pasolini, 2010: 112)—, o por lo menos de esa segunda parte que para Pasolini representaría perfectamente la línea de pensamiento tomada por la cultura occidental; una línea que ya se ha ampliamente definido como metafísico-racionalista.

En un primer momento, Spinoza parece habersele aparecido a Julian para criticarlo<sup>12</sup>, para condenar su apática elección de no querer tener opiniones, de no querer decidir entre integrarse en la sociedad burguesa de su padre o unirse a los jóvenes progresistas que luchan contra el sistema burgués, pero manteniéndose dentro de los presupuestos liberal-conformistas, constituyendo así una mera alternativa dentro de los esquemas de poder y no una sincera *alteridad*. Sin embargo, en realidad, a medida que se enciende el diálogo entre Julian y Spinoza, y que este último rememora su biografía rebelde y herética<sup>13</sup>, el lector puede darse cuenta de que el filósofo neerlandés está en la pocilga con Julian para de algún modo apoyarle y redimirse, volviendo, además, a hacer hincapié justo en esa primera parte de su *Ética*, que Julian no recuerda o que de todas maneras sostiene no haber entendido, y que trata sobre Dios (Pasolini, 2010: 109).

«Un Dio che non consola» (Pasolini, 2010: 113), le explica Spinoza a Julian; es decir, un Dios que no hace promesas de eternidad y justicia; y que tampoco es ni *ente* perfecto ni baluarte de la racionalidad, como, sin embargo, ha sido en los siglos el Dios *platónico* de la civilización cristiana. Ese mismo Dios que había permitido, sustentado y custodiado el célebre axioma de Descartes: *cogito ergo sum*, que el *nuovo* Spinoza parafrasea para Julian, convirtiéndolo en «in quanto tu sei felice tu sei»

<sup>11</sup> Son de la misma opinión Manuele GRAGNOLATI y Christoph F. E. HOLZHEY, que tratan detenidamente la presencia de Spinoza en *Porcile* en su artículo «Active Passivity? Spinoza in Pasolini's *Porcile*» (2015), cuya referencia completa aparece en la bibliografía final.

<sup>12</sup> «Dovrei dunque essere qui per dirti: "Liberati della schiavitù degli affetti, Julian, per mezzo della ragione: e quindi torna tra gli uomini, se vuoi essere un uomo!"» (PASOLINI, 2010: 108-109).

<sup>13</sup> Unas vivencias que, además, lo asemejan en cierto sentido al propio Julian (cfr. GRAGNOLATI e HOLZHEY, 2015: 2).

(Pasolini, 2010: 112): una conversión que podría sugerir que no es el pensamiento, demasiado vinculado a la racionalidad, lo que nos proporciona la consciencia de estar en el mundo, sino algo mucho más vital y esencial: la alegría, la experiencia de una pasión pura y absoluta<sup>14</sup> como la de Julian, en la que no importa que el ser amado te corresponda, sino que simplemente se deje amar, una y otra vez (cfr. Pasolini, 2001: 1138).

En definitiva, este Dios al que Pasolini apela, a través de Spinoza, es una presencia ubicua adherente a toda la realidad y por eso reconducible a esa dimensión sagrada que se puede recuperar única y exclusivamente si abjuramos de nuestra apuesta total e incondicionada por una razón que ya desde su fase humanista ha sido «científica – e borghese» (Pasolini, 2010: 109) y si replanteamos nuestra fe en un falso progreso que en la época capitalista, lo sabía bien Pasolini, se ha reducido a mero desarrollo cuantitativo (Pasolini, 2015: 175)<sup>15</sup>. Solo así podremos escapar de un destino apocalíptico, de la paradoja del mundo técnico, surgido del racionalismo humanista y de su método científico, forjado bajo la égida de la subjetividad metafísica y reforzado por el antropocentrismo burgués para llegar, al cabo de unos pocos siglos, a acabar con el mismo *humanismo* y, mucho más grave, con lo *humano* y lo *sagrado*, en la que podemos considerar, a todos los efectos, la más potente y definitiva revolución antropológica, la cual del *homo faber* parece estar conduciendo a una antítesis, cada vez más inepta, del *Übermensch* profetizado por Nietzsche.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GALIMBERTI, U. 2000. *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*. Milán: Feltrinelli.
- 1999. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milán: Feltrinelli.
- 2012. *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*. Milán: Feltrinelli.
- GRAGNOLATI, M. y HOLZHEY, Ch. F. E. 2015. «Active Passivity? Spinoza in Pasolini's *Porcile*». *World Picture Journal*, 10, pp. 1-10.
- LUZI, A. 2014. «Potere e trasgressione in *Porcile* di Pasolini». *Esperienze letterarie*, XXXIX, 1. Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore, pp. 33-42.

<sup>14</sup> Sin duda algo parecido a la «disperata passione di essere nel mondo», conocido verso de *Las cenizas de Gramsci* (PASOLINI, 2003: 823).

<sup>15</sup> En el artículo «Sviluppo e progresso» (PASOLINI, 2015:175-178), incluido en los *Scritti corsari*, y más en general – como se ha podido ver también en *Porcile* – en toda la obra del autor, queda patente su concepción de la *técnica*, entendida como aplicación práctica de la ciencia, su faceta más racional, que permite un desarrollo potencialmente ilimitado (acumulación de bienes superfluos, típica del capitalismo y que no tiene nada que ver con la producción de bienes necesarios propia de un verdadero *progreso*). En este sentido, la posición de Pasolini aparece otra vez bastante cercana a la de Heidegger o también a la ya mencionada de Galimberti (véase nota 7), los cuales hablan de la *Gestell* en el mundo contemporáneo como algo no neutro, algo que desde luego no puede contribuir a ningún proceso emancipador del ser humano, sino todo lo contrario.

- MARTÍN CLAVIJO, M. 2014. «La puesta en escena del “diverso” pasoliniano. Ambigüedad, transgresión y resistencia en *Porcile*». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas RSEI*, 10 (1), pp. 107-118.
- PASOLINI, P. P. 1991. *Le regole di un'illusione*. Roma: Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini».
- 2001. *Per il cinema*. Milán: Mondadori, «I Meridiani».
  - 2003. *Tutte le poesie*. Milán: Mondadori, «I Meridiani».
  - 2010. *Teatro 2. Porcile, Orgia, Bestia da stile*. Milán: Garzanti.
  - 2015. *Scritti corsari*. Milán: Garzanti.
- SABBATINI, M. 2008. «I maiali di Pasolini: *Porcile* tra apologo e autoritratto». *Versants, Rivista svizzera delle letterature romanze*, 55: 2, fascicolo italiano: Animali nella letteratura italiana, pp. 69-78.