

32

CUADERNOS
EL PÚBLICO

PASOLINI

CALDERÓN

y otras tragedias civiles







MADRID, ABRIL 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada:

“Calderón”, de Pasolini.
Dirección de Guillermo Heras.
Foto: Chicho.

Imprime:

EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.
ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 55.

— Teatro que nace de un dolor (Dacia Maraini)	5
— Pier Paolo Pasolini: La vida	6
— El teatro de Pier Paolo Pasolini (Guido Santato)	21
— La tragedia privada (Rinaldo Rinaldi)	35

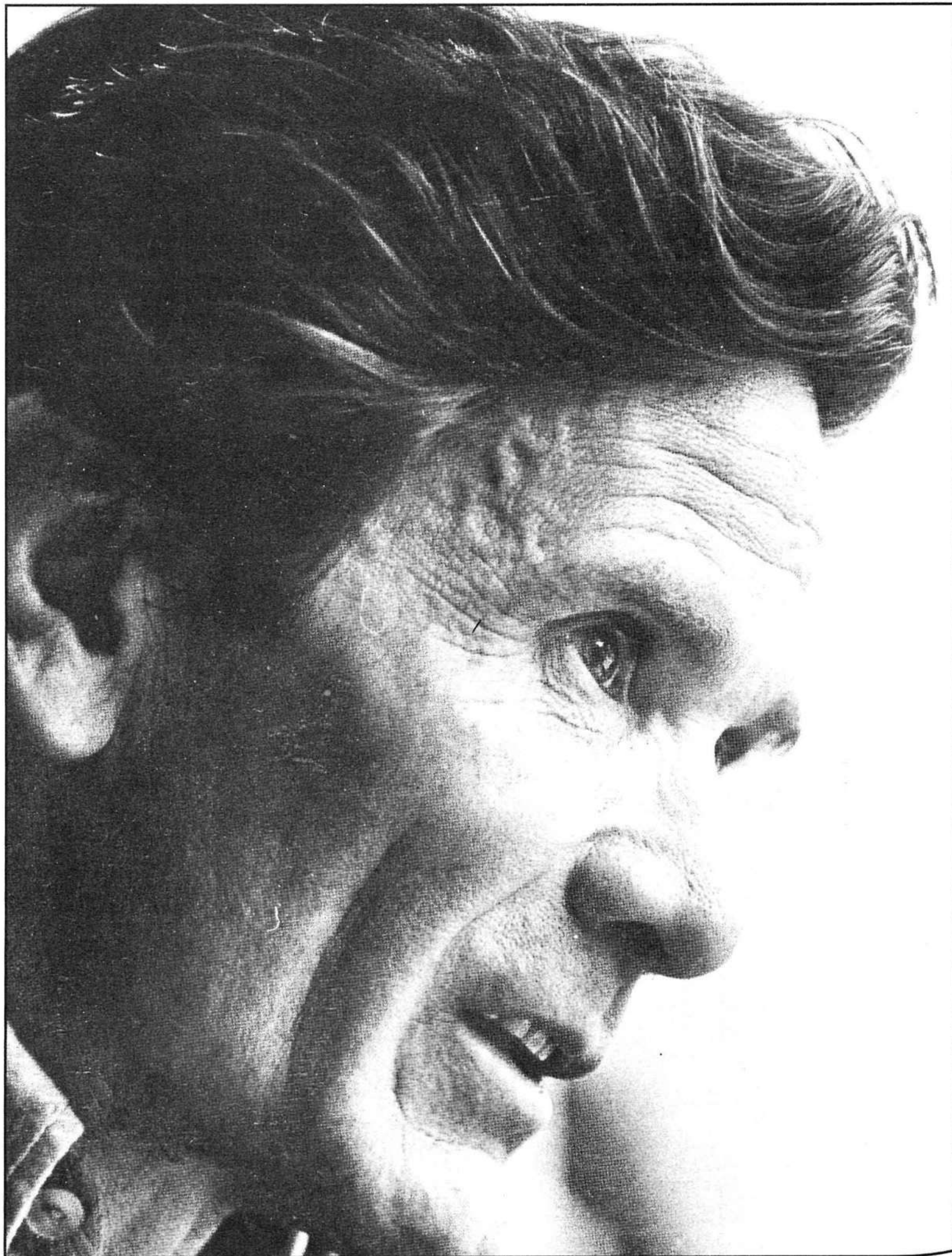
“CALDERÓN”

— La clara imaginación del poder (José Luis Rodríguez García)	57
— La gran ilusión (Carla Matteini)	66
— Calderón/Pasolini: Elogio de la locura (Guillermo Heras)	68

— Manifiesto por un nuevo teatro (Pier Paolo Pasolini)	74
— Obras de Pasolini	82
— Bibliografía	83



4



*El teatro de Pier Paolo
Pasolini se desgaja
de la práctica visual
del cine para
concentrarse en el signo,
en la palabra.*

TEATRO QUE NACE DE UN DOLOR

DACIA MARAINI

El teatro de Pasolini nació del dolor físico y de la inmovilidad forzosa. Tras un ataque de úlcera perforada y una permanencia en cama que duró dos meses. En mi recuerdo permanece, imborrable, la noche de su caída. Un restaurante en el Ghetto, una puerta que se abre de golpe, su cuerpo tendido en el suelo, en un charco de sangre, y su voz desfallecida que dice: "sujétame, me muero; sujétame...".

En su hermosa casa en el EUR, en una cama con cabezal de cerezo rosa, mientras su madre preparaba en la cocina comidas ligeras a base de leche, Pasolini, convaleciente, empezó a escribir teatro en verso. No un texto, sino cinco textos juntos, casi como si el desapego de su cuerpo herido le forzase a una relación nueva con la lengua, compuesta de severidad, de ascetismo y al mismo tiempo de una carnal luminosidad dialógica.

Y así salen, como hijos ya formados, de la cabeza fértil de un padre materno, *Pilade, Porcile, Orgia, Affabulazione, Calderón*. Textos que se enfrentan con valor al nuevo lenguaje, sin alejarse del todo de las experiencias de la poesía. Textos que se desgajan de la práctica visual del cine para concentrarse en el signo, en la palabra.

"Estoy escribiendo cinco textos al mismo tiempo." Aún conservo fresca en el oído su voz algo velada. En los ojos, el rostro enfermo que se ilumina de felicidad infantil. Ese infantilismo vivaz y dolorido que encontramos en el Pablo de *Calderón*, y en el Hijo de *Affabulazione* o en el Julián de *Porcile*. Muchachos atrapados en su eternidad de hijos y que tienen que

vérseles con la pesada, contingente historicidad de los padres.

Unos años más tarde. Estamos en Prato. Formo parte de un laboratorio teatral dirigido por Luca Ronconi. Voy y vengo de Roma dos veces por semana. Pero el trasiego me resulta tan duro que a menudo me duermo justo cuando voy a llegar a Prato y prosigo hasta la estación siguiente, para volverme atrás precipitadamente en un taxi, pidiendo excusas por el retraso.

Ronconi me habla de cómo piensa escenificar el texto de Pasolini. Tiene ideas sencillas, geométricas, que parecen atravesar el texto en horizontal. Pero después me daré cuenta de que esa horizontalidad pesca, con anzuelos, redes y nasas, en las más remotas profundidades.

Asisto a los ensayos. Resulta extraordinaria la manera que tiene Ronconi como director de trabajar con los actores, sumergiéndolos en el texto como en un líquido del que extraen placer y alimento.

Observo a la pequeña e intensa Gabriella Zamparini, que mantiene en equilibrio sobre su cabeza la delicada locura de Rosaura y grita dulcemente: "Devolvedme mi cuerpo... ¡No es algo que podéis depositar donde queráis! ¡Mi cuerpo es sagrado y yo vivo con él!".

Escucho la voz ronca y resonante de tristezas de la cubana Miriam Acevedo, que habla del anillo hechizado: "Un anillo de oro, / antiguo, / que nuestra madre Doña Lupe / heredó de su madre Doña Rosaura (como tú) / y de madre en madre, / de Doña en Doña podríamos remontarnos por lo menos / hasta tiempos de Velázquez".

Sigo con los ojos la elegante figura de Giacomo Piperno, que consigue encarnar a un Segismundo italiano de maneras

orientales, de mirada seca e irónica, de burlona fuerza de idealista. "Quien vence es idiota" —dice—, "pero también perder siempre es una gran desgracia".

Pero será con las luces cuando los cuerpos cobrarán un peso teatral, en las fronteras entre filosofía y delirio. Una división entre blancos y negros jamás vista en escena, con cuadrados que descomponen el escenario en partes calientes y frías, en partes sacras y profanas. Los cuerpos están separados por cortinas de luz que componen pirámides, cubos, paralelepípedos de tenue sustancia luminosa. Todo ideado y elaborado por una mente femenina de gran lucidez, la de la escenógrafa y arquitecta Gae Aulenti.

Los actores corren en escena, entre camas blancas de hierro esmaltado, en el interior de los círculos mágicos trazados en el suelo de madera.

Los círculos se estrechan hasta cerrarse en un campo de concentración —"en un hielo tenebroso", como dice Rosaura—, mientras "fuera ladran los perros. También yo estoy allí. Un esqueleto casi / sin pelo ya, en el cubil; tengo las piernas / destapadas, finas como las de un feto, tan sólo / sobresalen los nudos de los huesos de las rodillas; / apoyo mi mejilla sin carne sobre / la tela del cabezal donde / me han precedido tantos que ya han muerto...".

El sueño de la revolución, sugiere Pasolini, está destinado a ser tan sólo un sueño. Que pasa, como todos los sueños gloriosos y benignos, por el vientre dócil y fértil de una mujer inocente. La madre, con la que comenzarán todos los viajes de los jóvenes "ángeles" que quieren conquistar el mundo y hacerlo parecido a ellos.

(Traducción de Carla Matteini)

P. P. P. LA VIDA

CARLA MATTEINI

1922

Pier Paolo Pasolini nace en Bolonia el 5 de marzo, de Carlo Alberto, militar de carrera y miembro de una vieja familia de Rávena, y Susanna Colussi, maestra de Casarsa della Delizia, en la región del Friuli.

1925

Nace en Belluno su hermano Guido. A lo largo de toda su infancia y adolescencia Pier Paolo conoce las dificultades de tener que adaptarse a ambientes siempre nuevos y distintos, a los que los continuos traslados del padre obligaban a la familia.

1929

Pier Paolo, con siete años, escribe sus primeras poesías.

1934

Comienza el bachillerato en Conegliano, donde se desplazaba desde Sacile. Luego seguirá estudiando en Cremona y en Reggio Emilia.

1936

Los Pasolini vuelven a Bolonia. Pier Paolo, alumno del liceo Galvani, lee su primer libro no "de niños": *Macbeth*.

Al término de cada año escolar, los tres hermanos iban a Casarsa a pasar el verano.



La madre de Pasolini, en su juventud.

"Mi padre, en su juventud, había sido muy rico. Pero cuando yo nací era simplemente teniente de infantería y vivía de su (escaso) salario. Tuve, por tanto, una infancia típicamente pequeño-burguesa italiana..."

"Fue mi madre quien me enseñó que la poesía puede escribirse materialmente y no sólo leerse en el colegio".

"Me pasaba la vida en el tren con los libros y el bocadillo envuelto en papel. Llegaba tan pronto al colegio, que todo estaba desierto, y me quedaba esperando".

"En Cremona acabó mi infancia. Era un momento feliz de mi vida. Había sido el mejor del colegio. Empezaba el verano del 34, terminaba una etapa de mi vida, yo concluía una experiencia y estaba dispuesto a empezar otra. Aquellos días que precedieron al verano del 34 fueron de los más bellos y gloriosos de mi vida".

"De pronto, a los catorce años, en Bolonia, di el salto cualitativo. Descubrí los Pórticos de la Muerte, donde compraba libros de segunda mano. Dejé de creer en Dios. Todo al mismo tiempo".

1938

Un profesor y poeta, Antonio Rinaldi, lee en clase a Rimbaud, que como en una iluminación parece abrir a Pier Paolo horizontes nuevos. Tras este pequeño suceso de gran valor (que él recordará a menudo) dejará de ser fascista "natural". Hermetismo y decadentismo eran formas de oposición cultural al régimen.

1939-1942

Son los años universitarios, de las amistades literarias y de la redacción de *Poesías en Casarsa*. En 1939 Pasolini se salta el último curso del liceo, aprueba los exámenes finales en octubre y entra en la Universidad. Sus estudios en la Facultad de Letras de la Universidad de Bolonia están dominados por la figura de Roberto Longhi, con quien desea hacer su tesis doctoral en Historia del Arte. Colabora con artículos y dibujos en "Il Setaccio", revista en la que escriben Mario Ricci, Giovanna Bemporad, Luciano Serra, etcétera. El primer número lleva un dibujo suyo en la portada y algunas de sus primeras poesías friulanas en el interior.

También piensa ya en el cine, y sueña con asistir al Centro Experimental de Cinematografía de Roma, y ser director.

1942

Se publica su primer libro de poemas, *Poesías en Casarsa*. El libro atrae la atención de Gianfranco Contini, que quiere reseñarlo en "Primato", pero se lo impiden porque el fascismo ha declarado la guerra a los dialectos. La crítica favorable de Contini aparecen en el "Corriere de Torino".

1943

Huyendo de los bombardeos sobre Bolonia, Pasolini se refugia en Casarsa con su madre y su hermano. Su padre ha sido llamado a filas y enviado a África.

Mientras continúa escribiendo poesías en dialecto friulano, empieza a escribir también en italiano, el primer núcleo de *El ruiseñor de la Iglesia católica*. Su trabajo literario conoce una breve pausa: será soldado en Livorno durante pocos días, del 1 al 8 de septiembre. Tras desobedecer la orden de los oficiales de entregar las armas a los alemanes, huye y vuelve a Casarsa, corriendo el riesgo de ser deportado a Alemania. La actividad literaria no le impide alguna que otra correría, como escribir en las paredes "Viva la liber-



Carlo Alberto, padre de Pasolini. Abajo, el niño Pier Paolo (dos años) con su madre.

"Me he hecho socio de un cine-club y he visto algunos de los clásicos: todo René Clair, el primer Renoir, algo de Chaplin... Así empezó mi gran amor por el cine".

"A los diecisiete-dieciocho años escribí el guión de una película para el *cineguf*, organización fascista de la época. Era la historia del retorno de la primavera a través de un personaje mítico, muy a lo D'Annunzio, muy teórico, absolutamente decadente: un retorno donde la sensualidad y el erotismo trataban de fluir libremente. Después de la guerra olvidé completamente este sueño adolescente de hacer cine".

"En 1942 salió, pagado de mi bolsillo, y editado por la librería anticuaria del señor Landi, mi primer librito de poemas, *Poesías en Casarsa*: tenía exactamente veinte años, pero había empezado a escribir esas poesías unos tres años antes —en Casarsa, el pueblo de mi madre— donde íbamos todos los años a pasar el verano con los parientes".

"¿Quién podrá describir mi felicidad? Bailé y salté por los pórticos de Bolonia, y en cuanto a la satisfacción mundana a la que se puede aspirar al escribir versos, la de aquel día en Bolonia fue exhaustiva: ahora ya puedo prescindir perfectamente de ella".

"Nos refugiamos en Casarsa ese invierno, y el 43 fue uno de los años más hermosos de mi vida".

"Desde entonces me he pasado la vida escondido y perseguido —y absolutamente aterrado, porque entonces tenía un miedo patológico a la muerte— continuamente obsesionado por la idea de acabar ensartado en un gancho: así acababan en el litoral adriático los jóvenes prófugos, o declaradamente antifascistas".

"Partía (su hermano Guido) como comunista; después, siguiendo mi consejo, pasó al Partido de Acción y a la Brigada Osoppo".

tad", lo que le lleva por primera vez a una celda de seguridad, donde conoce cómo son los hombres de orden.

Su hermano Guido, con una pistola oculta en un libro de poemas, decide irse al monte y unirse a los partisanos.

1944

Salen el primer y el segundo "Stroligut di ca' da l'aga", una revista que recoge, entre los de otros autores, sus poemas. Ese año escribe también un texto teatral, *I Turcs tal Friúl*. La poderosa vocación pedagógica que siente se expresa con la creación de una pequeña escuela rural privada en el pueblecito de Versuta (donde había alquilado una habitación en una casa campesina para utilizarla como estudio, que luego se convirtió en refugio estable para él y su madre cuando también Casarsa fue bombardeada).

1945

El trabajo sobre el dialecto friulano que había reunido a su alrededor a un pequeño grupo de alumnos, desemboca en la fundación de la "Academiuta di lenga fur-lana": son sus miembros los colaboradores de los Stroligut. Las reuniones, animadas por la lectura-comentario de versos, tenía lugar en Versuta.

Junto al ejercicio literario aflora también, aunque de modo marginal, un pensamiento subterráneo vuelto hacia el cine, que se concreta en un guión que tiene dos títulos: *Lied* y *Los pantalones*.

Mientras, Guido caía asesinado por partisanos comunistas partidarios de Tito y de la anexión de parte del Friuli. La familia se entera más tarde. Para la madre y para Pier Paolo significa el dolor más desesperado. Por la muerte del hijo, al padre se le concede el regreso anticipado de Kenia.

Pasolini definió como "auténtica tragedia" la difícil relación entre sus padres, que él, en un impulso de amor correspondido, vivió al lado de su madre, en una desgarradora hostilidad al padre.

Publica dos libritos de poesía en italiano: *Poesías*, dedicado a Guido, y *Diarios*. En noviembre se doctora en Letras en la Universidad de Bolonia con una tesis sobre Giovanni Pascoli.

1946-1948

Su profunda tensión pedagógica se expresa en dos direcciones: la actividad política y la enseñanza. Se compromete a fondo con múltiples escritos en la prensa local defendiendo la autonomía de Friuli, "Pequeña Patria" con su propia historia,



"Empezamos a enseñar a los chicos de Versuta, 20 en total. Yo tenía de nueve a doce alumnos, y les daba clase en la pobre habitación que nos servía de cocina y de dormitorio. No creo haberme entregado nunca a los demás con tanta dedicación como a esos muchachos durante las clases de italiano y de historia".



Arriba, fotografía correspondiente al verano de 1938. En la foto inferior, Guido Pasolini.

"La muerte de mi hermano y el dolor sobrehumano de mi madre, el regreso de mi padre: enfermo, envenenado por la derrota del fascismo, en la patria, y en la familia, de la lengua italiana; destruido, feroz, tirano ya sin poder, enloquecido por el vino barato, siempre más enamorado de mi madre, que nunca le había amado por igual, y ahora, además, estaba absorta en su dolor; a todo esto se añadía el problema de mi vida y de mi carne".

"Mi padre y mi madre no se llevaban bien. Toda mi vida ha estado influida por las escenas que mi padre le hacía a mi madre. Esas escenas despertaron en mí el deseo de morir".

"Lo que me ha empujado a ser comunista ha sido una lucha de braceros contra latifundistas, justo después de la guerra... Después leí a Marx y a Gramsci".

lengua, antropología y cultura, cuya diferencia específica no debe perderse, sino más bien defenderse contra la homologación.

Se acerca al PCI. Es uno de los fundadores de la Federación Provincial de Pordenone en 1948. Un año antes había entrado en el Partido. Participa en debates, conferencias y mítines; escribe en varios periódicos, locales y nacionales.

En 1947 empieza a enseñar Letras en el colegio de Valvasone, a 12 kilómetros de Casarsa, donde puede experimentar su personal forma de pedagogía: inventa cuentos como el del monstruo Userum, para que los chicos aprendan, divirtiéndose, las terminaciones latinas de los adjetivos us, er, um.

La política activa y la enseñanza no le apartan de su pasión literaria, que sigue siendo intensa y fecunda: escribe y publica versos, colabora en revistas, gana un premio literario en Venecia...

Sigue con profunda participación la lucha de los braceros del Friuli contra los latifundistas en enero de 1948, y con ese material construye "en caliente" algunos de los "cuadros narrativos" de la que iba a ser su primera novela, publicada después, en 1962, con el título *El sueño de una cosa* (de un fragmento de una carta de Marx a Ruge de 1843).

Forma parte importante del fervor de esos años también la pintura, pasión adolescente que ahora conoce una etapa creativa.



En 1947, con sus alumnos de Valvasone, en el Friuli. A la izquierda, con los compañeros de la Universidad.

1949

Pasolini es secretario de la sección comunista de San Giovanni de Casarsa, y como tal escribe numerosos murales en italiano y en dialecto: son pequeñas parábolas, apólogos claramente políticos, animados por una intención didáctico-pedagógica que tiñe de un colorido "evangélico" su poco ortodoxo marxismo.

En otoño, Pasolini es denunciado por corrupción de menores y actos obscenos en lugar público. Es expulsado de la enseñanza, y también del Partido, "por indignidad moral y política". Contesta con una carta a los compañeros que lo han abandonado. Su "descubrimiento de Marx" no se había producido en los libros, sino en contacto directo con las luchas de los braceros. Sin trabajo, con el terso aire del Friuli irrespirable ya, Pier Paolo decide marcharse, tras la fiesta de final de año de 1950.

Se cerraba así la época de Friuli. La relación fascinada y amniótica con la lengua y la tierra de la madre se había roto definitivamente.



"A pesar de vosotros sigo y seguiré siendo comunista, en el sentido más auténtico de la palabra".

"Huí con mi madre y una maleta y pocas joyas que luego resultaron ser falsas, / en un tren tan lento como un mercancías / por la llanura friulana cubierta de una ligera y dura capa de nieve. / Ibamos a Roma. / Ibamos entonces, tras haber abandonado a mi padre / junto a una estufita de pobre con su viejo capote militar / y sus horrendas furias de enfermo de cirrosis y síndromes paranoides. / He vivido esa / página de novela, la única de mi vida: en el resto / he vivido dentro de una lírica, como todo obseso".

1950

Llegada a Roma.

Los primeros tiempos fueron durísimos, sumidos en la más ciega miseria.

Resuelve los problemas económicos más inmediatos corrigiendo pruebas y escribiendo en varios periódicos. Publica unos cuentos en "Il Mondo", y sigue colaborando en la "Fiera letteraria". Escribe también algún guión cinematográfico con la esperanza de venderlo. Pide a Luigi Malerba, que conoce a directores de cine, que le consiga trabajo como extra. Cualquier oficio vale para la supervivencia.

Pese a las dificultades, Roma parece devolverle la vitalidad. El encuentro con la ciudad resulta determinante en su vida y su obra. El espacio preferido de la nueva realidad es el de las barriadas subproletarias, habitadas por emigrantes del sur, jirón extremo de la ciudad.

Es el descubrimiento de su mundo y de sus habitantes, los "ragazzi di vita", de los que empezará a escribir.

Sus amistades son literarias, en un círculo que se va ampliando. Participa en premios literarios. Conoce a Giorgio Bassani, con el que mantendrá una amistad larga y sólida.



Arriba, en el Congreso de la "Alleanza per la cultura", Florencia, abril de 1948. Abajo, Pasolini jugando al fútbol.

1951

De la necesidad de conocer Roma y la vida que en ella fermenta nacen los *Estudios sobre la vida del Testaccio*. Publica numerosos textos y consigue un puesto de profesor en un colegio privado en Ciampino, cerca de Roma. Su mísero sueldo de 27.000 liras mensuales le permite alquilar una casa en Ponte Mammolo, cerca de la cárcel de Rebibbia. El padre viene de Casarsa a la nueva casa romana. En verano de ese año conoce a Sergio Citti, que será, además de gran amigo, su guía ideal en el mundo de los suburbios, su "léxico romano viviente". Sergio le presenta a su hermano Franco, que será más tarde protagonista de tantas películas de Pasolini.

1952

Gana un segundo premio "ex aequo" en Nápoles, por un artículo sobre Ungaretti. Un miembro del jurado, Angioletti, le ayuda a conseguir una colaboración en la sección literaria del diario hablado, que durará hasta 1954.

"Llegamos a Roma / ayudados por mi dulce tío, / que me dio un poco de su sangre: / yo vivía como puede vivir un condenado a muerte / siempre con *ese pensamiento* como algo puesto encima, / deshonra, paro, miseria. / Mi madre tuvo que trabajar de criada durante un tiempo".

"En Roma al principio viví en la Piazza Costaguti, cerca del Portico d'Ottavia (¡el ghetto!), luego fui al ghetto de los suburbios cerca de la cárcel de Rebibbia, en una casa sin tejado (13.000 liras al mes de alquiler). Durante dos años fui un parado desesperado, de los que acaban por suicidarse".

"Mi figura económica, aunque inestable y demencial, / era en ese momento, bajo muchos aspectos / parecida a la de la gente entre la que vivía: / en eso éramos realmente hermanos, o por lo menos semejantes. / Por eso, creo, he podido comprenderlos bien".

"En seguida, en Roma, volví a escribir esos diarios en verso, bastante menos excéntricos, de matriz literaria y posthermética, que, como ya he dicho, no había dejado de escribir ni siquiera en el Friuli, entre parras y moreras. Más tarde recogí una parte bajo el título de *Roma 1950*. Pero en seguida, a los pocos meses de mi llegada a Roma, si por una parte continuaba en clave barroca mis investigaciones anti-italianas, comencé a escribir esa "cosa" narrativa que luego se llamó *Muchachos de la vida* (1955)".

"Llegué a Roma en el 1950. Ya era relativamente conocido en los ambientes literarios (exclusivamente) por los poemas que había escrito en dialecto friulano, por mis ensayos. En Roma comencé a escribir relatos (para ser exacto, el año anterior había terminado en Casarsa una novela titulada *Il sogno di una cosa* y que sólo se publicó muchos años más tarde). Entonces escribí *Ragazzi di vita*, que salió en el 1955 y me aportó lo que se ha convenido en llamar celebridad. Pronto me puse a trabajar para el cine. Hice mi primer guión con Giorgio Bassani: se trataba del film *La donna del fiume* (*La chica del río*), de Mario Soldati, con Sofía Loren. A continuación colaboré en numerosos guiones (alrededor de unos doce) con Bolognini, Rossi, Fellini (dos veces, en *Noches de Cabiria* y en *La dolce vita*."

1953

Deja el colegio de Ciampino. El editor Garzanti quiere conocerle, y se encuentran en Roma. Garzanti le ofrece el doble de su sueldo para que acabe la novela *Muchachos de la vida*, de la que había leído un capítulo en la revista "Paragone". A partir de entonces Garzanti será, casi hasta el final, su editor.

1954

Con Giorgio Bassani trabaja en su primer guión, *La donna del fiume*, una película de Mario Soldati con Sofía Loren. Nuevo cambio de casa: se muda a Monterverde Vecchio.

Sansoni edita la colección de poemas friulanos *La meglio gioventù*. Simultáneamente publica *Del diario (1945-1947)* e *Il canto popolare*, librito de poesías italianas escritas en los últimos dos años.

1955

En abril sale *Muchachos de la vida*, que se convierte de inmediato en un caso literario, suscita oposiciones, genera escándalos, pero es un éxito. La Presidencia del Consejo de Ministros lo señala al procurador de la República de Milán por su "carácter pornográfico". En diciembre, autor y editor son llevados a juicio y acusados de "publicación obscena". El proceso tendrá lugar un año más tarde. Testifican Carlo Bo y Pietro Banchi, y Ungaretti envía al juez una carta en defensa del valor artístico de la novela. Llega la absolución "porque el hecho no constituye delito", y el libro, secuestrado durante meses, vuelve a las librerías. La "pornografía" consistía en la "denuncia de una plaga que desgarrar la Italia del bienestar": la existencia de la miseria de las barriadas subproletarias.

En mayo sale en Roma el primer número de "Officina", una revista fundada por Pasolini, Leonetti y Roversi, a los que se irán añadiendo otros nombres. La revista publica textos literarios creativos y escritos críticos, todos ellos sometidos a discusión colectiva. El lugar de encuentro es la librería anticuaria Palmaverde de Roversi, en Bolonia. "Officina" entra en lo más vivo del debate literario del momento: al neo-hermetismo, como respuesta a los signos de crisis del neorrealismo, contraponen la propuesta de un experimentalismo estilístico vinculado a un esfuerzo de clarificación histórica.

Pasolini transcurre parte del verano en Ortisei, con Bassani, en casa de Luis Trenker, preparando el guión de la película *Il prigionero della montagna*. En esa época nace su amistad con Moravia.



"Cuando acepté mi primer guión, el de *La donna del fiume...*, me moría literalmente de hambre en un rincón de Ciampino, donde daba clases por un salario de miseria."



Arriba, con Alberto Moravia. Sobre estas líneas, Pasolini en una cena con Laura Betti y Adriana Asti, en 1958.

1956

Con Sergio Citti como consejero lingüístico colabora en el guión de *Las noches de Cabiria*, de Fellini.

Mientras, sigue colaborando en "Nuovi Argomenti" y empieza a escribir como crítico de poesía en "Il Punto", semanario de política y cultura.

Polemiza con la política cultural del PCI en torno a la idea de una literatura que anticipe, llena de confianza, los valores de un mundo regenerado.



"Cuando escribí mi primera novela, *Muchachos de la vida*, algunos directores me pidieron que les escribiera guiones. Es obvio que yo no pedía escoger con quién trabajar, sino todo lo contrario. Pero tuve mucha suerte, ya que siempre trabajé con gente de gran valor".

"Para *Las noches de Cabiria* he escrito todos los papeles de los bajos fondos. Como había este tipo de personajes en *Muchachos de la vida*, Fellini pensó que yo conocía bien ese mundo, como era en realidad, porque había vivido en Ponte Mammolo, que está lleno de chulos, carteristas y prostitutas: yo escribí toda la ambientación para las relaciones de Cabiria con las otras prostitutas, en especial el episodio del Divino Amor —la historia está en *Alí la de los ojos azules*—. Mi contribución principal fue en los diálogos, y se perdió en parte, porque el uso que Fellini hace del dialecto es bastante diferente del mío".

1957

El trabajo de guionista, sobre todo tras el éxito de *Muchachos de la vida*, se acelera vertiginosamente. Su colaboración con Mauro Bolognini es intensa y productiva.

Salen los poemas de *Las cenizas de Gramsci*, que ganan el Premio Viareggio.



"Cuando salió mi primera novela empecé a recibir algo de dinero por los derechos de autor, pero necesitaba un trabajo seguro, así que me puse a escribir para el cine".

"Mi poesía es diferente de la del 900: sustituye lo analógico por lo lógico, la gracia por el problema".

1958

Colabora en el guión de *Giovani mariti*, de Bolognini; escribe el comentario para *Ignoti alla città*, un corto de Cecilia Mangini, y recoge los versos italianos de la etapa friulana bajo el título de *El ruiseñor de la Iglesia católica*.

El 19 de diciembre muere el padre.

"Su agonía duró muchos meses: respiraba con dificultad, con un continuo lamento. Estaba enfermo del hígado, y sabía que era grave, que un dedo de vino le sentaba mal, y seguía bebiendo más de dos litros diarios. No quería curarse, en nombre de su vida retórica. No nos escuchaba, ni a mí ni a mi madre, porque nos despreciaba. Una noche volví a casa, a tiempo apenas de verlo morir".

1959

Publica su segunda novela, *Una vida violenta*, dedicada "a Carlo Bo y Giuseppe Ungaretti, mis testigos en el proceso contra *Muchachos de la vida*". La obra fue rechazada por el jurado del Premio Viareggio, pero obtiene el Premio Crotona. También esta novela provoca encendidas discusiones y polémicas, especialmente tensas en el seno de la izquierda, dividida en la actitud y el enjuiciamiento de la obra de Pasolini.

Imágenes de dos comparencias ante los Tribunales.

"Ahora llevo la misma vida: trabajo en casa por la mañana: tengo que terminar un nuevo volumen de poemas, *La riqueza*; estoy escribiendo los apuntes de la tercera novela, *El Rio della Grana*, empiezo a traducir la Eneida. Y además los trabajos prácticos, el cine, la redacción de "Officina", etc. Después de cenar salgo a dar un paseo, casi siempre hasta las dos de la mañana: paso de las barriadas y de la periferia más hambrienta a alguna,

La revista "Officina" deja de salir. Precipita su fin un epigrama de Pasolini contra Pío XII. Bompiani, el editor, acusado por la nobleza vaticana a la que está vinculado, deja de financiar la revista. Durante unos meses Pasolini escribe crítica cinematográfica para la revista "Reporter", semanario de actualidad que tendrá vida efímera. Escribe para Bolognini *La notte brava*, "la primera película realmente mía..., la primera que he ideado y escrito yo solo". De 1959 a 1960 su trabajo como guionista es intensísimo: además de *La notte brava*, trabaja en *Morte di un amico*, de Franco Rossi; *Il bell'Antonio* y *La giornata balorda*, de Bolognini; *La lunga notte del 43*, de Florestano Vancini, etcétera. "Pese a que se trataba de trabajo de encargo, me parece que algunos guiones (como el de *La notte brava*) son de lo mejor que he escrito nunca".

1960

A petición de Vittorio Gassman traduce *La Orestiada*, de Esquilo, que luego publicará Einaudi. Recoge los ensayos escritos entre 1948 y 1958 bajo el título de *Pasión e ideología*. Escribe el guión de *Accattone*. Interpreta el papel de "Leandro er monco" en la película de Carlo Lizzani *Il gobbo*, para la que había escrito, junto con Sergio Citti, un guión que no llegó a utilizarse. Cuando todos se marchan, él permanece para pedir a Lizzani aclaraciones técnicas: pequeño aprendizaje para su futuro trabajo como director. Escribe con Citti un diálogo para *La dolce vita*, de Fellini, tampoco utilizado. Escribe siete historias para *Mujeres de Roma*, un libro de fotografías de Sam Waagennar presentadas por Alberto Moravia.

Por invitación de Antonello Trombadori, el 4 de junio comienza su "diálogo con los lectores" desde las páginas de "Vie Nuove", el popular semanario comunista, vehículo importante para manifestar su compromiso como intelectual.

Los temas del coloquio con las bases son variopintos: teoría política y vida cotidiana, literatura y costumbres, cine, ideología, moral... "También hay —escribe Gian Carlo Ferretti— algún que otro compañero, viejo o joven, que le reprocha, con moralismo trasnochado pero sincero, la materia "sexual" y las "palabrotas" de sus novelas. Y no faltan las cartas de lectores ocasionales de la revista o de las obras pasolinianas, escandalizados o furibundos, o ecos de periodiquillos oscurantistas llenos de acritud, que le señalan como el corruptor público, el "pornógrafo" y polemista "blasfemo". La colaboración durará hasta 1965.

En 1960 realiza un viaje a la India con



Como actor, en el papel de Leandro "er monco", en la película "Il gobbo", de Lizzani (1960). En la foto inferior, Pasolini ante un juez.

no demasiado frecuente, reunión con los amigos. Bertolucci, Bassani, Gadda, Moravia, Elsa Morante... Pero paso la mayor parte de mi vida fuera de los límites de la ciudad, donde acaban las líneas de los autobuses, como diría, hermetizando, un mal poeta neorrealista. Amo la vida tan ferrozmente, tan desesperadamente, que nada bueno puede salir de esto: me refiero a los datos físicos de la vida, el sol, la hierba, la juventud: es un vicio mucho más tremendo que la cocaína, no me cuesta nada, y hay una abundancia infinita de él, sin límites: y yo devoro, devoro... Como acabará, no lo sé".

Al despedirse durante un tiempo de sus lectores, por un viaje a África, escribe: "A punto de marcharme debo deciros que esta sección ha sido para mí uno de los puntos de referencia de estos últimos años: incluso, en los momentos sombríos, una tabla de salvación".



Moravia y la Morante. Las notas de viaje saldrán al año siguiente, en un volumen titulado *El aroma de la India*.

1961

Pasolini debuta como director de cine. Nace así *Accattone*, que en el Festival de Cine de Venecia levanta clamor y amplio consenso. A partir de ahora, el cine, aun no suplantando jamás a la literatura, tendrá parte importante en la vida de Pasolini.

La conceden el Premio Chianciano por *La religión de mi tiempo*, antología de versos escritos entre 1955 y 1960 dedicada a Elsa Morante, una de las amigas más queridas de esa época.

Son los años en los que Pasolini es agredido, perseguido, denunciado, herido en su persona, que ya, a ojos de la mayoría, coincide plenamente con el personaje, el autor incómodo y escandaloso.

La prensa de derechas desata una auténtica persecución contra Pasolini. Un ejemplo: el "Tempo", diario de Roma, reproduce las fantasías de un joven que lo ha denunciado, y queriendo propinar a los lectores la prueba de la culpabilidad del poeta, coloca junto al titular una foto de Pasolini metralleta en ristre; en realidad, una foto fija del papel que interpretó en la película de Lizzani. Episodios de esta índole se reproducirán continuamente, salpicando su existencia.

1962

En febrero Pasolini acepta la propuesta del productor Roberto Amoroso de hacer una película con episodios firmados por varios directores. Pero cuando entrega el tratamiento de *La ricotta*, el productor lo rechaza considerándolo ofensivo desde un punto de vista moral.

Rueda su segunda película, *Mamma Roma*, que será proyectada el 31 de agosto en el Festival de Venecia. Tras la proyección, el teniente coronel Fabi, comandante de los carabinieri de la ciudad, denuncia la cinta por obscenidad, pero el magistrado, considerando infundada la denuncia, "decreta no haber lugar a acción penal". En el estreno romano de la película, tal y como había ocurrido con *Accattone*, estudiantes universitarios de la derecha neofascista, al término de la proyección insultan a Pasolini, que reacciona golpeando a uno de sus agresores.

El productor y amigo Alfredo Bini acepta producir *La ricotta* y los otros tres episodios de la película que, por las iniciales de los directores (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti) se llamará *Rogopag*.

Trabaja en "la nueva historia africana", *El padre salvaje*.



Arriba, retrato de los años sesenta. Abajo, escena final de la primera película, "Accattone".

"A decir verdad, ya llevaba tiempo pensando en hacer una película. Una idea de raíces muy lejanas. De muchacho, en Bolonia, amaba el cine, y debo decir, con la distancia que dan los años, que aquellas películas de Charlot, de Dreyer, de Eisenstein han tenido en el fondo más influencia en mi gusto y en mi estilo que el aprendizaje literario contemporáneo... En este último período han surgido motivos inmediatos: una especie de rabioso capricho, en relación con directores y productores, el deseo de ver revitalizados hechos, personas, escenas, precisamente como yo los veo al escribir. Este prurito mío se ha transformado después de una auténtica inspiración, que en los últimos meses no me ha dejado en paz".

"Podría escribir un 'libro blanco' sobre mis relaciones con la justicia italiana, acusaciones, sentencias, soflamas, peticiones y arengas del fiscal. Me han procesado por haber robado 2.000 liras, oculto bajo un sombrero negro, con las manos enfundadas, obviamente, en guantes negros, y la pistola cargada con balas de oro".

"Ocurrió en el cine Reale, en Trastevere: al aparecer mi nombre como guionista de 'La larga noche del 43', el público murmuró, levemente, pero con algo de maldad y de ironía, que me provocó, en las vísceras, el terror al linchamiento. Y es comprensible: a lo largo de todo el verano han estado saliendo 'diarios cinematográficos' en los que los siervos me fotografían de manera abyecta, y comentan sus fotos de manera igualmente abyecta, con ese sentido del humor vulgar y grosero frente al cual el público italiano está indefenso. No poseen más documentos sobre mí que esas alusiones rastreras, lanzadas desde la más pura mala fe".

Lee el Evangelio: "Lo he leído todo de un tirón, como una novela. Y en la exaltación de la lectura..., me ha surgido la idea de hacer una película".

Traduce al dialecto romano el *Miles Gloriosus*, de Plauto, con el título de *Il vantone*. *La ricotta* es secuestrada por vilipendio a la religión de Estado. Días más tarde se produce un debate en solidaridad con Pasolini, en el que participan numerosos cineastas, pero es considerado culpable y condenado a cuatro meses de prisión. Al año siguiente, el 6 de mayo, el Tribunal Supremo de Roma le absuelve "porque el hecho no constituye delito". El proceso a la película pone en dificultades a la productora e impide la realización de *El padre salvaje*.

Pasolini viaja a Israel y Jordania para estudiar la posibilidad de ambientar allí el Evangelio. Fija la experiencia en el mediodiámetro *Localizaciones en Palestina*. Trabaja en *La rabbia*, una cinta de montaje sobre los acontecimientos políticos en los últimos años.

Mientras prepara el Evangelio conoce a Ninetto Davoli, hijo de calabreses emigrados a Roma. Ha sido uno de los grandes afectos de la vida de Pasolini. Aparece por primera vez en el *Vangelo* en un pequeño papel.

En el verano Pasolini se muda a su nueva casa de Via Eufrate, donde permanecerá de manera estable junto con su madre y su prima Graziella, que desde hace unos meses vive con ellos.



Anna Magnani en "Mamma Roma"; Pasolini con Orson Welles en el rodaje de "La Ricotta" y, abajo, una instantánea de la magnífica interpretación de Orson Welles en este último film.

"Ninetto es un mensajero, un erizo alegre, con una risa de azúcar / que estalla de todo su ser como un musulmán o un hindú".

"Lo más importante de mi vida ha sido mi madre. Sólo ahora se le ha añadido Ninetto".

1964

Comienza en primavera el rodaje del *Evangelio según San Mateo*. Los actores son una mezcla de amigos intelectuales y gente de la calle. Pasa el verano cuidando la edición definitiva de la película, que será presentada en septiembre al Festival de Venecia, donde, además del Premio Especial del Jurado, conseguirá el Premio OCIC.

Garzanti edita *Poesía en forma de rosa*, especie de diario poético que recoge los versos escritos entre 1961 y 1964. Pasolini denuncia en el libro la mutación antropológica de un pueblo sometido al milagro económico y a la difusión de los *mass-media*. Vive este presente en términos de una creciente soledad intelectual, sólo en parte aliviada y rescatada por "una desesperada vitalidad".

Pasolini es el centro del que irradia una gran "polémica sobre la lengua" y sobre la mutación antropológica de los italianos. El debate, que arranca de una conferencia publicada en "Rinascita", se prolonga meses y meses, involucrando a numerosos intelectuales —Eco, Moravia, Barbatto, etc.— que, en la prensa de mayor difusión —"L'Espresso", "Corriere

"El libro tiene la forma interna, aunque no la externa, de un diario, y narra punto por punto los progresos de mi pensamiento y de mi humor en estos años. Si hubiese hecho una obra de memoria, habría tratado de sintetizar y nivelar las experiencias que han conformado mi vida. Pero al hacer un diario, me he representado de vez en vez completamente inmerso en el pensamiento o el humor en que me encontraba al escribir. Es la forma de diario del libro la que determina que las contradicciones se vuelvan extremas, jamás conciliadas, jamás atenuadas, más que al final del libro. Al final del libro el lector siente que éste cierra una especie de rabia destructora, un descorazonamiento que se convierte en pasión por destruir ciertas ideas fijas y ciertos puntos inmóviles de los años cincuenta, o incluso en una auténtica abjuración. Pero esta abjuración debe leerse como se lee una poesía".

della Sera", "Il Giorno", etc.— responden y dialogan con Pasolini.

1965

Retoma el proyecto, iniciado dos años antes, de una adaptación de *La Divina Comedia*, y trabajará en él de modo intermitente durante dos años.

Escribe *Uccellacci e uccellini*, "una obra poética en prosa", que tendrá como protagonistas a Totó y Ninetto Davoli. Contemporáneamente dedica al cine su atención de teórico, analizando el lenguaje en términos semiológicos. Participa en Pesaro en una mesa redonda con Roland Barthes, con quien discute largamente.

Aunque el cine absorbe gran parte de sus energías, la literatura está siempre entre sus intereses constantes. Participa en la renovación de "Nuovi Argomenti", la revista dirigida por Moravia y Carocci. Pasolini, que colabora en ella desde la época de *Las cenizas de Gramsci*, se convierte en co-director.

En este período empieza también a escribir las primeras poesías de *Trashumanar y organizar*. Garzanti edita la recopilación de escritos, borradores de novelas, guiones de los años de 1950 a 1965, con el título *Alí la de los ojos azules*, sacado de una historia, la de Alí, "una muchacha argelina, una prostituta, esclava de un explotador, un francés, un europeo", que Jean-Paul Sartre le había contado en un encuentro romano.

1966

Una noche de marzo, mientras cenaba con Moravia y Dacia Maraini, Pasolini tuvo una fuerte hemorragia por úlcera. Obligado a guardar cama durante un mes, esboza seis tragedias en verso, sobre las que volverá a menudo, así como la idea de *Teorema*.

Uccellacci e uccellini se proyecta con éxito en el Festival de Cannes. En octubre Pasolini viaja a América para la presentación de su película sobre San Pablo, y el viaje a Estados Unidos le convence a trasladar la ambientación de Roma a Nueva York sin alterar la narración. En esta ocasión escribe una autobiografía en verso, un texto que testimonia, entre otros múltiples aspectos, la crisis de la función de poeta que vivió con tanta intensidad.

1967

En "Nuovi Argomenti" sale *Pilade*, una de las seis tragedias. Interpreta el papel de Don Juan en la película de Lizzani *Requiescant*. Rueda en Marruecos *Edipo*



Con Dacia Maraini, en 1963. Con Paolo Volponi, en 1964, durante la presentación del libro "Poesía en forma de rosa". Imagen de la película "El Evangelio según Mateo".

"Por otra parte, la próxima obra poética que publicaré se titulará *Trashumanar e organizzar*. Quiero decir con ello que la otra cara de la 'trashumanización' (la palabra es de Dante, bajo esta forma apocopada) o de la ascesis espiritual, es precisamente la *organización*."

"He estado en la cama, enfermo, y durante la convalecencia he vuelto a trabajar, y —puede que porque durante la enfermedad he releído a Platón, con una alegría que no sé describir— he empezado a escribir teatro: seis tragedias en verso".

"Pero la profesión de poeta en tanto que poeta / se hace más y más insignificante. ¿Es realmente necesario / insertar esa lengua viva en una lengua de invención / para que se libere, volviendo a ser la que es, viva, en el lector? / ¿Acaso no sabe, él, dialogar con la realidad? / ¿El humilde valor del poeta / es volver a evocarla como él la ve? ¿Pero es esto serio? / ¿Por qué no la contempla en silencio / —santo, y no literato?"

"En el período en que decidí hacer el *Edipo* estaba pensando en otra película, *Teorema*. El tema del incesto, presente también en *Teorema* (pero tan sólo aludi-

Rey, que se presenta al Festival de Venecia.

Paralelamente, como había ocurrido con otras películas, sale publicado el guión acompañado de escritos y notas de rodaje de gran interés.

Pasolini es ya un director famoso.

1968

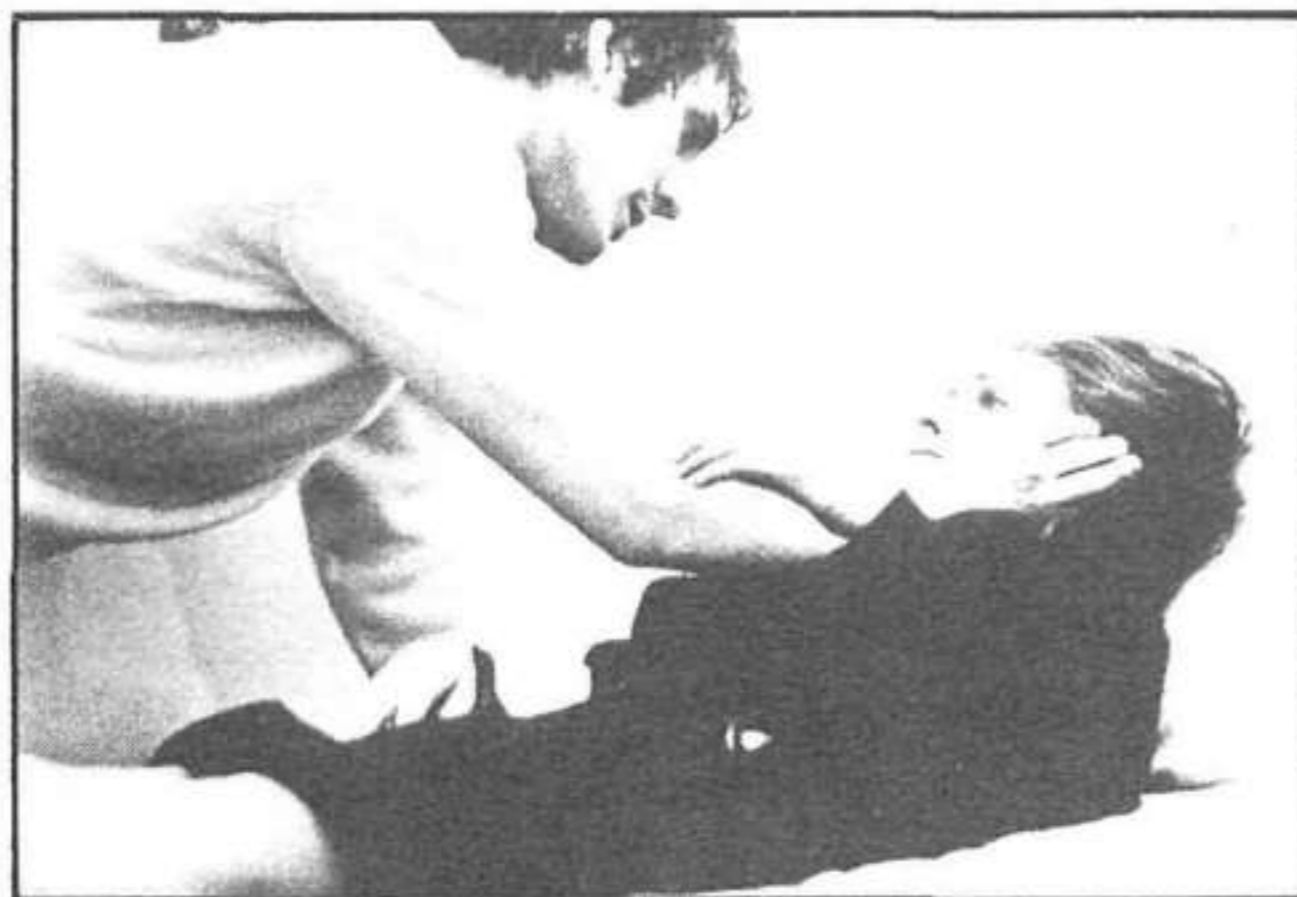
En el número de enero-marzo de "Nuovi Argomenti" publica su *Manifiesto por un nuevo teatro*, que es para él el "Teatro de la Palabra", en contraposición con las dos formas teatrales típicas de la burguesía: "el Teatro de la Charla y el Teatro del Gesto y del Grito", que se identifican en una unidad substancial: a) mediante el mismo público (al que el primero divierte, y el segundo escandaliza); b) mediante el odio común por la palabra. El 27 de noviembre, en Turín, Pasolini firma la dirección escénica de su tragedia *Orgia*. La experiencia le deja profundamente insatisfecho.

Tras los gravísimos choques entre policías y estudiantes de Villa Giulia, Pasolini redacta para "Nuovi Argomenti" un panfleto en verso, "El PCI a los jóvenes", "escrito a primeros de marzo de 1968 y publicado poco después, alevosamente, a mis espaldas, en una revista (L'Espresso)". El testimonio poético, mediante el cual se colocaba de parte de los policías, hijos de pobres, contra los estudiantes, hijos burgueses con el mismo "ojo malvado" que sus padres, levanta una vez más una avalancha de polémicas.

De un mismo guión Pasolini saca al tiempo un libro y una película, *Teorema*. En la primavera de 1968, cuando rueda la película, el libro ya ha salido y ha sido acogido con desconfianza. Es al mismo tiempo una novela, un ensayo, una obra poética.

La película se presenta en septiembre al Festival de Venecia. Es el año de la contestación, que invade también el Festival. Pasolini participa junto con otros cineastas en la ocupación del Palacio del Cine en el Lido. Un año después padecerá por ello un proceso, junto con Zavattini, Ferreri y otros. *Teorema* se convierte en piedra de escándalo, pero consigue el premio OCIC, mientras Laura Betti recibe la Copa Volpi a la mejor intérprete femenina. A los pocos días secuestran la película por obscenidad, pero la liberan en noviembre.

Empieza a colaborar en el semanario "Tempo" con una sección, "El caos", hasta enero del 70, en la que dialoga con los lectores, reseña libros, habla de cine, de política, de costumbres y escribe una carta abierta de denuncia al presidente



Imágenes de "Edipo Rey" y "Teorema". Abajo, Pasolini con Totò, durante el rodaje de "Uccellacci e uccellini".

do y subtextual) me ha remitido a la tragedia de Sófocles. Puede decirse que ambos guiones han nacido juntos, pero por razones técnicas me he dedicado ante todo a la realización del Edipo".

Escribe Enzo Siciliano en su biografía: "La espuma del éxito no alteró sus hábitos: las cenas en las 'trattorias', los encuentros barriales, las partidas. Al contrario de lo que suele ocurrir con los directores famosos, no vivía rodeado de un grupúsculo de fieles. Vivía solo: Ninetto y Sergio Citti constituían, como mucho, todo su entorno".

"Por eso provocó a los jóvenes: ellos son, probablemente, la última generación que puede ver a obreros y a campesinos. La próxima generación no verá a su alrededor más que la entropía burguesa".

del Consejo contra la violencia policial durante la contestación en el Festival de Venecia. Es el primer acto de un fuerte enfrentamiento con la clase política en el poder, que se irá haciendo más intenso y áspero en los años siguientes.

1969

Publica *Affabulazione*, otra tragedia. Rueda *Porcile*, una película compuesta por dos historias entrelazadas, una moderna, que cuenta un caso de anomalía sexual en el personaje de un hijo de un industrial alemán; la otra, metahistórica, sobre un caso de canibalismo.

En primavera rueda *Medea*, con la que se convertirá en gran amiga, María Callas.

Escribe con Sergio Citti el guión de *Ostia*, primera dirección de su amigo.

1970

Presta su nombre como director responsable a los compañeros de "Lotta Continua" para que pueda salir su periódico.

En noviembre consigue por fin comprar la torre medieval de Chia, que descubrió durante el rodaje del *Evangelio*, y por la que suspiró durante años. Quería convertirla en lugar donde retirarse a escribir y pintar.

1971

En abril, entre la indiferencia de la crítica, sale *Trashumanar y organizar*, recopilación de poemas que incluye un "diario privado", los versos a María Callas y una tercera parte "enteramente política". Es el tipo de poesía que ya había anunciado en la autobiografía en verso del año 1966.

El Decamerón es galardonado con el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

1972

Colabora en *12 de Diciembre*, la película sobre la masacre de Milán de 1969, la muerte de Pinelli y el inicio de la "estrategia de la tensión".

En primavera sale el volumen *Empirismo herético*, que recoge escritos ya publicados sobre lengua, literatura, cine.

Los cuentos de Canterbury gana el Oso de Oro en el Festival de Berlín.

1973

Empieza a colaborar en el "Corriere della Sera". En cuatro columnas del diario de mayor difusión del país debate los problemas más candentes de la sociedad italiana, desde el genocidio consumista al referéndum sobre el divorcio, desde la ho-



"Así como en el primer episodio (de *Porcile*) se ve cómo la sociedad devora al hijo desobediente, al hijo totalmente desobediente, así devora también al hijo que no es ni desobediente ni obediente".



María Callas en el papel de Medea. Abajo, Pasolini con su madre.

"Como poeta seré poeta de cosas. / Las acciones de la vida serán sólo comunicadas, / y serán ellas la poesía / porque te repito no hay más poesía que la acción real". Y añadía: "No lo haré con alegría. / Tendré siempre la nostalgia de esa poesía / que es ella misma acción, en su alejamiento de las cosas, / en su música que no expresa nada / más que su propia árida y sublime pasión por sí misma".

"El curso de *Las cenizas de Gramsci* y de los versos de los años cincuenta ha vuelto a fluir aquí, creo, con total plenitud, tras un largo período de aridez (al que mi voluntad no se ha opuesto)" (Pasolini sobre *Calderón*).

mologación al aborto, de la mutación antropológica al vacío de poder.

En agosto, y en colaboración con Dacia Maraini, escribe el guión de *Las mil y una noches*, tercer momento de la *Trilogía de la vida*.

Se publica *Calderón*, una de las seis tragedias en verso.

1974

Escribe la *Segunda forma de La mejor juventud*, dando la vuelta a la perspectiva de su primer texto de la etapa friulana.

Los artículos del "Corriere" provocan reacciones encendidas, escandalizan. En el debate que nace participan los mayores escritores italianos, como Moravia, Umberto Eco, Calvino, etc.

Las mil y una noches recibe en el Festival de Cannes el Gran Premio Especial del Jurado. Concluida ya la *Trilogía de la vida*, vuelve a escribir el guión de *San Pablo*, pero piensa también en otra película, retomando el tema de la ideología, con Edoardo de Filippo y Ninetto Davoli como posibles protagonistas.

1975

Einaudi edita *La nueva juventud*, recopilación de poesías friulanas que comprende *La mejor juventud* y la *Segunda forma*.

Sus escritos en el "Corriere" se van haciendo más heréticos y agresivos. Pasolini llega a colocar en el banquillo al poder político de la Democracia Cristiana, reclamando un proceso público para sus capítostes, responsables de la degradación antropológica del pueblo italiano. Su popularidad es ya tan grande como la aversión que provoca. Salen editados en Garzanti los *Escritos corsarios*, que recogen sus polémicas intervenciones en prensa.

En primavera, en una villa cerca de Mantua, rueda *Saló o los 120 días de Sodoma y Gomorra*. Pasa el verano ocupándose del montaje y la edición definitiva de la película. En la última semana de octubre viaja primero a Suecia, donde publica una antología de poemas, y después a París, para la edición francesa de *Saló*.

Regresa a Roma el 1 de noviembre. En la noche del 1 al 2 de noviembre, en un descampado en el Idroscalo de Ostia, cerca de Roma, Pier Paolo Pasolini cae en la trampa que le han tendido a través de "un muchacho de la vida", Pino "La rana", y es asesinado. Cualquiera que haya leído las actas del proceso —jamás aclarado— y la documentación sobre el caso, comprenderá en seguida que esa noche Pino "La rana" no estaba solo. Sí lo estaba, en cambio, una vez más, la última, Pier Paolo Pasolini.



Arriba, Pasolini durante la preparación de "Saló". Abajo, retrato correspondiente a sus últimos años.

"Yo sé los nombres de las personas serias e importantes que se mueven detrás de los trágicos muchachos que han elegido las suicidas atrocidades fascistas y de los delincuentes comunes, sicilianos o no, que se han puesto a su disposición como asesinos y sicarios.

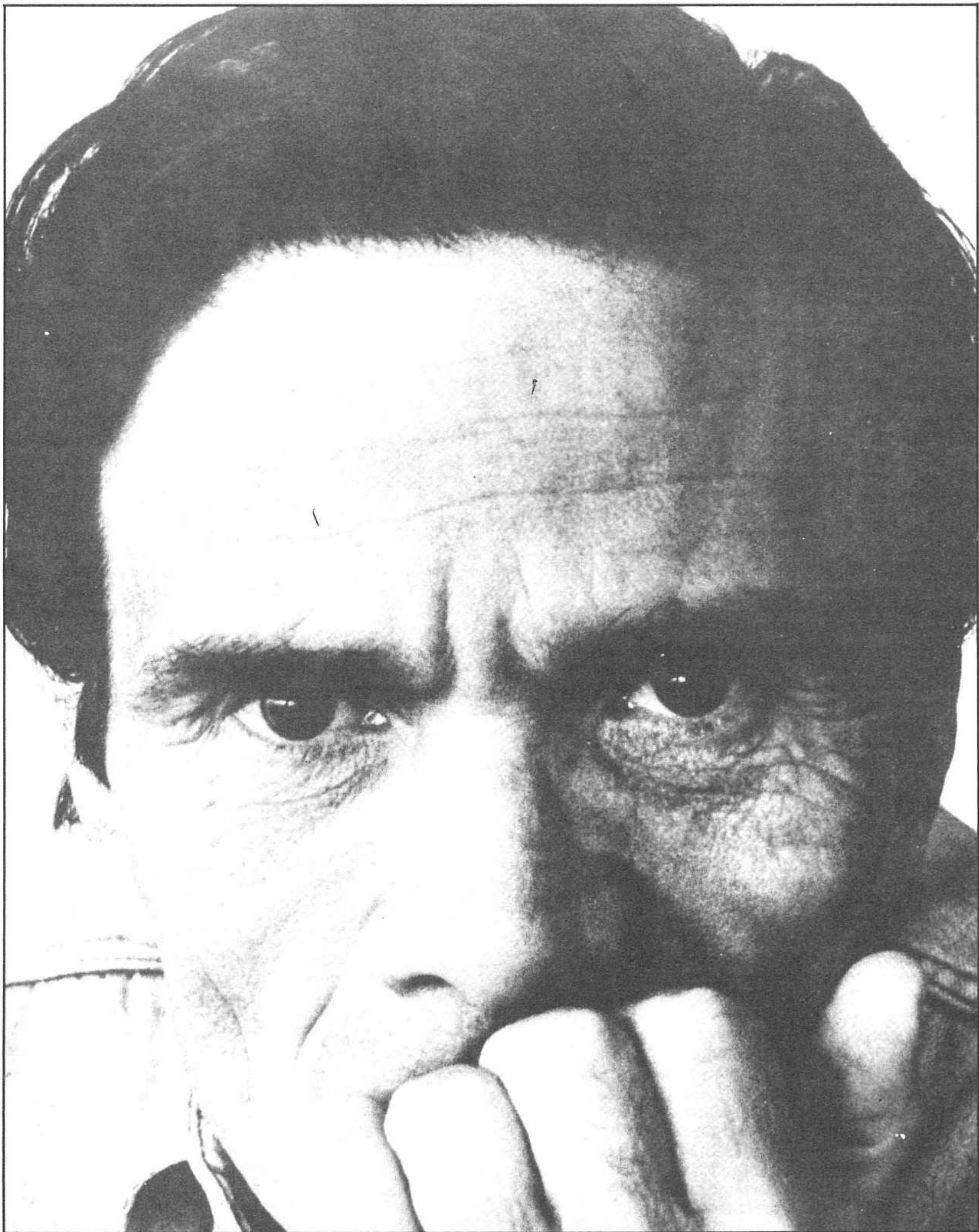
Yo sé todos estos nombres y sé todos los hechos (atentados a las instituciones y masacres) de que son culpables.

Yo lo sé. Pero no tengo pruebas. Ni siquiera indicios.

Yo sé, porque soy un intelectual, un escritor, que intenta seguir de cerca todo lo que sucede, conocer todo lo que se escribe, imaginar todo lo que no se sabe o se calla; que relaciona hechos aparentemente sin conexión entre sí, que ordena las piezas desorganizadas y fragmentarias en un cuadro político coherente, que restablece la lógica donde parecen reinar la arbitrariedad, la locura y el misterio."

(De un artículo en el "Corriere della Sera", 14 de noviembre de 1974.)

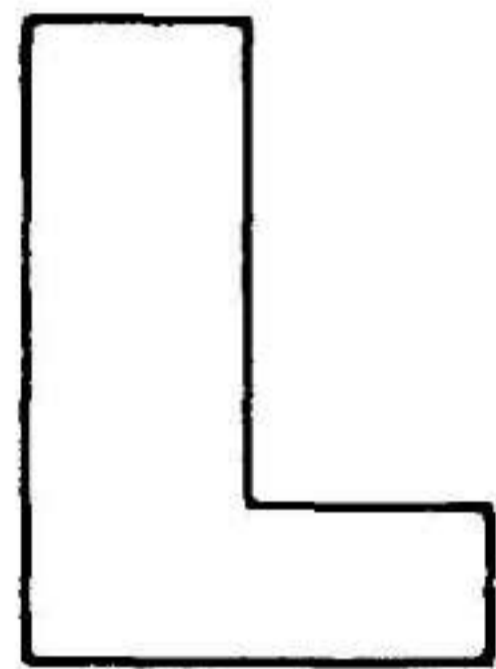




*En los años sesenta
Pasolini vuelve
al teatro en busca
de nuevos espacios
de expresión.*

EL TEATRO DE PIER PAOLO PASOLINI

GUIDO SANTATO



La tendencia de Pasolini a dar a los fantasmas líricos de su poesía forma y perfil de representación dramática, condensándolos en las imágenes de la visualidad teatral, se manifiesta ya desde *Poesie a Casarsa*. En *La Domenica uliva*, Pasolini retoma los módulos de la

representación sacra, para dar consistencia figurativa y movimiento escénico al encuentro emblemático de la madre con el hijo. Con *I Turcs tal Friúl*, esta tendencia alcanza una articulada representación teatral, al concretarse en personajes bien diseñados, y abriéndose a la coralidad del drama histórico. La historia de la pequeña comunidad campesina, que ve la inmovilidad arcaica de su existencia invadida por los Turcos, encuentra, gracias al empleo del dialecto friulano, un instrumento expresivo de gran eficacia.

Pasarán cerca de veinte años antes de que Pasolini vuelva al teatro. Los años cincuenta representan el eje central de su actividad poética, narrativa y crítica, una etapa plena e intensa que ocupa por entero su compromiso intelectual y creativo. Pero en los años sesenta, con la crisis del compromiso y del mundo poético de la década anterior, Pasolini vuelve al teatro, en busca de nuevos espacios de expresión, de nuevas formas de comunicación para una temática cuyos aspectos cruciales se han agudizado con la crisis: el teatro se abre sobre la escena del Yo dividido y la instituye, se convierte en instrumento de análisis y autoanálisis.

Este retorno al teatro irá precedido por una significativa actividad como traduc-

tor: son, respectivamente, de 1960 y de 1961 sus traducciones de la *Orestíada*, de Esquilo, y del *Miles Gloriosus*, de Plauto. Más que una traducción, *Il Vantone (El fanfarrón)* —definida en la contraportada por el autor como “una traslación a partir de Plauto”— constituye una versión en dialecto romano del *Miles Gloriosus* y como tal pertenece al contexto filológico y lingüístico de la narrativa romana de Pasolini. El empleo del dialecto le permite explorar sus recursos teatrales y cómicos, para desarrollar una comicidad plebeya, casi de revista, según una tradición cuyo modelo principal es Molière.

Con la obra *Nel 46!*, Pasolini ofrece una anticipación del que será el obsesivo refrán temático de sus posteriores experiencias teatrales: el drama de la escisión, de la íntima contradicción que se propone en escena bajo forma de psicodrama liberador.

EL MANIFIESTO POR UN NUEVO TEATRO

En marzo de 1968, Pasolini publica en la revista “Nuovi Argomenti” su *Manifiesto por un nuevo teatro*, donde enuncia los postulados teóricos y las características técnicas, estilísticas y dramáticas de su nuevo teatro, el “teatro de Palabra”, que pretende oponerse tanto al teatro tradicional oficial, como al de vanguardia y provocación, es decir, al “Teatro de la Charla” y al “teatro del Gesto y del Grito”. Los destinatarios de este teatro serán los grupos avanzados de la burguesía, pero quiere dirigirse también a la clase obrera, al ser, en las ambiciones de su teórico, el único teatro que puede llegar de manera

realista a esa clase. Pasolini codifica el lenguaje del Teatro de Palabra y puntualiza el tipo de actor que lo representará en escena, y que deberá ser simplemente un hombre de cultura. El Teatro de Palabra se coloca, además, en una postura de neto rechazo frente al “rito” teatral: y así, el del Teatro de Palabra será simplemente un rito cultural. El origen, la motivación y los objetivos de este teatro son de hecho rigurosamente culturales:

“El teatro de Palabra no tiene ningún interés espectacular, mundano, etcétera; su único interés es el cultural, común al autor, a los actores y a los espectadores; que, por tanto, cuando se reúnen, cumplen un ‘rito cultural’.”

El Teatro de Palabra se propone, pues, como un teatro esencialmente de lectura-literatura por el relieve otorgado a la palabra, y de cultura, por la importancia que en él asume la función cultural, la relación cultural con el público.

“PÍLADE”

La publicación del Manifiesto había sido anticipada, en el número anterior de la revista, por la aparición de la primera tragedia de Pasolini, *Pílade*, una autobiografía ideal (como la última, *Bestia da stile*) que retoma tema y personajes de la trilogía de la *Orestíada*, de Esquilo, aunque cambiando la figura del protagonista, que ya no es Orestes, sino precisamente Píla-des. La tragedia se divide en nueve episodios, y la escena se abre, en el prólogo, en la plaza de Argos, tras la muerte de Clitemnestra y Egisto. Orestes, el matricida, regresa a Argos y revela al pueblo que ha sido iluminado por una diosa, Ate-



Alessandro Haber y Laura Betti en "Orgia", espectáculo del Teatro Stabile di Torino, dirigido por Mario Missiroli (1984).

na, proponiendo que sea adorada como nueva diosa protectora de la ciudad. Atena no ha tenido madre, nació de la cabeza del padre, y es, por tanto, la diosa de la razón y de la realidad:

*"De la cabeza del padre vino a la luz.
Ningún recuerdo de carne impotente
ha quedado pues en sus entrañas.
No tiene recuerdos:
sólo sabe la realidad"*.

Al carecer de carne y de recuerdos, Atena desea que se olvide el Pasado (Orestes: "El Pasado sólo tenemos que soñarlo"). Orestes ha sido declarado inocente por los ciudadanos de Atenas: las Diosas del Pasado, las Furias, se han alejado, cediendo el puesto a la Razón fría y severa. Una gran mutación se va cumpliendo en la vida religiosa, social y económica de Argos, proyectada hacia la construcción de su futuro.

*"La ciudad es ahora otra.
Sobreviven, es cierto, aquellos que como siempre
se encargan de custodiar el pasado."*

*Pero en realidad nosotros, ciudadanos
de Argos,
nos construimos día a día el futuro"*.

Hay que resaltar la fuerte presencia del coro en esta tragedia: en casi todos los diálogos uno de los interlocutores es el coro de ciudadanos de Argos.

Llega la noticia de que las Euménides han desatado una terrible pestilencia entre los animales de las montañas que rodean Argos, gritando desesperadamente que "nada puede olvidarse". Las Furias han regresado a Argos. Aparece entonces en escena el tímido Pílates, que es "la Diversidad encarnada", una diversidad que provoca escándalo. Una oposición absoluta y arquetípica separa a Pílates de Orestes: para Pílates el flujo de la vida, incluyendo la vida de la ciudad, se proyecta hacia el Pasado; para Orestes mira, en cambio, hacia el Futuro, la riqueza, el poder, Para Pílates

*" (...) todo vuelve atrás.
La mayor atracción de cada uno de
nosotros
es hacia el Pasado, porque es lo único*

*que realmente conocemos y amamos.
Tanto que confundimos con él a la vida.
Y es el vientre de nuestra madre nuestra meta."*

El Parlamento de la ciudad de Argos condena, por fin, a Pílates al exilio. Pílates se refugia en las montañas, y allí se encuentra con las Euménides, que le profetizan la inminente caída de todas las barreras, entre padre e hijo, entre rico y pobre, entre obreros e intelectuales. Mientras tanto, en Argos, el Parlamento propone a Orestes que se reconcilie con Electra: el pacto se cierra en base a una participación igualitaria en el poder y en la convivencia de los cultos: se volverá a edificar el templo y a establecer el culto a las Furias, y Atena se sentará en el Parlamento con derecho a voto, entre los diputados de Orestes y de Electra, que tienen el mismo número. En este momento entra en escena Atena, que profetiza a Orestes una nueva revolución: no ya la que está preparando Pílates, destinada al fracaso, sino una **nueva** revolución que será impulsada precisamente por Orestes, desde Argos. Contemporáneamente,



Laura Betti y Pasolini durante el rodaje de "Teorema".

Píladés, a la cabeza de sus revolucionarios, llega a las puertas de Argos. Orestes le visita y le ofrece la paz: todo ha cambiado en Argos desde su partida, y conviene aceptar la mutación ocurrida, que nada ha podido impedir.

"Argos es de nuevo flamante, y yo, su príncipe democrático, con él. Tú en cambio eres viejo, en el candor juvenil de tus sentimientos. El tiempo te ha dejado atrás".

El viejo mundo ha cambiado tanto que resulta irreconocible a los ojos de Píladés: se ha cumplido la verdadera revolución de Argos, deseada por Atena, y el gobierno democrático ha producido una nueva realidad. Orestes se despide de Píladés repitiéndole que su derrota ya se ha producido, decretada por una nueva realidad, irremediabilmente ajena al mundo de Píladés.

Sigue la escena del encuentro entre Píladés y Electra junto al cementerio de Argos. Ambos analizan cruelmente su pasado, en busca, en un esbozo de anamnesis, de las raíces de su mal, de su destino

de "diversidad". Electra se abandona al recuerdo de Píladés, tímido adolescente de presencia protectora y de regazo de madre, "como si no contuviera el misterioso peso del vientre de los hombres". Píladés era-es el muchacho de sexo de madre. La réplica de Píladés es inmediata: el hombre-muchacho afirma desesperadamente su virilidad plena y madura, dispuesta al amor inmediato, animal, aun sabiendo que no sería sino un acto de mutua violación. El drama de Píladés está en su sexualidad que sólo puede realizarse en el deseo de violación, en la que el acto de la violación es más padecido que cumplido. El verdadero enemigo de Píladés es este amor desconocido del que lo separa, como una maldición, una distancia originaria, y trágicamente insuperable. Píladés y Electra están unidos por un destino análogo de incompletos: respectivamente, como varón frustrado y como hembra sometida.

Mientras tanto se han manifestado de manera concreta en Argos los milagros producidos por la revolución de Atena: en una sola noche han surgido fábricas y edificios, se han realizado nuevas técnicas

de producción, han cambiado el tipo de vida y las costumbres, como si una nueva idea de la vida hubiese brotado de pronto en la mente de las personas. Atena, "la Diosa de la Razón y, por tanto, del Futuro", ha expulsado definitivamente de Argos a las viejas Furias, colocando en su lugar a las Euménides. Los hombres que habían representado la auténtica fuerza de Argos, trabajadores, obreros, se han marchado: para ellos

"había sido fácil defenderse de las viejas Furias. Ellas eran el pasado con su oscuridad. Pero ahora, ¿cómo podían defenderse de las nuevas, resplandecientes, imprevisibles Euménides?"

Píladés se ve forzado a alejarse de nuevo, y esta vez de manera definitiva de Argos, porque todo en la ciudad le resulta ya extraño, y él lo rechaza. En la soledad del bosque encuentra a un viejo, al que confía sus dudas y errores. Vuelve a escena, sorprendentemente, Atena: el diálogo entre los dos es un evidente choque emblemático. Píladés rechaza la razón, que es siempre y tan sólo consoladora, quiere vivir fuera de ella, persiguiendo lo imposible y contradictorio, como el amor de Electra: Píladés la ama porque ama en ella su propia abjuración. Practicar hasta el fondo su propio rechazo, su propia oposición es el último recurso, en la derrota de Píladés, que se despide de Atena lanzándole una última maldición:

"¡Ah, ve! Ve a la vieja ciudad cuya nueva historia no deseo conocer. ¿Por qué temer la vergüenza y la incertidumbre? Que seas maldita, Razón, y maldito sea todo Dios tuyo, y todo Dios".

El eco de la blasfemia es el último mensaje lanzado por Píladés contra una Historia que se ha cumplido fuera de él, y contra la que sólo puede oponer un rechazo desesperado, contra un mundo al que nada le ata ya, y del que todo le separa.

Bajo forma de alegoría mitológica, Píladés traza una parábola más que transparente de la transformación de la vida y de la sociedad producida por el Neocapitalismo, con su ideología consumista y hedonista (las Euménides). La transformación del estado arcaico-campesino en el moderno-industrial coincide con la destrucción del Mito: el Pasado muere siempre que el Futuro se materializa en el Presente. Orestes es el político en clara sintonía con la Historia que le otorga el Po-

der, Píldes-Pasolini es el intelectual inorgánico o, mejor aún, el poeta que vive en su mundo irremediadamente separado del que se afirma en la Historia, Orestes se exalta en la Historia y en el ejercicio racional de la **praxis**, Píldes se deprime, encontrando en ellos la sensación de su exclusión. Puede tan sólo gritar a la Razón su blasfemia, sello herético de su impotencia, de su derrota, de su diversidad que es sexual y también espiritual.

La trágica ausencia de toda esperanza y alternativa sobre la que se cierra *Píldes* cobra mayor relieve cuando se comparan las dos versiones del texto: la publicada por Pasolini en 1967, en "Nuovi Argomenti", y la posterior, presentada póstuma en un volumen de 1977. En la primera versión, la conclusión del Episodio VIII es completamente diferente de la que aparece en el texto de la segunda: el Episodio se cierra con el Coro, que pronuncia unos versos que fueron suprimidos en la segunda versión:

*"ahora debemos admitirlo, Píldes:
nuestro ejército se ha disuelto,
nuestro mandato ha terminado.
Para unirnos ya no quedará más
que un recuerdo: y la esperanza
ciega de que vuelvan los viejos tiempos.
Cultivaremos este recuerdo y esta es-
peranza
como plantas de amapola, para tener
hermosos sueños"*.

Pasolini suprime, pues, en la segunda versión la referencia al "fin del mandato" y la lírica apertura al recuerdo, a la esperanza, al sueño: el destino se cierra, compacto y trágico, sobre Píldes. Los viejos tiempos no volverán jamás, la ilusión del sueño se ha desvanecido. Como en el final de *Calderón*, tampoco para Píldes habrá ya ningún lugar donde despertar de la pesadilla de la realidad.

ORGIA

Con *Orgia* (1968) la temática pasoliniana de la antítesis y de la escisión se encarna y polariza en la oposición emblemática Hombre-Mujer. El drama se desarrolla casi íntegramente a través de una serie de diálogos apretados entre estas dos máscaras arquetípicas, entidades abstractas más que personajes concretos. La tragedia se abre en el prólogo con una especie de monólogo del protagonista, el Hombre, que se ha suicidado hace poco: a modo de autobiografía póstuma de un medio-burgués "normal" y conformista que ahora, desde la condición de póstu-



Pasolini en la torre medieval de Chia, que adquirió en 1970.

mo a sí mismo, mira hacia atrás para observar, como en un "flash-back", los últimos acontecimientos de su vida. Había sido, en realidad, un hombre "diferente", pero siempre había ocultado a los demás y a sí mismo esa diversidad. Sólo ahora, al volverse hacia atrás para considerar los últimos eventos de su tragedia, ha conseguido admitir esa realidad, así como sólo pocos instantes antes de ahorcarse había logrado dar una respuesta a la pregunta capital: ¿qué debe hacer el Diferente? Los primeros cuatro episodios siguen el mismo proceso dialógico: el Hombre y la Mujer están el uno frente a la otra, o más bien el uno **contra** la otra, según el vínculo sadomasoquista en que se funda su relación: el hombre violento y la mujer cómplice y sumisa, según un módulo dramático recurrente en el teatro de Pasolini.

El hombre y la mujer, o mejor el sexo masculino y el femenino, forman la pareja opositoria original y universal. La Mujer tiembla de miedo y de placer frente al Hombre en la espera del dolor que éste le infligirá, y que es la base de su unión: una contaminación o identificación paradójica de placer y dolor preside todo movimiento de la **libido**:

*"¡Lo sé, lo sé!
El placer de ser humillado no tiene
fondo:
sobre todo cuando nos consideramos
inocentes"*.

Y si ambos se abandonan al recuerdo de los pueblos y los tiempos de su juventud, es para subrayar que entonces nadie hablaba, pero mientras tanto la palabra no pronunciada se depositaba en la memoria y en la vida buscando su lugar, convirtiéndose en silenciosa protagonista **in absentia**.

El sadismo del Hombre se ejercita en la Mujer con especial deleite voyeurista y exhibicionista, sin duda, cargado de connotaciones psicóticas y de autocastigo (como la interrupción del coito y el prolongado aplazamiento de la eyaculación). Las fantasías sádicas del Hombre le llevan a desear y a representarse la prostitución de la Mujer, e incluso su ejecución. Pero una vez más el instinto de muerte se vuelve contra el ejecutor tanto contra el ejecutado, ejercer violencia es también padecerla, dar muerte es también recibirla, hasta el fin de la pesadilla:

*"Yo quiero **realmente** matarte,
yo quiero **realmente** morir.
No despertaré de este sueño.
Será **realmente** el fin de todo"*.

La vida coincide con la práctica de un incesante, obsesivo, deseo de violación (o sea, de ser violado): Eros no es ya el opuesto especular de Thanatos: son el uno la degradación del otro. En el cuerpo de la Mujer se marcan las heridas, el cuerpo es el **signo** real, la única expresión de la realidad frente a la irrealdad de la palabra: la realidad se expresa en el cuerpo y a través del cuerpo. Al igual que Eros y Thanatos, así, de manera sadomasoquista, el bien y el mal se compenetrán en un grumo inseparable:

“¿Pero cómo podremos nunca liberarnos de este mal, si es infinitamente más hermoso que cualquier bien?”

La oposición bien-mal se sitúa en paralelo con una segunda pareja de opuestos, mucho más radical, realidad-sueño:

“Las palabras de la lengua no son entonces más que instrumentos del sueño: así el mal es la realidad, el bien el sueño”.

El léxico y la lógica de Pasolini se asientan desde el principio en un sistema de articulaciones binarias, en las que la serie de oposiciones tiende a disolverse en flujos de alternancias y de contaminaciones paradójicas. En el teatro de Pasolini este sistema de oposiciones se fija en base a la identificación teatral con personajes y figuras, y a su caracterización más o menos exasperada o ejemplar.

El abandono a la orgía sadomasoquista no impide el mantenimiento de la moralidad exterior, el respeto al orden: el Hombre y la Mujer tienen dos hijos; la Mujer espera un tercer hijo, confirmación de la “normalidad” de su unión. Pero la Mujer, de modo imprevisible, se rebela, por fin, a su condición de sumisa, siempre suspendida entre remordimiento y deseo, y realiza al mismo tiempo el rechazo del Hombre y el de su identidad de mujer-madre, matando, como en una pesadilla, a los hijos, para después suicidarse. La extrema verificación de sí mismo y de su fracaso, el Hombre la cumple con una prostituta, con la que repite el obsesivo ritual sádico hasta el desmayo. El VI Episodio abarca el monólogo del Hombre sobre su Diversidad: rememora en rápida anamnesis los momentos cruciales de su existencia de hombre, de la adolescencia a las primeras manifestaciones de Diversidad, a la desesperada voluntad de ser normal. El diferente no avanza, no se libera, no tiene historia: marcado por su Diversidad,

vive un destino de excluido, como los negros y los judíos (tema que será desarrollado en *Calderón*). La última revancha, la extrema afirmación de sí mismo será, pues, para el Hombre-Diferente el travestismo, es decir, la representación especular de su **otra** identidad, hasta entonces ignorada, la agnición figural del **otro**, el retorno del **yo** en el **otro**. Con un ritual fetichista el Hombre se despoja de sus indumentos para vestir los de la muchacha que acaba de huir; así travestido, por fin, se ahorca. El suicidio es la salida coherente, o más bien la trágica afirmación de la escisión insuperable que divide al Dife-

neurismo son en *Orgia* objeto de representación monótona y obsesiva, por la coacción a repetir que impulsa al autor a revivir en la escena teatral la violencia del acto heterosexual, de la escena “primaria” de que la tuvo el hombre, y que crea los presupuestos de su división.

AFFABULAZIONE

Si el tema de *Orgia* es la oposición insuperable Hombre-Mujer, protagonista de *Affabulazione* (1969) es, en cambio, la disociación padre-hijo: la temática de la

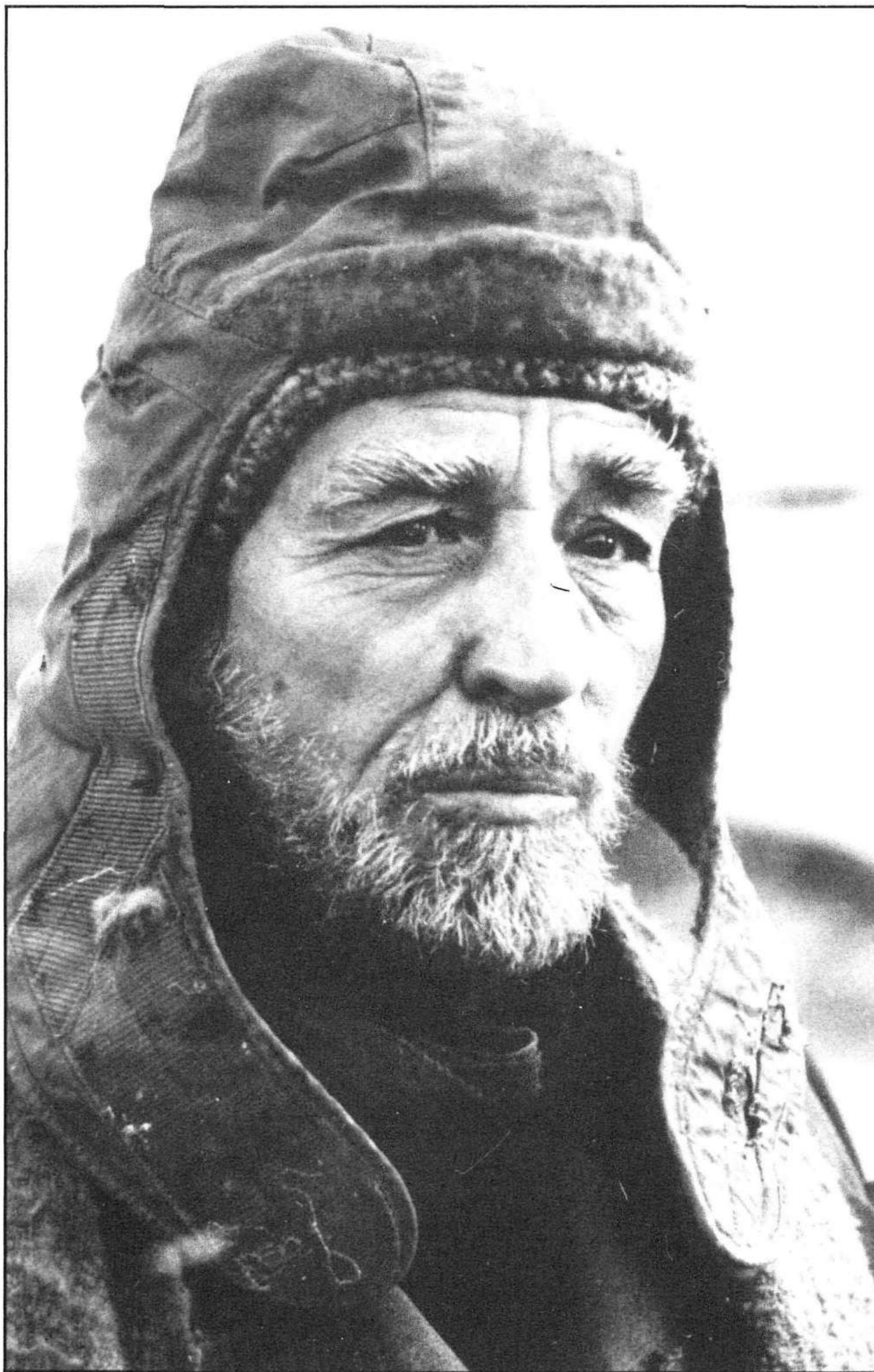


Ninetto Davoli y Franco Citti en “Edipo Rey”.

rente, coexistencia trágica de opuestos. *Orgia* es la representación de la pesadilla sadomasoquista que atormenta y, por fin, mata al Diferente, el drama de la coexistencia imposible entre dos naturalezas y figuras de Hombre y Mujer. Es una fantasmagoría trágica, una orgía de muerte que arrolla las identidades y las relaciones sexuales hasta su disolución total e irreversible: la catástrofe de la “normalidad” y de su orden llega hasta la solución final, en la que ya no son posibles ni Hombrés ni Mujeres. Sadomasoquismo y vo-

“Diversidad” se reconoce y concreta en la escisión entre la condición de padre y la de hijo, revelando ciertas analogías con el tema de *Teorema*. *Affabulazione* es un *Teorema* al cuadrado: lleva a su solución extrema, concluyéndola, la disolución del orden familiar burgués, y en particular la crisis de su representante emblemático, el padre, en relación con la figura del hijo.

La tragedia tiene ocho episodios y un epílogo; la acción se desarrolla en una familia de la burguesía industrial milanesa. El padre redescubre con dolor su condi-



Vittorio Gassmann, reciente intérprete de "Affabulazione".

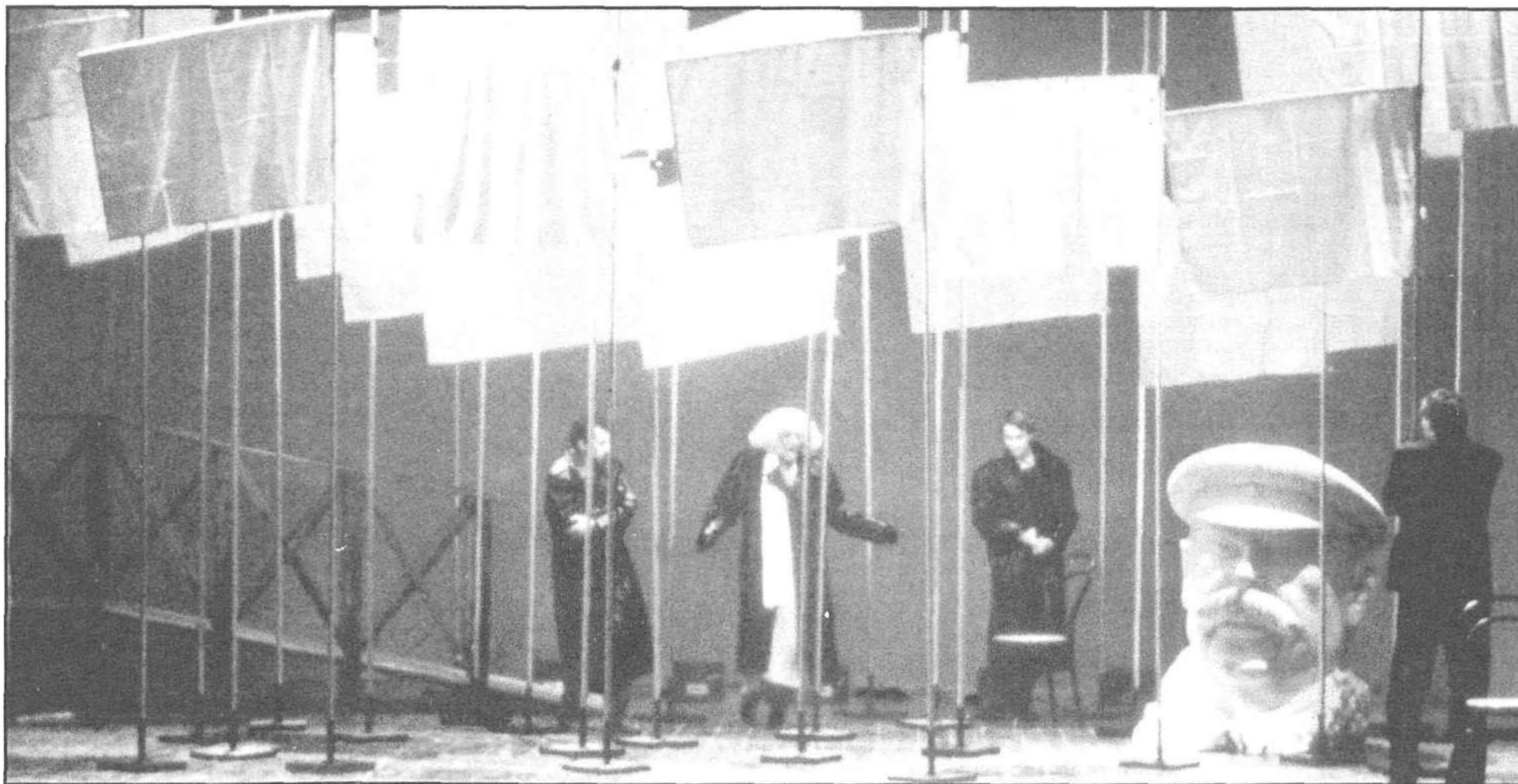
ción real de hijo, y se siente impulsado por una neurótica curiosidad de **voyeur** a revivirla en el hijo, en el sexo del hijo. Las relaciones sexuales de éste con su novia suscitan en el padre un sentimiento de exclusión que le resulta insoportable: exclusión del sexo del hijo sentido como propio, como especular del suyo. La familia —o mejor, el orden, la división de roles y de relaciones (padre-hijo) en la que se asentaba— entra, pues, en crisis, como ocurre en *Teorema*: el padre padece una crisis mística. Empeñado en cambiar en clave trasgresora su propia sexualidad, hastiado de la rutina conyugal, el padre llega a fantasear, y a proponer a su mujer nuevas formas de relación sexual, "irregulares", no ya de cónyuges, sino de amantes, o de "hijos". El interés morboso del padre se centra en el cuerpo del hijo, en ese sexo que le resulta desconocido, según una separación de roles generativos y generacionales que ya no puede soportar: el padre tiende de manera irresistible a llenar ese vacío, a reunirse con el sexo del hijo.

Aparece en escena la sombra de Sófocles, que confirma al padre la imposibilidad de resolver el enigma del hijo: éste no es, de hecho, un enigma, sino un misterio irresoluble. El padre puede únicamente revivir en su representación visual la "escena primaria" de la escisión del hijo:

"La realidad no puede decirse, sino tan sólo representarse".

Su única posibilidad consiste entonces en ver a su hijo como en un escenario: la realidad que se le escapa de él no puede resolverse, sino sólo **conocerse**, tocarse. El padre tiene que ser espectador del acto sexual del hijo, **voyeur** de sí mismo en el hijo: el ansia psicótica le empuja a re-ver, a re-conocer su propio sexo perdido, a alcanzar una forma de identificación mediante la cual superar la escisión esquizoide de su propia identidad sexual. Se ve así obligado a suplicar patéticamente a la novia del hijo que le permita asistir a la escena de su relación sexual: ser espectador es una manera de ser protagonista. En la humillación de atisbar por el hueco de la cerradura, el padre espía su propia impotencia: los padres, medita, son todos impotentes, por eso odian a los hijos hasta matarlos.

La tragedia concluye precisamente con la muerte del hijo, con la que el padre cumple, en realidad, un magnicidio: mata a aquel que lo aplasta insoportablemente con la potencia de su joven sexo de hijo. La descripción de esta última escena es-



Escena de "Bestia da stile", espectáculo dirigido por Cherif con la colaboración de Marisa Fabbri, Roma, 1985.

tá desplazada al epílogo, a través de la narración hecha por el padre en la cárcel. Tras haber matado al hijo, el padre se inclina para tocarlo, para rozar con la mano esa "esfinge" que había sido la razón del asesinato, comprendiendo, al fin, que:

"su misterio había permanecido intacto".

Desde siempre los padres quieren matar a los hijos, y los hijos a los padres, pero lo extraño —prosigue la narración del padre— es que él no quería matar al hijo, sino que éste le matara. Lo que no podía soportar era que al hijo ya no le importara nada él, su padre: a la exclusión de su vida y de su sexo, el padre sólo podía reaccionar matándole, solamente así podía despertar de esa pesadilla que ya lo poseía (como el Hombre de Orgia). El auténtico drama de este padre-Cronos-Saúl que mata al hijo está en la frustración del descubrimiento que el verdadero padre era el hijo, y viceversa, él el verdadero hijo, máscara masoquista de hijo envejecido. El padre persigue en vano su propia imagen perdida, y encuentra en el asesinato-deificación del alter-ego inalcanza-

ble la sanción de la pérdida de su identidad y del fracaso de su propio rol.

PORCILE

La tragedia en verso *Porcile* (*Pocilyn*) vuelve a plantear de manera diferente el caso de *Teorema* (también narrado como una pieza de verso). Esta vez el lector se encuentra con un drama en verso que tiene con respecto a la película una relación análoga a la del relato *Teorema* con el film del mismo nombre. Vuelve a proponerse la alternancia-duplicidad entre texto literario y texto filmico o, si se quiere, entre "versión" literaria y "versión" fílmica de un mismo texto-base que se desdobra en dos obras diferentes, realizándose en dos sistemas de signos diferentes.

El episodio correspondiente en el film homónimo —la historia ambientada en la Alemania contemporánea— encuentra en el drama un desarrollo más articulado. El tema central es la alianza entre lo viejo y lo nuevo: entre viejo fascismo y nueva democracia, entre vieja y nueva burguesía, entre viejo y nuevo capital, entre viejo y nuevo poder. La clave alegórica sugerida por el título se hace pronto explícita en la

conciencia inquieta del personaje del padre, Klotz, obsesionado con las grotescas representaciones de la figura del obeso burgués hechas por Grosz y Brecht, y en particular con las máscaras porcinas dibujadas con despiadada agudeza por el primero. En la superposición de los planos históricos —entre la Alemania nazi de Hitler y la moderna Alemania de Bonn— pueden reconocerse evidentes anticipaciones de la proyección alegórica de *Saló*.

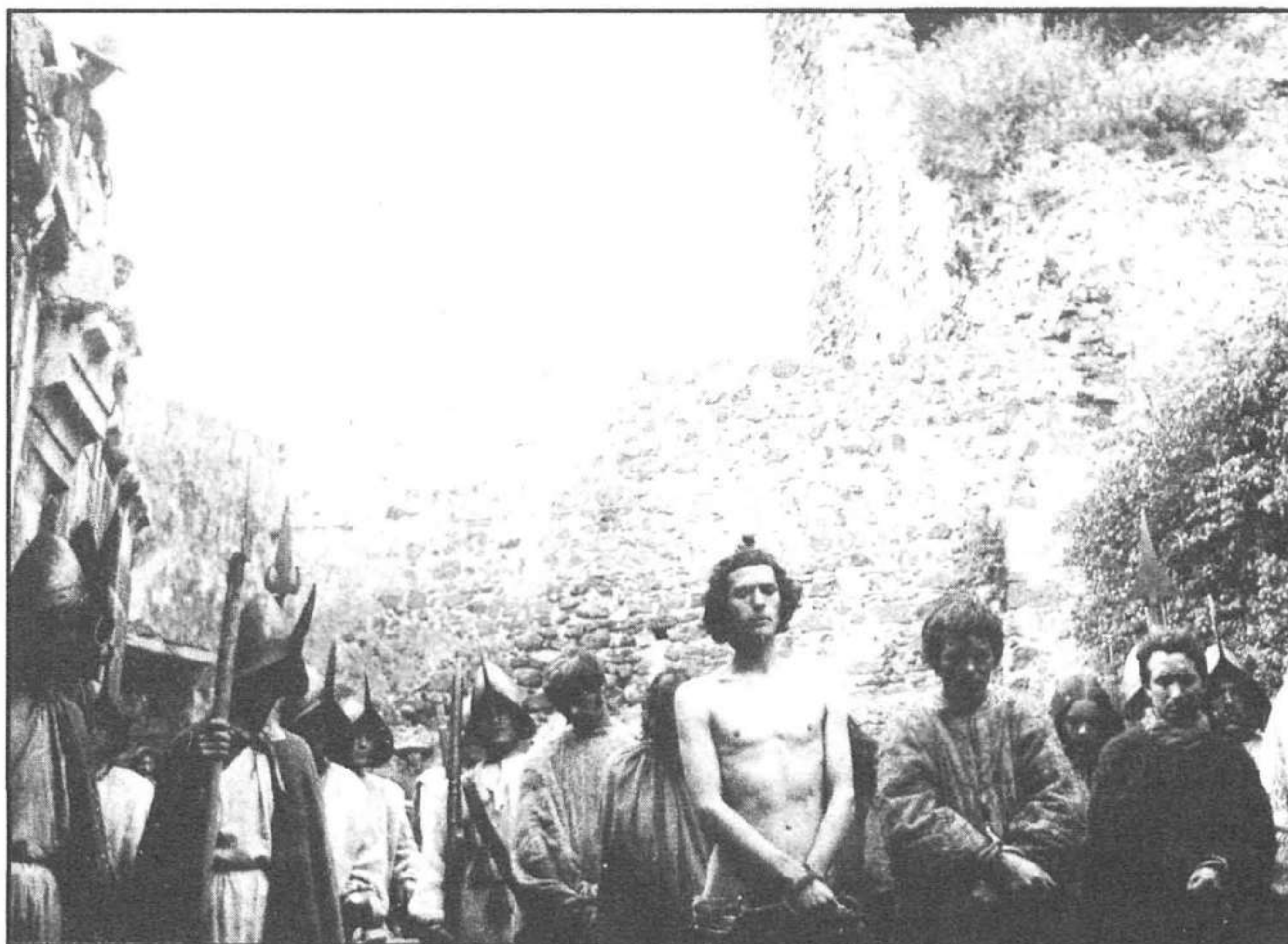
El joven protagonista, Julián, hijo del Neocapitalismo (el padre, Klotz, es una especie de Krupp) es incapaz de liberarse del mecanismo que lo ha producido. Es prisionero de su condición contradictoria, suspendido entre rebeldía y conformismo: lírico e infantil, pero también impotente y neurótico, escindido y bloqueado en sus "cincuenta partes" conformistas y sus "cincuenta partes" revolucionarias. Incapaz de salir de su apatía, rebelde y conformista al tiempo, Julián no es, pues, ni un hijo obediente ni un hijo desobediente (tema que volverá a aparecer, desarrollado, en *Calderón*), y es, para el padre, un enigma. Julián halla su única evasión en el mundo del campo, recuperando una dimensión personal en su relación con los animales.

La escena se desplaza a un contexto diferente, a la rivalidad industrial y política que enfrenta a Klotz con su poderoso adversario Herdhitze, al espionaje que ambos se hacen con vistas al chantaje, en busca de secretos inconfesables en sus vidas privadas: en el pasado en el caso de Herdhitze (ex médico y criminal nazi, responsable de experimentos inhumanos con los judíos), y en el presente para Klotz (el vicio secreto del hijo). Tras haberse hecho la cirugía facial y cambiado de nombre, Herdhitze se ha convertido en el mayor adversario político y competidor industrial de Klotz. Ambos son también emblemáticamente diferentes por formación cultural: humanista (y ligada, pues, al pasado) la de Klotz, científica y tecnológica la del cínico Herdhitze. Cuando Klotz cree que ya puede destruir a Herdhitze, al haber conseguido pruebas de su pasado como criminal nazi, éste le visita con pruebas igualmente temibles, sobre el amor "no natural" de Julián por los cerdos. Ahora la guerra que había enfrentado a los dos hombres se transforma en alianza: del mutuo chantaje surge la fusión de ambos grupos industriales, rápidamente festejada.

Un singular encuentro en la pocilga del título con Spinoza, el filósofo judío, revela a Julián la inutilidad de toda búsqueda de explicación y solución racional a su condición: está llamado a testimoniar una realidad "diferente", una rebelión y también una esclavitud que ninguna Razón puede explicar. Justo cuando están festejando la fusión, unos campesinos traen la noticia de que Julián ha sido devorado por los cerdos. Sobre el episodio "escandaloso" cae de inmediato la complicidad, el silencio, última y definitiva arma del Poder (contra la que se alzarán la **palabra** herética del Pasolini "corsario"). En el contexto alegórico de la película, el canibalismo del episodio paralelo de los antropófagos se convierte en el equivalente "barbárico" del canibalismo del Poder. En la moderna civilización neocapitalista y burguesa se perfila para Pasolini la degradación del hombre de Hobbes: de lobo a cerdo. El Poder convierte el mundo en una inmensa pocilga, produciéndola y reproduciéndola a su imagen y semejanza.

CALDERÓN

La temática del sueño como **otro** de la realidad y **otra** realidad, que había aflorado ya en las tragedias anteriores, se convierte en el tema central de *Calderón*. Pasolini realiza una original relectura de *La*



"Porcile", película realizada en 1969, fue inicialmente escrita como tragedia en verso.

vida es sueño, de Calderón de la Barca, retomando el recurso dramático del despertar, y en parte también los personajes. Pero a diferencia del texto de Calderón, protagonista de los despertares no es Segismundo, sino Rosaura; y el drama se articula en torno a cinco diferentes y sucesivos despertares de Rosaura, en lugar del único de Segismundo en la obra de Calderón.

La obra es, por otra parte, una creación íntegra y originalmente pasoliniana. La adaptación es siempre en Pasolini recreación, bajo forma de **pastiche**, contaminación del "original" con elementos que de él emanan: históricos, ideológicos, estilísticos, autobiográficos (*Edipo Rey*, *La Divina Mimesis*). En *Calderón*, que se propone como **tragedia política**, Pasolini afronta el tema de las relaciones subterráneas que fluyen entre el Nuevo Poder neocapitalista y la revuelta estudiantil, el 68, como explosión, en cierto modo, auspiciada y programada por el Nuevo Poder, para liberarse de las estructuras arcaicas que oprimían la sociedad y limitaban su potencial consumista, para renovar el Sistema precisamente mediante la carga revolucionaria de sus propios hijos. La capacidad de homologación del Estado burgués ha absorbido, apoderándose de ella, hasta la transgresión. La consta-

tación de la capacidad que poseen el Poder y el Estado burgueses de reabsorber los impulsos revolucionarios al interior de una dialéctica de transformación-renovación y, en definitiva, de su entropía, era un motivo en modo alguno nuevo de por sí¹. Pasolini ha tenido el mérito de rastrearlo y analizarlo en la situación histórica contemporánea.

En *Calderón*, Pasolini prosigue, además, su viaje en el mundo de los "excluidos", los marginados por motivos de raza, de diferencias sexuales, de inferioridad social: homosexuales, prostitutas, negros, meridionales, tienen en común el estigma de la exclusión de la sociedad civil, hermanados en la misma condición de marginación, perseguidos por una única violencia del Poder.

Aparece también el tema de la locura, sobre todo en el episodio de la repentina afasia de Rosaura. La locura es aquí, precisamente, "el lenguaje excluido"², o sea, el lenguaje **de los** excluidos (que es, por otra parte, como es sabido, una gran reserva de significados).

Precede a la tragedia un "estásimo"³ introductorio, confiado a la voz de un locutor, y se abre entonces con el primer despertar de Rosaura, hija de Basilio Rey. El rechazo de la realidad con la que se encuentra al despertar resulta inútil: la her-



María Callas en "Medea".

mana la invita, como única posibilidad de salvación, a la ficción, al juego de realidad-ficción. Rosaura debe fingir, debe entregarse al juego de inversiones entre ficción y realidad, precisamente como en *Las Meninas*, de Velázquez (y en esta referencia hay un eco indudable del famoso análisis de Foucault)⁴. Rosaura vivirá así su propia irrealidad como en una realidad reflejada en un espejo: estará, como el pintor, al mismo tiempo dentro y fuera del cuadro.

En el episodio siguiente aparece el irónico Segismundo, intelectual antifascista en cuyos elocuentes discursos aparecen nombrados en serie Barthes y Buñuel, Machado y Unamuno, Goytisoló y Alberti. Pero mayor relieve cobra el personaje de Basilio Rey, figura representativa de un ejercicio moderno y democrático del poder, astutamente permisivo: un poder que puede permitirse el lujo de ser "bueno", más aún, **debe** serlo. En la sucesión de episodios, Basilio es alternativamente Rey-padre y marido burgués, desdoblándose en estas dos figuras especulares, representando siempre al Poder, la autoridad paterno-marital.

El segundo despertar de Rosaura se produce en una clínica-manicomio: ella grita en vano, reclamando la devolución de su cuerpo, del que ha sido despojada.

Rosaura ama a Segismundo con un amor imposible: en un encuentro con ella, Segismundo le revela la verdad de que siempre había ocultado: él es su padre, y no puede, por tanto, amarla como un hombre ama a una mujer. Si el sueño ha terminado, no por ello debe también terminar el amor, precisamente como en *La vida es sueño*. La cita de Segismundo, al determinar la inserción de la obra de Calderón en la de Pasolini, o sea, del texto de referencia en el texto de la adaptación, precisa la relación de specularidad ideal y estructural existente entre ellos: Pasolini ha instaurado entre su texto y el de Calderón, mediante el sistema de referencias e inversiones que caracteriza a su adaptación, un juego de espejos análogo al realizado por Velázquez en *Las Meninas*, cuya sugestión, a la luz del análisis de Foucault, aflora repetidamente en la obra.

Con el tercer despertar de Rosaura, que ha convertido ahora su realidad en la de una prostituta, la escena se desplaza a un ambiente pobremente popular. Una vez más, la realidad en la que despierta constituye para Rosaura un sueño: la realidad estaba en su perdida condición anterior. Aparece ahora la figura de Pablo, estudiante de izquierdas con una tendencia incipiente a la "Diversidad", arrojado contra su voluntad a la chabola de Rosau-

ra, con la que se descubre hermanado por una condición común de marginados, de excluidos: la condición que une a homosexuales, putas, andaluces, negros, pobres. Y se realiza una segunda agnición dramática: un sacerdote revela a Rosaura que Pablo, del que ella se ha enamorado, es su hijo, a quien había parido aún adolescente, tras haber sido violada por un tal Segismundo, que después acabó en la cárcel, y que él había sido arrebatado. Ella creía haberlo perdido, y en cambio el niño vivía en la mansión de una rica familia de Barcelona. Ahora ha vuelto a encontrarlo. La segunda agnición dramática revela, pues, una segunda situación de amor incestuoso e imposible.

El siguiente despertar de Rosaura, el cuarto, la encuentra en el seno de una familia de la alta burguesía de Barcelona. Se repite la situación de los despertares anteriores, pero con una variante fundamental: Rosaura tiene problemas de lenguaje, habla de modo inconexo, confundiendo verbos, nombres y adjetivos, entre los que no sabe ya instaurar la relación correcta. La babélica confusión lingüística de Rosaura coincide con la pérdida de los nexos lingüísticos y lógicos entre los elementos del lenguaje y del sistema de distinciones en que se fundan tales nexos. El caos afásico de Rosaura es la expresión lingüística de la disolución del orden racional, familiar y social sobre el que se asentaba su existencia: ya no sabe reconocerse en el mundo que la rodea. El médico diagnostica naturalmente afasia, citando a Jakobson, pero la razón profunda del caos en que ha caído Rosaura es otra: es la burguesía que quiere liberarse de su pasado y de instituciones ya inútiles, como la Iglesia. No podía hacerlo sola, y ha recurrido a sus hijos revolucionarios. Rosaura ha sido involucrada en esta revolución: se curará en mayo del 68, cuando ella, "que ha encontrado el modo de desobedecer sin ser desobediente, volverá a obedecer sin ser obediente", y volverá entonces a hablar la realidad, para mayor júbilo de su marido Basilio, burgués moderno, cínico y "aggiornato". Basilio posee una concepción tolerante y reformista del poder, está incluso dispuesto a aliarse con los comunistas con tal de cambiar lo que hay que cambiar en la sociedad.

Desde el exterior de la rica casa burguesa llegan ruidos de tiros, de enfrentamientos entre estudiantes y policías, y entra Enrique, buscando refugio. El diálogo entre él y Basilio hace resaltar la rebelión ingenua y exaltada, substancialmente burguesa, del estudiante, su izquierdismo, "enfermedad verbal del marxismo"

y, por contra, la lógica mucho más astuta y pragmática del burgués moderno, consciente de su propia degradada realidad, pero hábil en defenderla. Basilio asiste tranquilo y satisfecho a la gran renovación que se está produciendo, y que en el fondo él mismo ha deseado e impulsado. El Poder se ha servido de quien lo critica y se le rebela para lograr una más completa lógica de sí mismo, y de este modo renovarse.

Ahora, Rosaura puede ya despertar: ha llegado para ella el momento de recordar dónde estaba **antes**, de confrontar la realidad perdida con la realidad presente, ya que "A partir de ahora ya no habrá otros lugares donde despertar", y toda la realidad será uniformada por la transformación impulsada por el Capital. Esta vez, tras el despertar (el quinto), Rosaura recuerda, por fin, su sueño, o sea, el lugar donde había estado antes. La descripción se abre sobre un escenario de pesadilla, en el que se puede vislumbrar una precisa anticipación de *Saló*. Su vida se desarrollaba en un campo de concentración nazi, entre esqueletos vivientes que vagan por el aire helado. Entre los reclusos no había solidaridad, y por el contrario la ley de supervivencia imponía el recuerdo a la traición, cada uno hacía lo posible por ser el primer ayudante de sus asesinos. De pronto se oye un canto, y una multitud de obreros entra en el campo, con banderas rojas y metralletas, portadores de salvación y de libertad. Rosaura ha soñado con los partisanos, con la liberación, con los obreros victoriosos: la persistencia de este sueño determinaba el contraste insuperable entre la realidad presente y su desesperado rechazo. Pero esa representación, no tan alegórica, de la Liberación era precisamente un sueño, destinado a permanecer tal desde el momento que la realidad nueva, auspiciada por el Capital, ha excluido para siempre toda posibilidad de liberación. Esta es la conclusión del drama, confiada al frío cinismo de Basilio: el de Rosaura ha sido realmente un sueño hermosísimo, pero ahora precisamente comienza la verdadera tragedia,

"porque de todos los sueños que has tenido y tendrás puede decirse que podrían también ser realidad. Pero, en cuanto a éste de los obreros, no hay duda: es un sueño, nada más que un sueño".

Calderón concluye la parábola involutiva de la dialéctica histórica y de la perspectiva política en Pasolini. Si al final de

Poesía in forma di rosa la revolución no es ya más que un sentimiento, en *Calderón* la revolución es ya un sueño. Sólo el sueño y su objeto, el pasado, son ya —pero inútilmente— revolucionarios. A la lógica pasoliniana de la "oposición pura" no le quedará ahora más que la práctica de lo negativo, la transgresión permanente.

BESTIA DA STILE

Es la última tragedia de Pasolini, y su elaboración se extiende, entre continuas reestructuras, a lo largo de diez años (1965-1974). Se trata, según la explícita afirmación del autor, de una autobiografía.

La obra, ambientada en Bohemia en el período que va desde la segunda guerra mundial al 68, se abre con el Coro de los campesinos de Semice, bajo el signo de la antítesis:

*"Versos sin métrica
entonados por una voz que miente honestamente"*



Pasolini en el papel de Giotto, en "El Decamerón".

*son destinados
a volver reconocible lo irreconocible".*

Aparece entonces el protagonista, Jan, cuyas primeras palabras retoman la cita de Machado:

"¡Veinte años en tierra de Bohemia!"

El texto declara de inmediato su carácter autobiográfico. Jan es también, como lo son las de distintas formas de otros protagonistas de las tragedias (a excepción del Basilio de *Calderón*, que representa, como oposición emblemática, la Norma absoluta y pragmática del Poder) un "diferente", y se declara en seguida tal: vive en soledad su vida y su sexo, único actor y testigo de sus actos (es, además, judío, lo que le hace ya doblemente "diferente"). La consciencia de su diversidad se ha vuelto ya en él deseo masoquista de sentirse cubierto de vergüenza. La gente del pueblo ignora su drama, y no puede prever el escándalo que él lleva dentro, antes de que explote.

En la transposición simbólico-autobiográfica de Pasolini, Bohemia es el Friuli, y Semice es Casarsa. Jan quiere ser poeta, y ha tomado esta decisión de manera lúcida y definitiva: será poeta de su sexo y de su pueblo, de sus cantos populares:

*"Traduciré en palabras extremas
también los actos de las usanzas superstitiosas,
con sus jirones de antiguas lenguas
bárbaras
perdidas en edades mágicas, a los restos
del sudete, lengua de liturgias
solamente bohemias
celebraré un matrimonio, adornado de
humildes anémonas,
entre Rimbaud y Janacek".*

Resulta evidente en este programa poético el eco de la poética friulana de Pasolini, teorizada en los *Stroligut*. Jan será poeta de una lengua antigua, superviviente de épocas remotas, en la que las sugerencias mágicas se fundirán con las estéticas y temáticas de la moderna poesía, y la religión de los muertos con el erotismo más íntimo y escandaloso. Será poeta nacional, pero su amor populista por los pobres no será más que un tránsito "natural" del fascismo original al comunismo sucesivo". Una serie de entidades simbólicas —como la penumbra, el mundo campestre, burócratas heterodoxos y ortodoxos, varios sociólogos —concretan un análisis del programa poético de Jan,



Escena de "Salò", la última película que Pasolini pudo realizar.

de su ideología y de sus contradicciones. Pero el texto vuelve en seguida a los acontecimientos históricos de ese período: la invasión alemana y la revuelta partisana. Estos acontecimientos se desarrollan alrededor de Jan sin que él penetre y se involucre realmente en ellos: permanece en el fondo ajeno. Vivida poéticamente, la Resistencia representa para él "una idea de estilo"; lleva en su corazón a Jakobson, Sklovski, Maiakovski y siempre, por supuesto, a Rimbaud. Más aún: Jan vuelve al dialecto practicado como "traducción" de la lengua, para cumplir el recorrido inverso, del dialecto a la lengua (es el doble itinerario lingüístico que caracteriza la poesía friulana de Pasolini). Esta actitud provoca las críticas de Novomenski, poeta más ortodoxo y politizado. A esta primera poética de precioso lirismo la sigue, en el recorrido literario de

Jan, una poética nueva, la poética del realismo:

"Cayeron las viejas barreras entre el bohemio escrito y el hablado... el que hablaba fue hallado en flagrante libertad y sus inventos, hasta ahora siempre ignorados por los eruditos literarios, fueron clavados en páginas recordatorias de los formalistas rusos".

La lengua es captada en su nacimiento y en su uso real: en los discursos libres, Jan revive la ideología de la ínfima clase social de Praga. Nace un nuevo "escándalo" literario, y vuelven a caer sobre Jan las iras y las críticas de Novomenski, el poeta comunista, ortodoxo y moralista, que se plantea instintivamente el

fundamento de la literatura fuera de ella.

Jan se encuentra con un alcoholizado y vehemente "espíritu de la madre", que se expresa en un italiano fuertemente dialectal e incorrecto. Esta madre histérica representa la clase de origen de Jan, decepcionada no por haber engendrado un buen comunista, sino por haber concebido un mal burgués. Un encuentro posterior con la hermana remueve zonas más cruciales de la vida y del drama de Jan: la hermana representa su otra mitad, separada de él por una oposición irreconciliable. Es su doble, la otra cara de su doble naturaleza. Como el protagonistasita de *Orgia*, Jan se ha escindido en dos partes, ha desdoblado su imagen, asignando a la hermana, como en un espejo, lo que quería representar para ella: el sexo masculino. Ellos dos son como una única persona:



"Calderón", puesto en escena por Luca Ronconi en 1978.

"he asumido para mí el rol de la vergüenza y te he dejado a ti el de la alegría".

La escisión de Yo y del Eros ha fijado en las Personas del hermano y de la hermana las dos caras del arquetipo hermafrodita, la oposición especular de los sexos.

Llega, por fin, el 68, y Capital y Revolución se disputan la posesión de Jan, discutiendo sobre cuál tendrá la paternidad del nuevo evento, y cuál de los dos modelos de vida se ha afirmado en él. El Capital parece hacer valer fácilmente sus razones pragmáticas: Pasolini insiste en el tema de *Calderón*: la revuelta había sido ya absorbida, al nacer, en la entropía del sistema neocapitalista y burgués. Son precisamente del Capital las dos palabras finales del drama, mientras Jan, "ebrio, de hierba y de tinieblas" es abandonado por aquel en brazos de una Revolución ya inexistente.

El drama se cierra con esta secuencia, que evoca antiguas sugerencias pánicas y simbolistas, sobre el eco del más conocido y emblemático adjetivo de Rimbaud, cuyo nombre ha sido repetido con insistencia a lo largo de la obra, como inspirador carismático del aprendizaje poético de Pasolini.

Sigue un largo *Apéndice* (1974), que constituye un episodio, o una sucesión de episodios, añadidos a la obra y separados de ella. La acción se sitúa en 1969: Jan está ante la casa de Holan, viejo y prestigioso poeta muy estimado, imagen carismática de autor repetitivo en su obra y coherente. Resulta inmediato pensar en una posible referencia al poeta Montale, y las connotaciones de su imagen cobran una inconfundible consistencia en las páginas siguientes, a través de referencias sarcásticas a su actividad literaria y a su vida privada. Se trata del ataque más violento que Pasolini haya lanzado jamás contra un autor, un encuentro que trasciende el ámbito de la crítica literaria, para convertirse en agresión personal. Este violento ataque no es un episodio aislado, sino la conclusión de un enfrentamiento ya antiguo, y en particular de la "polémica en versos" que sostuvieron Pasolini y Montale en los años de 1971 a 1974.

Pero también para Jan-Pasolini el juego se ha acabado: vuelve el tema obsesivo de la disociación que separa al "diferente" de la historia y del mundo. Jan es un poeta, y su destino, como para Píldes, es la división: está condenado a vivir en **otro** tiempo, en **otro** lugar (pero, después de *Calderón*, ya no queda **otro** lugar donde "despertar"):

"Los poetas pertenecen siempre a otra civilización".

En esta conclusión hay que reconocer el resultado significativo de una actitud presente ya en el primer Pasolini. Ya en algunas poesías de 1942 la poesía es lo otro: el poeta vive otra vida, en otro tiempo. Pero esta consciencia de su alteridad, percibida como condición dramática y al mismo tiempo privilegiada, es al principio sugestión esencialmente lírica, sueño. En el último Pasolini esta consciencia se convierte, en cambio, en trágica sanción de una condición de separado y disociado del mundo, o sea, de una existencia en cierto modo "fallida". La alteridad es sentida no ya en su plenitud, sino en su vacío: el vacío del presente ante un pasado que lo ha sido todo. La alteridad real está entre presencia y ausencia con respecto a la Historia, entre la plenitud del pasado y el vacío del presente, del que Jan-Pasolini está trágicamente separado, porque su presencia real y viva está en otro lugar, en el pasado perdido para siempre.

El sexto y último fragmento del Apéndice debe considerarse como una segunda escritura, una variante paralela de la última poesía de la sección *Teatro entusiasmo* de *La nuova gioventù* dirigida al joven fascista: *Saluto e augurio*. Pasolini trae a escena al personaje de Dubcek, quien admite que, ligado al movimiento de liberalización, existía inevitablemente un componente de extrema derecha. Precisamente al joven de derechas, a su "Fedro fascista", Jan-Pasolini dirige una extrema alocución, centrada en la capacidad de resentimiento y de amor de un joven semejante, invitándole a encontrar objetivos diferentes y mejores. La llegada a una política ideal de sugestión platónica es la última playa y el extremo resultado de una actitud de total y radical rechazo, de alteración transgresora de los modelos políticos vigentes⁵, de fórmulas opositorias como Derecha-Izquierda. El ansia de revuelta del joven fascista corresponde, según Pasolini, a una tensión ideal no negativa de por sí, sino en cuanto aplicada de modo distorsionado y neurótico a objetivos erróneos. El mensaje político, una vez más utópico, desemboca, pues, en la invitación a crear una "nueva Derecha", una "Derecha sublime", realmente conservadora y religiosa, como oposición al laicismo y la furia destructora del desarrollo capitalista:

"¡Defiende! ¡Conserva! ¡Reza!
El problema está
en cambiar de caverna, eso es todo.

La república
está en el interior del cuerpo
de la madre".

Amar al pobre, entonces, y amar la alteridad de su cultura respecto a la de la clase dominante; amar su lengua. Podrá así surgir, según el polémico sueño de Jan,

"un fascismo privado de violencia, de ignorancia, de vulgaridad, de beatería",

precisamente una "Derecha sublime", ideal e inexistente.



Pier Paolo Pasolini.

El último drama de Pasolini concluye con este sueño absurdo, aunque muy civilizado.

Si se quisiera expresar una valoración global de la obra teatral de Pasolini, habría que resaltar, por un lado, la uniformidad temática que poseen las seis tragedias, convirtiéndose en algún caso en propuesta insistente de módulos repetitivos; por otro, cierta disparidad de resultados formales, sobre todo en lo que se refiere a la construcción dramática de las obras. Si *Pílade*, *Bestia da stile* y, sobre todo, *Calderón* son obras dramáticamente articuladas y acabadas, con momentos

de gran fuerza expresiva, sobre *Affabulazione*, *Porcile* y aún más sobre *Orgia* planea una inmovilidad psicótica que, a veces, reduce la representación a la escena del psicodrama como exorcismo, de la coacción a repetir, a un monólogo estático que desemboca más en la obsesión repetitiva, que en una forma de inmovilidad trágica. *Affabulazione* y *Orgia* se centran, para volver a cerrarse en seguida, en la escena de la inmovilidad trágica y psicótica del "Diferente". *Pílade* y *Bestia da stile* se abren a la autobiografía alegórica; *Calderón*, a la actualidad histórica y política: de ello emana también, es probable, su desarrollo en un espacio más amplio y articulado, que deviene elemento determinante también en el plano de la construcción textual, de la realización dramática. Una atmósfera esquizoide compacta y obsesiva se cierne sobre todos los dramas de Pasolini: la pesadilla de la escisión domina la escena y constituye su específico trágico. Se desarrolla en sus formas esenciales el módulo arquetípico de la disociación y el desdoblamiento, de la duplicación, del dualismo ambiguo que se reproduce incesantemente, mediante proyecciones especulares sucesivas. El sistema binario original de los arquetipos introduce en el espejo pasoliniano un juego de imágenes: la puesta en escena del Yo dividido, es decir, la tragedia del Diferente frente a la Realidad y a la Historia.

(Traducción de Carla Matteini. Capítulo del libro de Guido Santato Pier Paolo Pasolini—La Obra).

¹ Walter Benjamin (en *Neue Sachlichkeit*): "El aparato burgués de producción y publicación puede asimilar y hasta difundir cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, sin por ello cuestionar seriamente su propia existencia y la existencia de la clase que lo detenta".

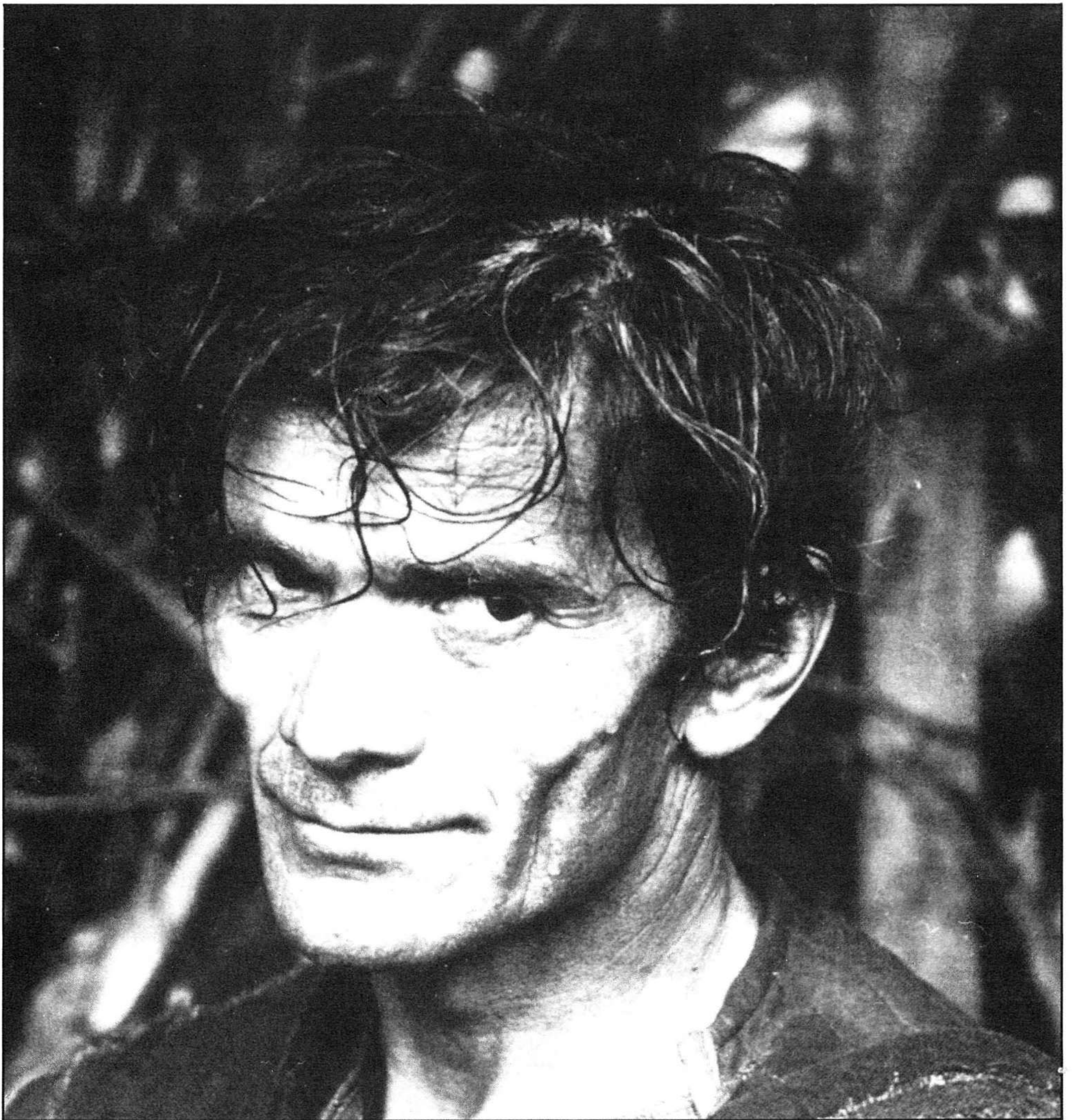
² M. Foucault: "La locura, la obra ausente" (Escritos literarios).

³ En la antigua tragedia griega se llamaba estásimo al canto del coro en la orquesta, entre dos episodios.

⁴ Se refiere al primer capítulo ("Las criadas") del libro de M. Foucault *Las palabras de las cosas* (N. del T.).

⁵ Esta tendencia a una politicidad ideal de modelo platónico presente en el último Pasolini se ve confirmada por el propio autor, en su autorreseña del *Calderón*, replicando a una afirmación de Adriano Sofri, que había definido como nula la relevancia de la obra desde un punto de vista político: "Me gustaría que la clave de la lectura fuese la de una política platónica, la del *Banquete* y del *Fedro*".

34



LA TRAGEDIA PRIVADA

RINALDO RINALDI

EN 1944 el primerísimo experimento teatral pasoliniano, el texto casi arqueológico de los *Turcs tal Friúl*, había establecido un valeroso contacto entre el joven autor y el público, había sido el esfuerzo de conferir a la exquisita palabra poética una dimensión más extensamente comunicativa. El teatro, además, en la enmarañada confusión de esos diez años inaugurales, había progresado paralelamente a otras experiencias (las revistas, el activismo, los artículos) y había entrado en un gran mosaico (la parábola de la autobiografía, de lo privado a lo público, de la intimidad a la intervención).

En el corazón de los años sesenta, precisamente coincidiendo con la gran relación de masas que el cine impone al director Pasolini, asistimos a un curioso retorno del interés teatral. Pero ya no es una búsqueda de sintonía con el público, y mucho menos se inserta cómodamente en el otro trabajo pasoliniano paralelo. Este nuevo teatro parece crecer en pleno desacuerdo y oposición no dialéctica respecto a *Poesía en forma de rosa*, respecto a la práctica iluminista del cine. Metido de lleno en una temporada nuevamente realista y comprometida (pensamos en el medio audiovisual como documental, pero también en la poesía como denuncia del horror, en un renovado vínculo entre el autor y su público), Pasolini parece contradecirse aún, esbozar otro camino, una superación, una novedad o (quizá) un regreso nostálgico. Una violenta sacudida de rebelión en el universo burgués, el tea-

tro de estos años querría indicar, *in extremis*, una vía de salida de la entropía capitalista, y también de esa poesía iluminista que, para negarla asimismo, se adapta a él. El teatro es el coletazo de un autor que no acepta la dimensión realista de escribir, que no acepta una poesía entrelazada totalmente con el horror cotidiano. Es un último gesto de inadaptación, un arrebató neurótico que desearía hacer público el propio distanciamiento respecto al presente.

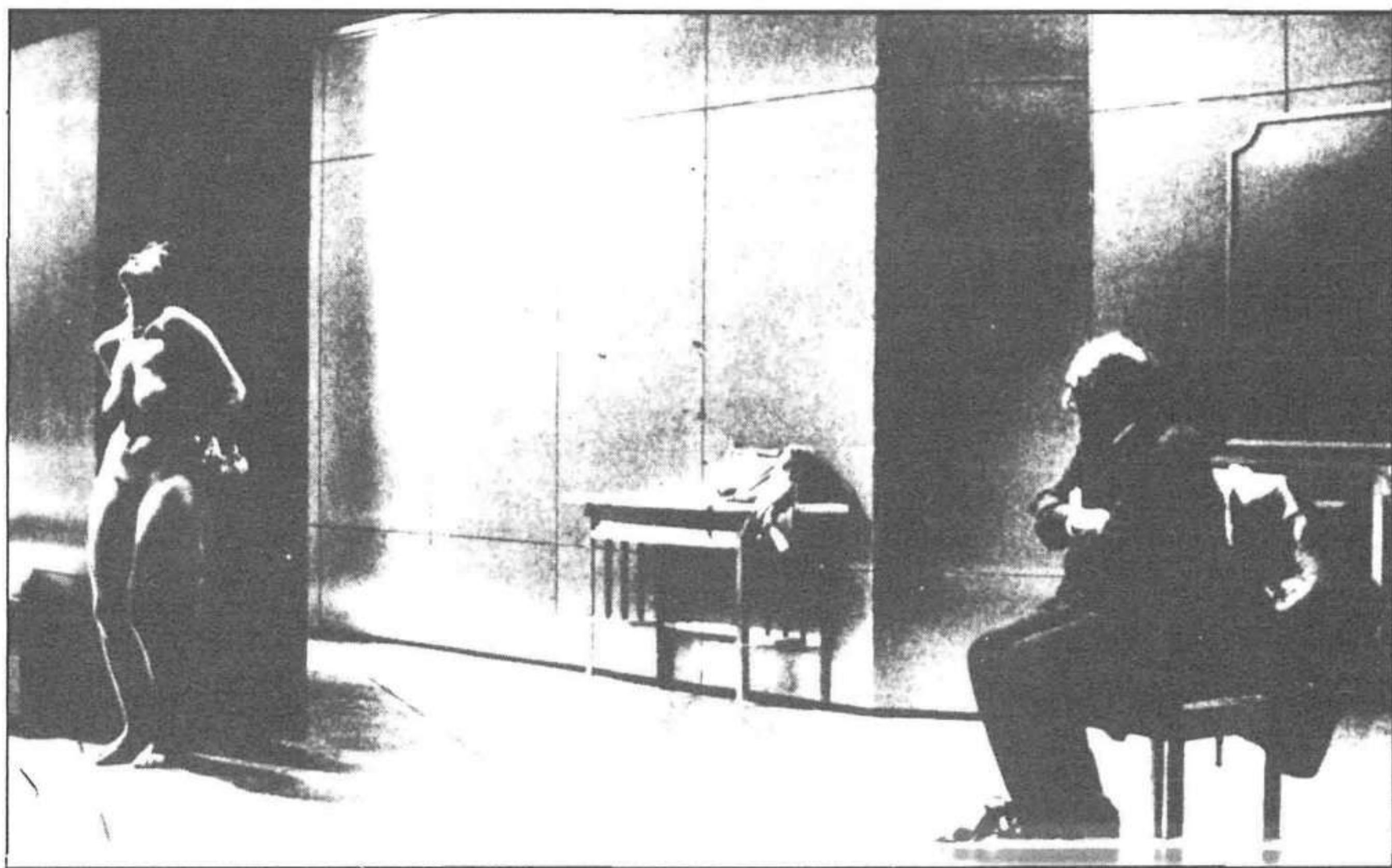
El teatro pasoliniano, en definitiva, quiere ser un instrumento de protesta, sin compromisos. Es obvio, por tanto, que el autor elija sin titubear la vía de la tragedia, volviendo a tratar ciertos temas bien conocidos, pero presentados esta vez como ejemplos purísimos de una transgresión irreductible. Y volvemos a encontrar entonces el oscuro pecado casi predestinado, el destino maligno que conduce a la perdición al inocente y lo destruye precisamente por ser inocente; volvemos a encontrar el escándalo no deseado, no buscado, pero infligido como un sello de los dioses; volvemos a encontrar esa "pasión exclusiva" que arrastra al héroe haciéndole reencontrar misteriosamente las vías de la libertad, de la responsabilidad, del sacrificio; volvemos a encontrar esa dimensión del existir que permite al trágico mezclarse con los hechos más banales y cotidianos sin envilecerse, permaneciendo altísimo y desesperadamente humano.

Así pues, Pasolini escribe unas tragedias (género bastante problemático en la literatura del siglo XX), y las escribe para negar con resolución no sólo el carácter absoluto de la realidad burguesa, sino también esa especie de adaptación

forzosa que ha sido la poesía de principio de los años sesenta (todavía más el cine). Ya no es el rechazo interno del sistema, el de la poesía iluminista, sino un rechazo más total y exterior que remite la actividad literaria a otro lugar que no es accesible aquí y ahora para Pier Paolo Pasolini. Por eso las tragedias de los años sesenta constituyen una dinámica imprevista y extremadamente estimulante.

UNA BISAGRA ESENCIAL

En contra del iluminismo, esas tragedias parecen desplazarlo todo a los modos de lo imaginario absoluto, incluso a las primeras formas de lo imaginario personal, privado: salida restauradora, por tanto, dirigida al pasado, en un cierre hermético sobre lo ya escrito. Pero al mismo tiempo el rechazo del presente indicado por el teatro oscila, y también se proyecta en el futuro: y entonces, precisamente en la crisis, en la derrota de lo trágico, se anunciará la fase extrema de la literatura pasoliniana, la de los últimos años. El teatro se coloca entre estos dos extremos ausentes, entre pasado y futuro, con una parábola interna que parte de la esperanza extremista de lo trágico, en los primeros textos, y llega a su ridiculización, en los últimos. Las tragedias de Pasolini son una bisagra esencial, un *pivot* y un punto de ruptura en su obra: cubriendo el vacío poético que se extiende entre *Poesía en forma de rosa* (1964) y las primeras poesías de *Trashumanar y organizar* (escritas en el sesenta y ocho), y proyectándose incluso más allá, el teatro es un puen-



A la izquierda, Vittorio Gassman y Paila Pavese en "Affabulazione". A la derecha, Daniela Vitali y Alessandro Haber en "Orgia".

te difícil, contradictorio y fascinante, hacia los años setenta.

36

"AFABULACIÓN"

Si es cierto que el trágico, como decía Lukács, rechaza la "anarquía del claroscuro" a favor de una claridad paradójica que no se debe confundir con la ambigüedad y la incertidumbre; si es cierto que lo trágico consiste en una pascaliana apuesta que escoge, se inclina hacia un Dios perennemente escondido, entonces podemos decir que *Afabulación* es un raro intento, surgido en la literatura italiana de la posguerra, de poner en práctica las estructuras de la tragedia antigua, revivida en una moderna forma de escritura poética. Precisamente, el "lenguaje demasiado difícil y demasiado fácil" de la poesía, se convierte aquí en el canal de un renacimiento trágico y de una total transgresión de la realidad: como si la escritura poética lograra desfondar con violencia el mundo compacto del lenguaje tecnológico sin adecuarse a él nunca. *Afabulación*, como su título indica, es el esfuerzo por narrar alguna cosa más en un mundo que no admite más cosas y palabras nuevas: es la adopción de la forma trágica para sobrepasar ese universo mercantilista al cual se había abandonado *Poesía en forma de rosa*.

El esquema de la trama es extremadamente simple, y precisamente en una

poesía (la ya citada autobiografía en verso del sesenta y seis) Pasolini nos facilita un epítome, intencionadamente esquemático: un padre burgués tiene un sueño y en ese sueño ve trastornada toda su vida, como en una visión que inmediatamente vuelve a desplomarse en el olvido:

*"¿Cómo podrá aceptar las consecuencias de ese sueño que, por otra parte, no recuerda?
Las aceptará trastornándolas. Sabiendo y no sabiendo".*

En este sueño (revelación de la diversidad, amor homosexual hacia el hijo, tensión erótica indiferenciada) volvemos a encontrar al fantasma. Obstinadamente, el teatro parece volver a empezar desde el principio, a agarrarse a lo imaginario, al sueño, volver a postular su posible victoria final:

*"Todo, mejor, recomienza, si alguna vez ha comenzado, algo, ya, en mi vida... algo que haya sido una novedad.
(...)
Ya no soy yo. ¿Qué es lo que se me ha añadido?
¿Algo que yo era ya o que debía ser aún?
(...)
Y así, quien vive este personaje (¡yo!) queda, durante algún tiempo, como apartado y contemplativo".*

El padre de *Afabulación* se vuelve un visionario precisamente como el sujeto de las *Cenizas de Gramsci*, y después trata de hacer revivir dentro de lo real esa antigua y lejana transgresión imaginaria, de repetir en el presente ese mágico sueño. La tragedia se convierte, como en la moderna *Antígona* proyectada por Kierkegaard, en la tragedia de un recuerdo. El "estupor" del sueño, sin embargo, no admite compromisos, situado (como está) más allá de toda "explicación". Lo que aparece en él es Dios, la determinación opuesta a la realidad:

*"Yo y Dios jugamos al escondite:
él se esconde dentro de mi sueño y yo,
por otra parte,
como para toda la vida, me escondo en
la realidad".*

Afabulación podría parecer idéntica a *Teorema* (la burguesía trastornada por algo divino), y ciertamente nació del mismo impulso creativo, como a menudo ha declarado Pasolini. Simétrica a *Teorema*, esta tragedia es perfectamente opuesta a ella o, mejor dicho, se superpone a *Teorema* sólo en esa zona ambigua que mezclaba las incitaciones del fantasma con las concretas de la realidad. Casi inmediatamente, con una divergencia que nos parece el verdadero centro vital de la obra pasoliniana en estos años, *Afabulación* toma el camino contrario: si el Dios Padre

de *Teorema* es la aparición de la dura realidad, el Dios que se vislumbra en el sueño de la tragedia es, en cambio, una aparición completamente imaginaria. Si en *Teorema* los burgueses llegan a reconocer su condición de burgueses, la realidad del poder que los justifica y los funda fuera de toda envoltura ideológica, *Afabulación* conduce al héroe fuera de la realidad, mientras que *Teorema* le devolvía a ella. Dos variantes distintas de una sola estructura, estos dos textos muestran las dos direcciones de la obra pasoliniana: la del iluminismo integral (en la escenificación) y la de una vía de salida todavía imaginaria (en la tragedia). Frente al positivismo, al optimismo y a la esperanza que recorren *Afabulación*, y en comparación con la frialdad de *Teorema*, podemos decir con Kierkegaard: "(...) Sólo cuando siente lo trágico el individuo es feliz. Lo trágico tiene en sí una infinita dulzura y, propiamente, desde el punto de vista estético y respecto a la vida humana, es igual que la gracia y la misericordia divina, mejor dicho, es más dulce aún (...) es un amor materno que mitiga la aflicción".

El clímax trágico de *Afabulación* es inexorable: el padre regala al hijo un cuchillo, después se apresura a desnudarse, casi para ofrecerse como víctima del sacrificio. Él ya no es el Padre Absoluto, sino un padre igual al hijo:

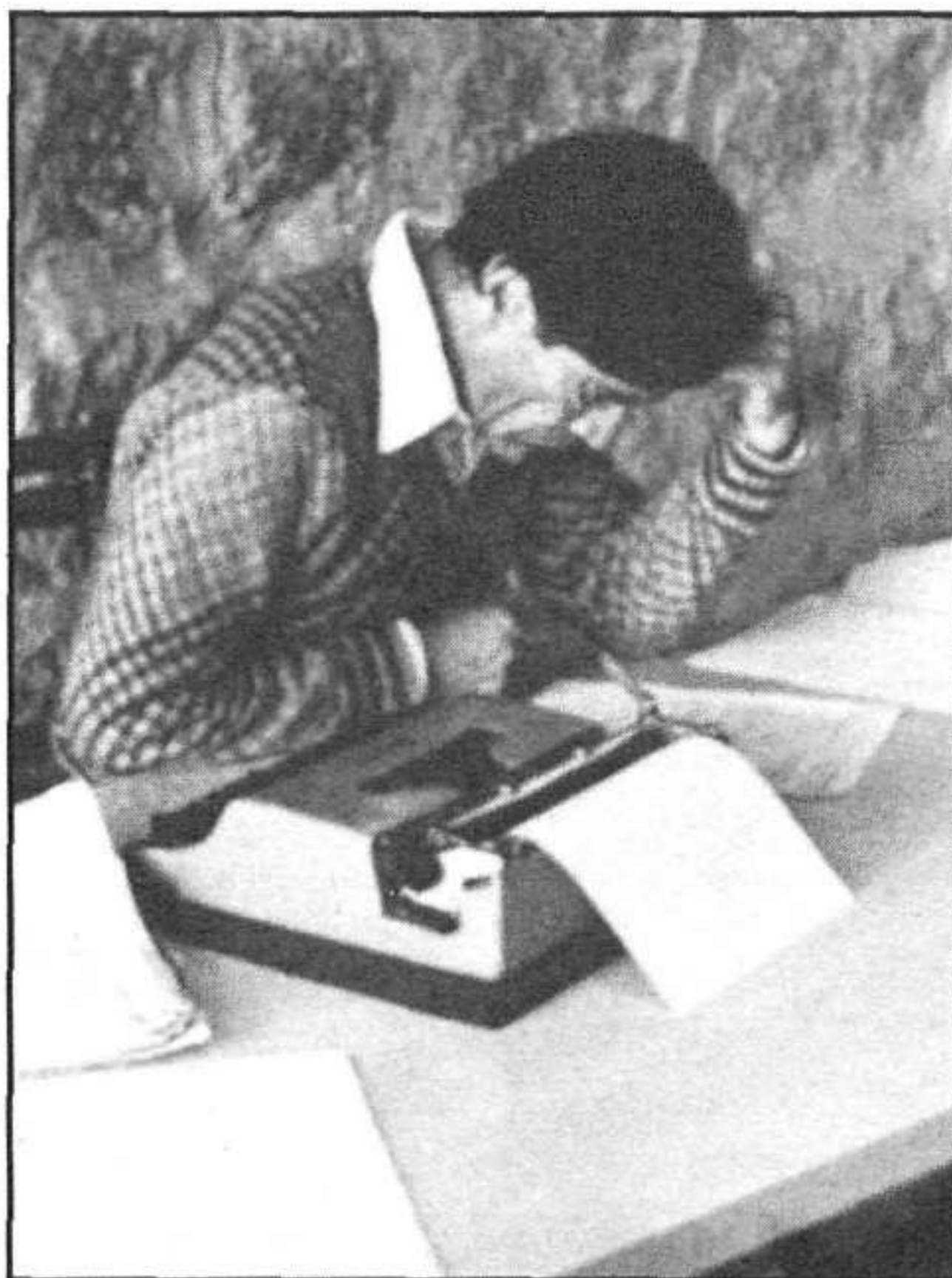
"(...) verá mi sexo... cuya función, entonces, será pura... sin utilidad... como en las masturbaciones del muchacho (...)".

El gesto trágico, por tanto, es el escándalo de ser visto, espectáculo, exhibición: gesto teatral que implica en su fascinación al hijo y también a los espectadores:

"Si nadie dijese nada, nadie se daría cuenta de ello. También porque el público que juzga, de cerca o de lejos, no tiene otra medida que la corriente vulgaridad".

EL GESTO TRÁGICO

El estallido trágico, en cuanto negación de la norma social, retumba monstruosamente con una ejemplaridad paradójica en el mezquino mundo del presente. Lo que posibilita este gesto de escándalo (homosexualidad, incesto, violencia, muerte) es una especie de reconocimiento del *Unicum*, un reencuentro de la diferencia total



Dos instantes en la vida de Pasolini.

dentro del universo de la igualdad total. El gesto trágico vuelve a proponer el milagro de la unicidad en el mar de las identidades y de las equivalencias: milagro, finalmente, reconocible y ejemplar:

*"¡Una cosa tan natural y común a todos, y también tan sorprendente e inimaginable!
¡La verificación de la regla común en un caso imposible, absolutamente único!"*.

La revelación del error es una aparición de la diferencia, incide en la realidad un horror que es irreductible a la realidad. "Sobrepasar todo límite" significa también invertir los papeles entre padre e hijo: significa, con una espléndida corrección dramática, mostrar el sexo del hijo y no ya el del padre. Y es solamente esta forma morbosa de mirar la falta de su hijo lo que hace que el padre se reduzca, finalmente, a hijo, a víctima de un sacrificio impuesto por la ley:

"Nos encontramos, por tanto, frente a un vuelco de la situación, consistente en una inversión de los papeles de mostrar y de ver, de dar y de tener... de poseer y de ser poseído...".

El teatro pasoliniano se construye así en estallidos sucesivos, por "intentos abortados, y que quedan / suspendidos", en una aproximación cada vez más perfecta a lo trágico: "Yo vivo ingenuamente mi tragedia en su formación. / Y de vez en cuando invento el sentido de sus situaciones".

Como dice el fantasma de Sófocles, que aparece para "dar unas explicaciones" en una especie de intermedio metalingüístico: frente a la realidad de los "enigmas" que la razón afronta y resuelve "para avanzar" en su trayecto histórico (Edipo, la Esfinge), frente a esta "normalidad" iluminista de la ciencia, y tal vez del psicoanálisis, hay otra dimensión:

*"(...) la razón sirve, de hecho, para resolver los enigmas...
Pero tu hijo —he aquí el punto, te repito—
no es un enigma.
Él es un misterio.
(...)
(...) ¡la razón no quiere reconocer el misterio!"*.

Es precisamente este "misterio", esta "inviolable" verdad de lo existente, lo

que el teatro trágico pasoliniano se propone alcanzar: el viejo estatuto de lo imaginario como transgresión total. Por eso aquí (por boca de Sófocles) se recupera una noción mítica y mística de lo real que ya había aparecido en los escritos pasolinianos sobre teoría cinematográfica: una aparición mágica de las cosas visibles, que en esos ensayos intentaba tapar la carga realista de las películas, y que el teatro adopta explícitamente para cambiar, una vez más, la ruta de la literatura. De hecho, el teatro, como representación de la realidad, es el único modo de coger, en la realidad, lo que la invierte, lo que hace de ella una cosa irreal, a través y en contra de la planicie de la dimensión iluminista. El teatro se convierte, en definitiva, en lo que el cine pasoliniano quizá hubiese querido ser (en teoría) y nunca fue: lugar de aparición ejemplar del milagro.

"En el teatro la palabra vive una doble gloria

(...)

Está escrita, como la palabra de Homero,

pero al mismo tiempo es pronunciada

(...)

(...)

(...) El teatro

no evoca la realidad de los cuerpos sólo

con las palabras,

sino también con los cuerpos mismos...

(...)

Quizá, cuando la ves, o la sientes, en definitiva la vives,

la realidad se te escapa (...)

(...)

es... es... ella —como tal— el misterio...

(...)

El hombre se ha dado cuenta de la realidad

sólo cuando la ha representado.

Y nada mejor que el teatro ha podido representarla nunca".

El teatro llega a purificar el cine, a cumplir su potencial y nunca realizada carga imaginaria: el teatro no viene a repetir, sino a "representar" la realidad, fundiendo lo físico del cine con la palabra de la poesía, de la vieja poesía de los años cincuenta. El teatro hace ejemplar y reconocible el "escenario" mágico de las cosas, hace visible el hilo del milagro que las atraviesa, agujereando su homogeneidad de mercancías.

Por tanto, es justo, después de este intervalo, que el padre de *Afabulación* avance con su tragedia, intentando por segunda vez "poner en escena" una "nueva locura". Convertido ya en "Ulises" o en



Fotograma de "Accattone" (1961).

"Zeus", se dispone a asesinar al hijo, para que "vuelva a ocurrir algo que había ocurrido" y se recomponga una "tragedia sin razón". Y en este torbellino, la figura neocapitalista del hijo real, de ese hijo utilitarista, convencido de que la rebelión, la "locura", el "verdadero amor" y el "verdadero odio" son "inútiles", se destruye completamente. "Espíritu rebajado a carne endemoniada", el padre hace explotar literalmente el pasado del mito en el presente, el sueño de la norma burguesa, dentro del corazón del Poder:

"Hay unas épocas en el mundo en las que los padres degeneran y si matan a sus hijos cumplen unos regicidios.

Son épocas democráticas en las cuales el poder viene dado por mayorías sin orientación

(...)
El pasado decae por la presencia del futuro que domina prematuramente a los hombres que lo viven

(...)

Es por esto por lo que yo ahora tengo la mano armada y me preparo, en erección, a matar a mi hijo".

"PÍLADES"

Pílares, aparecido en el sesenta y siete, seguramente precede en muchos aspectos al *choque* trágico que explota con *Afabulación*. Este texto no sólo muestra una obediencia mucho más estricta a la ambientación y al canon clásico, sino que nos transporta a un momento anterior al de *Afabulación*: no estamos aún en el punto de ruptura, de la transgresión, sino que nos encontramos dentro de la prehistoria del neocapitalismo, bien hundidos en el proceso de su formación. Y, sobre todo, aquí no se habla, hasta el final, de un rechazo escandaloso, de esa que, precisamente, es la locura trágica.

Pílares hace referencia explícitamente al modelo de Esquilo y parece querer proseguir la trama de la *Orestíada*. En efecto, Orestes, iluminado por Atenea y perdonado por el tribunal democrático ateniense, regresa a la patria y explica la gran "novedad" de la Razón, diosa de la realidad y del presente:

"Ella no tiene recuerdos: sabe sólo la realidad.



Una de las escenas incriminadas de "La ricotta" (1963).

*Lo que ella sabe es el mundo:
no hay oposiciones absurdas a su co-
nocimiento".*

Esta diosa de la nueva civilización burguesa y democrática, diosa del desarrollo y del realismo (y del psicoanálisis), ha destruido el pasado transformando a las Furias en Euménides, divinidades de los sueños: "El pasado nosotros debemos sólo soñarlo (...). *De ninguna otra manera se ama mejor que en el sueño*". Se esteriliza así la locura haciéndola fluir paralela a la realidad, y Orestes no puede hacer otra cosa que convocar elecciones democráticas. Las esperanzas de un futuro feliz se han realizado finalmente; éste se ha convertido en presente ("todo lo que hemos soñado / es ahora una realidad aún más bella").

La vicisitud de Esquilo se ha convertido en la ocasión perfecta para comenzar la tragedia precisamente allí donde había comenzado *Afabulación*: el reino de la realidad burguesa. *Píldes*, sin embargo, nos reserva alguna decepción: no hace saltar en seguida el gesto inexplicable de la transgresión trágica, sino que prefiere encauzarse en la vertiente histórica, evocadora, y termina enlazando sus páginas

a ciertas sugerencias memoriales. Pasolini parece recorrer ordenadamente, bajo el transparente velo alegórico de los hombres y de la ambientación griega, las diversas fases de la historia italiana reciente. Permanecemos aquí, en suma, en el interior de esa razón instaurada al principio y observamos su desarrollo, las victorias y las derrotas, sin salir realmente de ella con un impulso de pura negación.

El boom de la posguerra democrática triunfa, hasta que se da cuenta de que este feliz desarrollo es un aspecto modificado de la misma vieja injusticia de Agamón, Egisto y Clitemnestra (del fascismo). Las Euménides entonces se transforman de nuevo en monstruos y las Furias regresan a la ciudad:

*"si la muerte y el pasado están ligados...
a la injusticia... la injusticia está ligada,
por tanto,
a la muerte y al pasado...
Si las Furias están aún entre nosotros,
entonces esto
significa..."*

Se presentan así, en oposición a la democracia burguesa, dos adversarios dispuestos a destruirla, Electra y *Píldes*: el

vómito conservador neofascista y el tímido revolucionario de izquierdas, que combate en nombre de la razón para perfeccionarla, para buscar "el origen de su verdad olvidada". También estas oposiciones, perfectamente reconocibles en dos fuerzas de la historia real, permanecen en el interior de lo ya ocurrido, de lo ya hecho: en ellas nosotros no conocemos la terrible abertura del gesto trágico, sino una réplica alegórica y casi cronística de una realidad histórica recién transcurrida. Estamos como en la antecámara de *afabulación*.

Si es cierto, como decía Hölderlin, que lo trágico es un futuro ilimitado de responsabilidad humana obtenido a través de un ilimitado alejamiento de los dioses, entonces *Píldes* no es tragedia, sino más bien una anamnesis, un análisis. No es una ruptura, una abertura, sino más bien una minuciosa reconstrucción de lo ocurrido, hasta llegar, de fase en fase, a la contemporaneidad, al presente de los años sesenta. Y es precisamente en este momento cuando aparece por segunda vez Atenea, la razón "brillante" y "fatua": dispuesta a profetizar las atrocidades de una guerra entre lo antiguo y lo nuevo, quizá mezclando los tiempos y describiendo los horrores nazis, pero, sobre todo, dispuesta a pintar el cuadro de la actualidad. Y es aquí, en esta nueva conjunción con el presente, donde *Píldes* nos ofrece sus mejores páginas. Atenea habla, con claridad, de la "nueva revolución" que liquidará no sólo a los fascistas (y a las Furias), sino también a los demócratas (y a las viejas Euménides): un mundo "nuevo flamante" en el cual los hijos no podrán hacer más "distinciones", un mundo transformado en el espacio de una noche (o de un milenio). También el intento de *Píldes* se revela superado, inútil, como dice con lucidez Orestes:

"Sin embargo, Píldes, qué mal ha pasado

el tiempo sobre ti.

(...)

Ya no somos quienes crees.

(...)

El tiempo te ha dejado atrás;

y lo que me conmueve es que te ha dejado atrás,

(...) en el momento preciso

en que tú estabas más cerca de la verdad".

El mundo así "cambiado" se describe con atención, y una vez más con la ayuda algo mecánica de la alegoría: la ciudad invadida por el ejército de las nuevas Euménides tecnológicas, el "vórtice" de

la riqueza que destruye en un instante todas las viejas experiencias... Pero *Píladés* tampoco nos muestra aquí nada de escandalosamente nuevo: se limita a reflejar en las figuras del mito todos los descubrimientos sobre la civilización neocapitalista que ya había hecho *Poesía en forma de rosa*. También aquí, lo repetimos, *Píladés* no hace más que arrimarse al umbral de *Afabulación*: lo que esta tragedia deja atrás, casi como antecedente, *Píladés*, en cambio, lo afronta y profundiza en ello. Y es entonces (no obstante las muchas páginas de espléndido abandono lírico) una de las pruebas más repetitivas de los años sesenta pasolinianos.

Sólo al borde del final el héroe *Píladés* parece alcanzar la negación absoluta de lo trágico. Vagabundo en una "tierra de nadie", él se lanza "a cuerpo muerto" con *Electra* a un vertiginoso estado de sexo y muerte, de "desesperación y vergüenza", en una orgía "nauseabunda e impura". Él tira a la cara así la "enormidad de sus entrañas" a la derrota, a la realidad progresiva del mundo triunfante:

*"Quiero decirte cosas que no se pueden escuchar.
Y que no se pueden siquiera decir...
(...)
Estoy aquí, ante ti, como una bestia en mi cuerpo,
aunque con necesidades muy poco bestiales:
sí, es mi espíritu el que está en juego,
no sé en qué profundidades de la carne..."*

UNA FUGA, UNA RENUNCIA

Pero tampoco esta vez existe la negación total, sino más bien una fuga ("una fuga que quiere liberarme"); una renuncia y una compensación más que una imposición violenta del escándalo trágico:

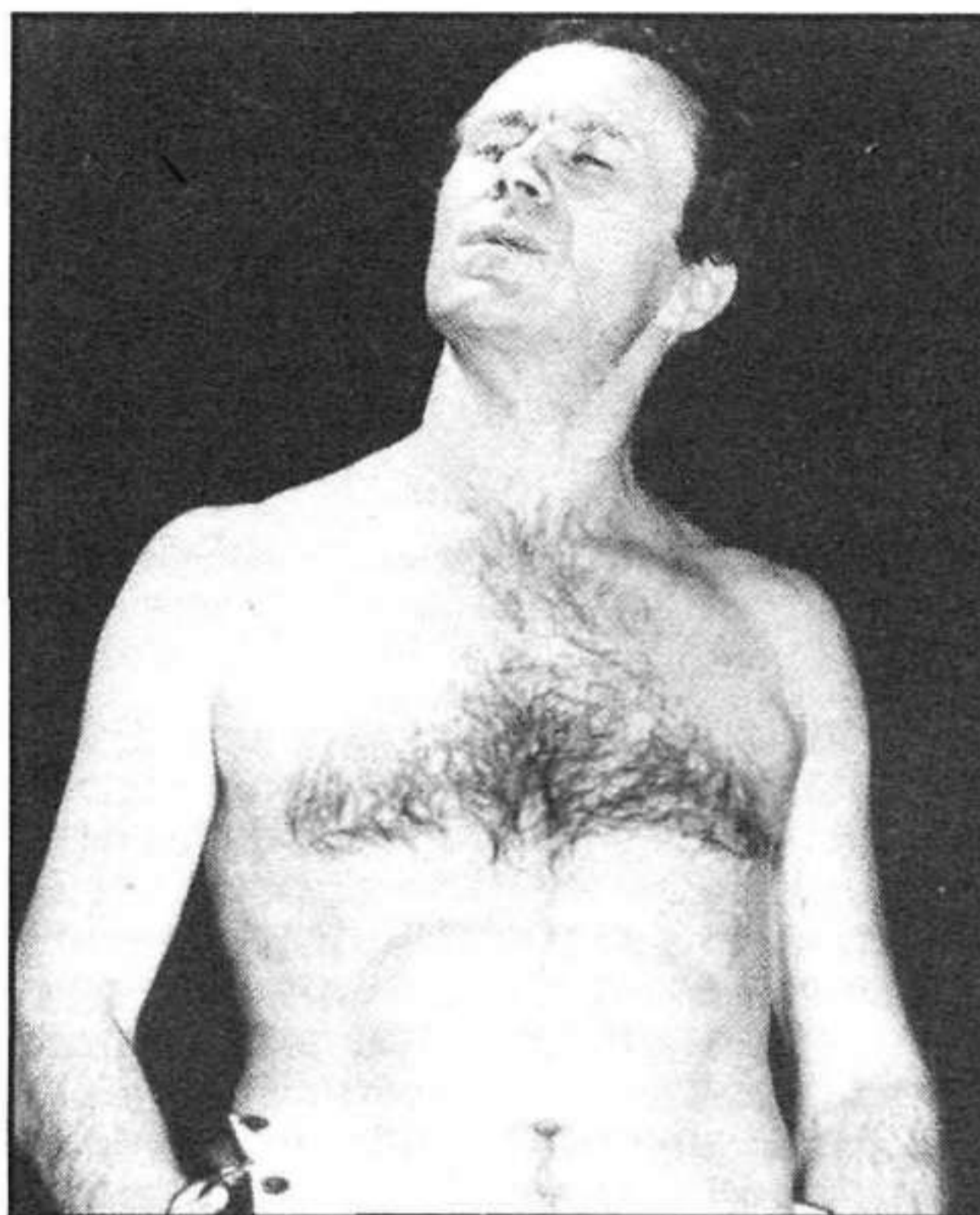
*"Nosotros lo hemos perdido todo, lo que no hemos tenido;
pero lo habríamos perdido todo, aunque lo hubiéramos tenido"*

Píladés y *Electra*, a diferencia del padre de *Afabulación*, no imponen nada, no forman un ejemplo, sino que se aíslan en su ghetto. En el exterior nada cambia: y la transgresión está relegada y protegida en la sombra (ya vagante ridícula aquí) de un sitio cerrado. La anormalidad que lo "contradice todo" no es en absoluto una cosa "de la que todos, sin excepción, se escandalizarán", como cree *Electra*; más bien es la pobre ilusión de ser trágicos,

mientras solamente son dos plañideros elegíacos en busca de una esquina oscura:

*"(...) no para volver a entrar dulcemente en la vida,
sino para tener conciencia de perderla,
ilusionándonos con la degradación. ¿Qué Dios quiere ser atestiguado por nosotros?"*

Ningún Dios aquí, ya no existe el milagro de *Afabulación*. El escándalo ya no está *en la realidad*, sino en una ilusión reconstruida *in vitro* y en privado. Este texto no concluye casualmente con una interrogación que hace referencia a lo trágico, el malogro de su gesto. La de *Píla-*



Antonio Piovanelli, protagonista de "Pasione/Pasolini".

des, de hecho, ha sido una revolución en principio demasiado racionalista e integrada en la historia, y posteriormente demasiado privada y desconocida, dejada marchitar en una esquina oscura, invisible:

"Y así debería preguntarme ahora cuál es la novedad al final de toda esta historia mía. Debería preguntarme por qué, si era una tragedia, no se cierra con nueva sangre. Debería preguntarme el sentido por el cual la intriga de una existencia que ha buscado tanto alguna verdad puede resolverse ahora en una pura y simple incertidumbre"

Ninguna novedad, por tanto, y ninguna tragedia. El rechazo final que *Píladés* hace de la razón, debatiendo punto por punto la dialéctica de la reaparecida *Atenea*, no es una "protesta", sino solamente un "sueño" en el cual, sí, "no se tiene ya la necesidad de ser consolados", sino que es en sí otra forma de consolación, un desplazamiento de la gratificación en el ghetto. *Píladés* puede gritar: "maldita seas, razón", pero no dice la verdad cuando dice que su vida se volverá así una cosa "trágica y ridícula". Lo trágico nunca puede reír y, sobre todo, nunca puede volverse privado. Desdichadamente quedará, para los protagonistas de los próximos textos teatrales, sólo el ridículo.

EL "TEATRO DE LA PALABRA"

El enunciado teatral va dirigido, siempre y en todo lugar, a un público que hace la función de receptor: "en todo tipo de teatro el destinatario tiene un peso mayor que en cualquier otra comunicación literaria (...), condiciona profundamente a todos aquellos que participan en la realización del espectáculo (...), les condiciona como receptor destinado, mucho más de lo que puede condicionar el receptor fortuito una situación coloquial". Es de esta noción central de la que parece partir el *Manifiesto para un nuevo teatro*, aparecido en el sesenta y ocho en "Nuovi Argomenti". Dos secciones del teatro se titulan, de hecho: "Quiénes serán los destinatarios del nuevo teatro" y "Destinatarios y espectadores". Pasolini se propone reunir para su teatro un público distinto del tradicional (del teatro académico o de vanguardia). Pero el resultado es bastante extraño:

"(...) el autor de un texto teatral no escribirá ya para el público que ha sido siempre, por definición, el público teatral (...). Los destinatarios del nuevo teatro no se divertirán, ni se escandalizarán ante el nuevo teatro, ya que, al pertenecer a los grupos avanzados de la burguesía, son en todo semejantes al autor de los textos"

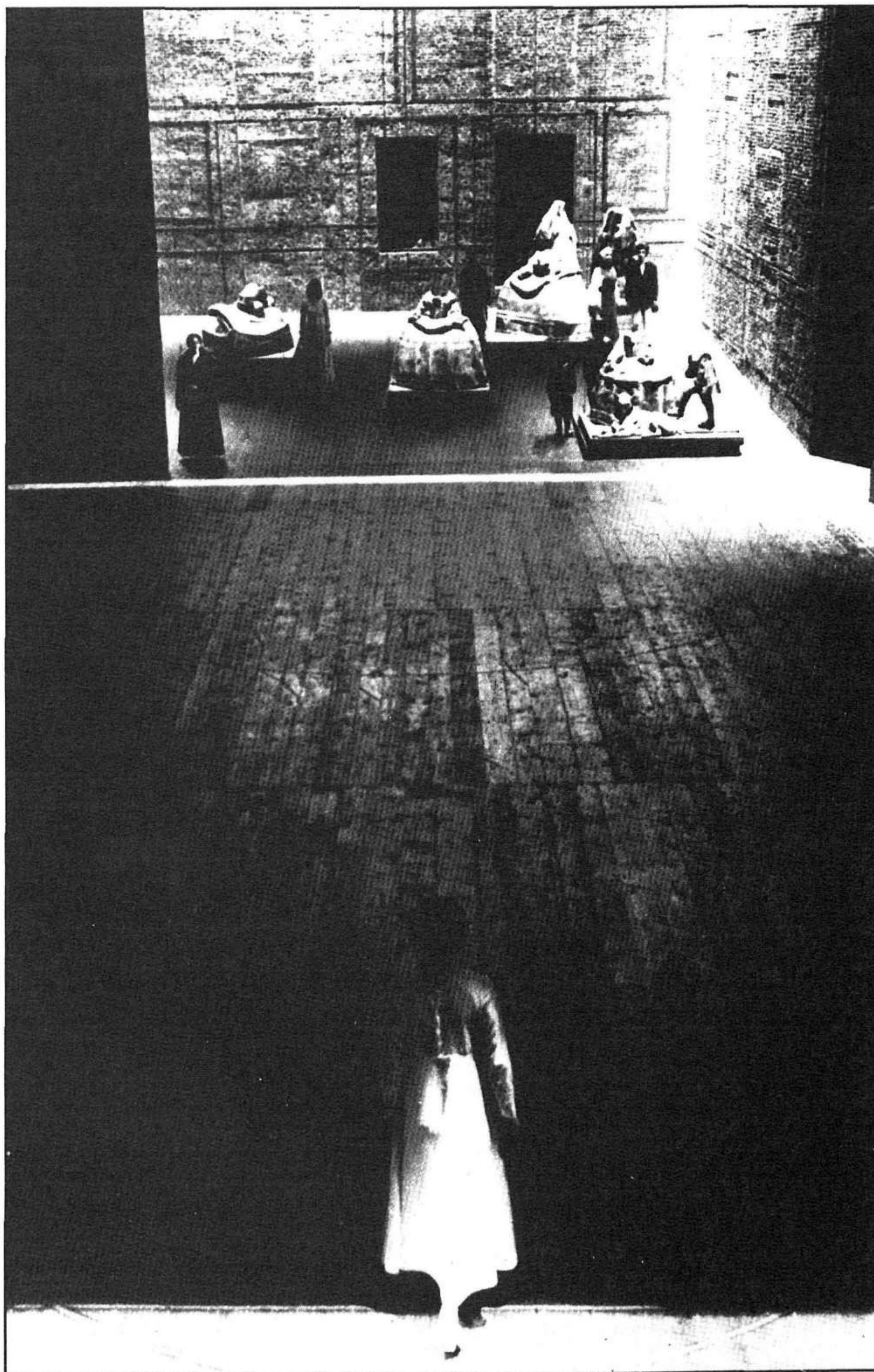
Esta igualdad nos parece el dato más provocativo y central del *Manifiesto*, aunque poco después Pasolini le superpone la idea de un teatro que llegue a la clase obrera, de un teatro que vaya a las fábricas: se trata, en este último caso, de una ampliación "experimental", como dice el propio autor, o mejor de una gran ilusión casi rechazada en el instante mismo de su planteamiento, como un arrebatado ve-

leidoso. Lo que queda es un hecho casi escandaloso, si se lee entre los renglones de su enunciado: el teatro nuevo "tiene como destinatarios a los propios grupos (...) que lo producen". En el *Manifiesto* Pasolini teoriza un teatro que tiene a su autor como único público: la idea de un "grupo avanzado" se puede, en efecto, fácilmente reducir, empobrecer, hasta encontrar al grupo con un solo componente, el autor del Teatro de Palabra. Si los autores son el público, el público desaparece, y desaparece también la noción originaria de teatro como manifestación y rito social, como ejemplo. Pasolini, fingiendo buscar "un" público (según una teoría de los públicos diferenciados que, desde siempre, ha animado los experimentos teatrales más vivos), en realidad niega a "el" público, anulando cualquier distancia y reduciendo todo a sí mismo como productor-receptor. En el *Manifiesto* circula, nunca expresada claramente, la tentación de un teatro escrito y consumado sólo para sí y, por otra parte, Pasolini lo dice abiertamente: el nuevo teatro surgirá de cada idea preconstruida sobre el teatro, de todo lo que es y ha sido una convención teatral. "El teatro debería ser lo que el teatro no es". Si el teatro existe como lista de convenciones, si se reconoce como tal en cuanto formación de una serie de rituales socializados y socializantes, entonces Pasolini teoriza un no-teatro, en cuanto espectáculo sin destinatario. El círculo se cierra y se excluye toda sociabilidad, aunque Pasolini sostenga que los "grupos" de autores son tan numerosos como para poder formar un "público" propiamente dicho. Pero ya es significativo el hecho de que él se plantee semejante problema: pregunta sospechosa, para cuya solución real no sirve la reducción apriorística y dogmática que Pasolini propone.

La única cosa que queda es la palabra, entendida como enunciación de una tesis, verbalización de una "idea". Y no ha sido casual que Pasolini haya escrito sus textos tras la lectura de los diálogos platónicos, textos en los cuales el silencio y la absolutividad trágicos históricamente se difuminan en una palabra pedagógica y en un debate dialéctico:

"Venid a presenciar las representaciones del "teatro de palabra" más con la idea de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y, por tanto, las ideas, que son los personajes reales de este teatro)".

Este proyecto solipsístico, que destru-



El "Calderón" de Pasolini, visto por Luca Ronconi.

ye el teatro como tal, parece conceder una última esperanza cuando presenta como fundamental la instancia del "diálogo", la relación "crítica" entre texto y público, el "intercambio de ideas". Pero después, casi en seguida, descubrimos que en los espectáculos del Teatro de Palabra "se tendrán muchas confirmaciones y verificaciones", que "el público seleccionado" está seleccionado hasta el punto de transformar el debate en una reflexión metalingüística del autor sobre el propio texto...:

El Teatro de Palabra busca su "espacio teatral", no en el ambiente, sino en la cabeza. Técnicamente, este "espacio

vuelve también a su origen o, mejor, no sale nunca de él. Este teatro no teatral no se puede conceder, por definición, ninguna posibilidad de puesta en escena. Por eso, Pasolini, en *el límite*, puede declarar la liquidación de Brecht ("ha sido el último hombre de teatro que ha podido realizar una revolución teatral en el interior del propio teatro"), precisamente porque el Teatro de Palabra es todavía brechtiano, crítico, reflexivo, distanciado, pero también es *ajeno a toda hipótesis de espectáculo real*. El escritor que firma el Teatro de Palabra es, como dice Groppali, "único *artifex*" que reúne en sí todas las posibilidades, del teatro a la escena;

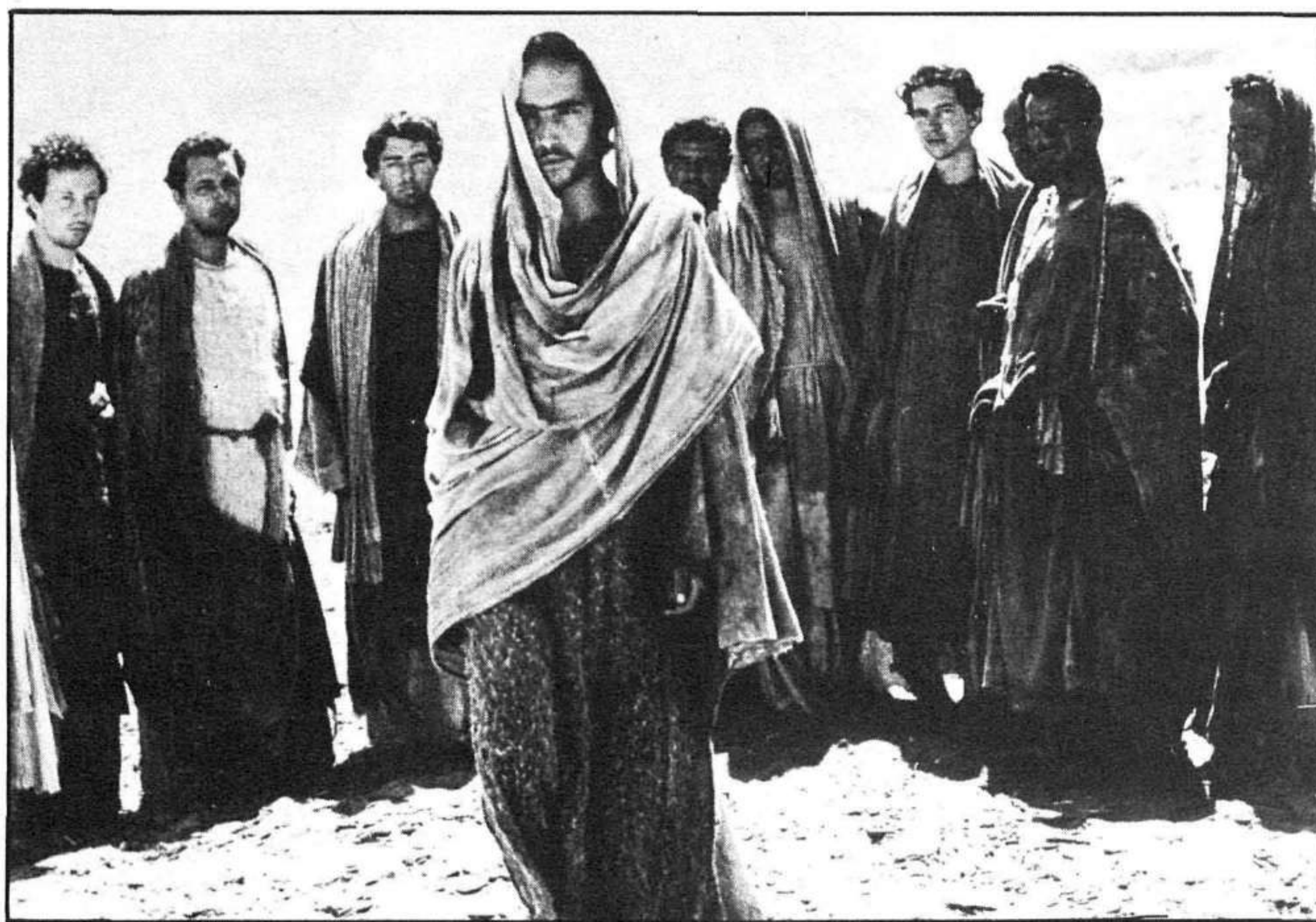
"(el actor) deberá (...) fundar su habilidad en su capacidad para comprender realmente el texto. Y no ser, por tanto, intérprete en cuanto portador de un mensaje (¡el teatro!) que trasciende al texto, sino vehículo viviente del propio texto. Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento... (...).

Una de las características fundamentales del "teatro de palabra" (...) la ausencia casi de la acción escénica (...), la desaparición casi total de la puesta en escena (...)".

¿Qué escena y qué actor hay mejores que el propio autor? Él es el medio perfectamente transparente, a través del cual, de ella a sí misma, puede resonar la palabra sin ser desviada, ocultada, desconocida. Este texto niega la existencia a un texto no verbal, a un código de tonos recitativos, a un código de gestos; en definitiva, niega las "condiciones mínimas" para la existencia del teatro. Todo termina en la lectura, el texto permanece obstinadamente mudo. Y aunque Pasolini añade al *Manifiesto* algunas notas sobre el italiano oral que se habla en el teatro, el suyo es un análisis polémico de la convención teatral más que un proyecto de nueva lengua hablada (por otra parte, el ensayo traslada todo a una vaga "conciencia del problema", y se desinteresa por la fonética prefiriendo el sentido de la palabra).

Como la poesía, este teatro también remite a lo escrito, y lo hace con un violento efecto de aplastamiento, de reducción de la perspectiva, con un estrujamiento del fenómeno escénico hasta la única película de la trama escrita, a las partes del diálogo. El teatro pasoliniano invierte toda noción de teatro como locura, transgresión escénica, corporalidad, y en cuanto texto literario de autor niega toda intemperancia. Si el texto dramático suele poder ser considerado el lastre literario (escrito) de una manifestación escénica que en su origen era una destrucción de la regla social, el teatro pasoliniano, limitándose completamente al texto, es lo contrario a una transgresión social: es un texto poético, tal vez para ser leído en una lectura pública, quizá para ser pronunciado en voz alta, pero no es absolutamente jamás una puesta en escena ritual. Es teatro de poesía, como dice el propio Pasolini, un modo indirecto de escribir versos: escritura personal, privada, placer de soledad.

El *Manifiesto*, después de la gran esperanza trágica inaugurada por *Afabulación*, marca un compás de pausa o mejor



Fotograma de "El Evangelio según Mateo" (1964).

teatral" será frontal: texto y actores frente al público: la absoluta paridad cultural entre estos dos interlocutores, que se miran a los ojos, es garantía de una real democratización incluso escénica.

EL PÚBLICO Y EL AUTOR

La cabeza del público se convierte en la cabeza del autor, y en este cara-a-cara, ojos en los ojos, nos parece volver a encontrar la vieja figura del sujeto en el espejo dialogando consigo mismo, discutiéndose, corrigiéndose, confirmándose... El texto, volviendo a la "cabeza",

pero entonces el posible intercambio entre el mundo de la literatura y el mundo de la escena no se da nunca. Pasolini adopta el teatro trágico como modelo sublime y perfecto contra el presente degradado, contra el "teatro de la charla", pero al mismo tiempo reduce este teatro suyo al mutismo escénico, rebajándolo con un ambiguo placer sádico a supervivencia cultural, a operación solamente literaria. La dirección artística, la recitación, la mímica, todo se vuelve secundario y dependiente del texto, entendido en sentido restringido como serie verbal. Todo desaparece literalmente frente a la palabra:

una nueva dimensión del teatro. Se formula aquí, en el plano teórico, precisamente ese descalabro del gesto trágico que habíamos observado ya al final de *Píldes*: el teatro se convierte a sí mismo en un emblema de ese ghetto que aprisionaba a Píldes y Electra.

La carga más auténtica de las otras obras teatrales pasolinianas consiste precisamente en poner en escena la desilusión del trágico y esta miseria del teatro, su función de ilusionismo personal, para un autor que vaga en soledad. Pensemos en *Orgia*, texto contemporáneo al *Manifiesto*, casi una aplicación oficial de sus principios teóricos: un texto que muestra perfectamente que la orgía del trágico es sólo una gratificación, una escena inútil, ya, para las almas bellas.

“ORGIA”

Desde el principio, la representación se desarrolla en un tiempo póstumo, más allá de la muerte, como si todo hubiese sucedido ya: el teatro se convierte en un lugar de la memoria donde el protagonista ya muerto puede “volver la vista atrás —como un flash-back— / para ver los últimos hechos significativos, juntos y típicos” de su vida, “como un escritor de memorias o de aforismos”. A este arrebató memorial se añade inmediatamente después otro, ya que el hombre y la mujer de *Orgia*, encerrados en su habitación, donde “la gente del mundo no” los “verá”, como “autómatas” en un mundo apartado, de soledad”, volverán a encontrar en la orgía la felicidad de su pasado. Y vuelven a evocar entonces, en largos monólogos, precisamente los lugares friulanos, con espléndidos pasajes poéticos como en las primeras poesías dialectales. Volvemos a encontrar los paisajes, las descripciones campesinas, con la tierra friulana materna donde todo era perfecto, donde todo sucedía a nivel del cuerpo y donde “nadie hablaba”. Así pues, la tragedia profundiza en la autobiografía (con el padre, la madre...), se diluye en un recuerdo que prescinde de toda distinción dialógica (por eso rehusamos indicar cada vez el nombre del locutor). El teatro de la orgía es una violenta efusión alucinatoria que tiene lugar en las zonas del alma, íntimo plano al que retornan los fantasmas personales:

*“de ese valle que no recuerdo, que por
su luz,
por su luz
que daba forma al silencio
de las vidas que pasan.
(...)”*



Pasolini actor en “Edipo Rey” (1967) y “El Decamerón” (1971).

revelando las inmensidades del mundo,
a las que ese inmenso valle, con su luz,
pertenece

(...)
También en esta habitación hay esa
inmensidad”.

Así las escenas friulanas, entre muchachos y ríos, se repiten en las transgresiones propuestas por la orgía y quizá se mezclan con las reminiscencias propiamente trágicas; los personajes, por turno, pueden amenazar con matar a los hijos, como Medea, pero al mismo tiempo pueden proponer violaciones, golpes, puñetazos, patadas y estupros, que pertenecen al mundo de los viejos muchachos de la vida (piénsese en toda la secuencia hipotética de la violencia infligida a la mujer por un grupo de gamberros). La acción propiamente trágica se difumina en un regreso a lo antiguo, en una larga fantasía retroactiva: cada violencia no se muestra, sino que exclusivamente se anuncia, apareciendo sólo a través de la palabra, y no a través de la acción escénica. El teatro de poesía se vuelve poesía que destruye el teatro, porque elimina su dimensión física. Queda sólo la lengua:

“La lengua que nos vemos obligados a
usar
—en lugar de la que no nos han enseñado
o nos han enseñado mal—, la lengua
del cuerpo”.

En *Orgia* se encuentra toda la degradación grotesca que el teatro se inflinge a sí mismo. Repetir continuamente que la transgresión es real, que el gesto es posible:

“(…) esto no es juego, sino realidad.
(...)
Yo quiero realmente matarte,
yo quiero realmente morir.
No me despertaré de este sueño.
Será realmente el final de todo”.

pero puede reducir todo a palabra y limitar la absolutividad de esta nueva libertad a una orgía, precisamente, a un ghetto que nunca llega al límite de la muerte verdadera y que, sobre todo, se libra del público destruyendo su ejemplaridad. El teatro se convierte en una “madriguera”, el mundo “de las nostalgias, como sueños / tenidos hace mucho tiempo / que vuelven a tomar forma de cosas reales”. El gesto de la orgía desearía transformar el sueño en realidad; de hecho, son las imágenes de la orgía las verdaderas realidades:



Dos escenas de “Bestia da stile”, dirigido por Cherif en 1985.

“Nuestra realidad (...) somos nosotros
mismos:
y es a través de nosotros mismos como
la expresamos.
Cada vida nuestra no es más que un
ejemplo, que habla;
mientras las palabras (...)
son nosotros mismos sólo por su sonido
y por una parte, inefable, de su sentido.
Al no ser nosotros mismos, no son la
realidad:
las palabras de la lengua, por tanto, no
son
más que los instrumentos del sueño; así
que el mal
es la realidad, el sueño el bien”.

Pero aquí, a diferencia de *Afabulación*, la realidad no se convierte en sueño, es el sueño el que desaparece cuando se sale de la madriguera, de la caverna de lo que “queda prohibido hasta lo insopportable”. Esta vez triunfa lo irrealmente concreto de la realidad alienada, el horrible “bien” del que la orgía trataba de escapar:

“(…) nos volvemos a asomar a la vida
(...)
puedo resistir aún.
(...)
Lo sé, nos encontraremos en ese paso.
Lo sé, lo irreparable no espera,
y será un momento como otro”.

“GHETTO” FANTÁSTICO

El teatro pasoliniano, al reconocerse como ghetto fantástico, en contra de lo que declara ser, se vuelve casi caricaturesco, se burla de sí mismo: la tragedia se vuelve “pornográfica” o bien “ridícula”.

Claro, los protagonistas pueden repetir hasta el aburrimiento que “la vida es un espectáculo”, que están “dando un espectáculo” en el cual el lenguaje de la orgía se hace trágicamente ejemplar, pero ellos no están dando un espectáculo. Todo se basa, efectivamente, en una hipótesis de teatro no realizada:

“Ahora nosotros dos, si no estuviésemos en la vida
que es sólo nuestra, y no hubiésemos
representado
una ceremonia hipócrita, escondiéndonos aquí,
en una habitación matrimonial como
una madriguera
—y, por el contrario, hubiésemos hecho
públicamente
lo que hemos hecho en secreto—, ha-
ciendo
de nuestras relaciones un verdadero
espectáculo,
(...)”.



Otros tres momentos de "Bestia da stile", con Marisa Fabbri y Maurizio Donadoni como protagonistas.

"Para descifrar estos signos" los protagonistas están "solos": el espectáculo "es a puerta cerrada", ellos no tienen "la fuerza / de vivir la (...) realidad". El espectáculo de la orgía, en definitiva, de *Orgia*, no existe: el teatro pone en escena su imposibilidad, y no se trata sólo de la puesta en escena (porque, a pesar de todo, los actores están dando un espectáculo...), sino más bien de un funcionamiento no espectacular del espectáculo, de una teatralidad que se revela una etiqueta vacía. La palabra tan negada, la palabra de la realidad y de la comunicación sigue dominando todos los cuerpos, y los cuerpos quedan inmóviles en una escena oscura donde refluye y rebulle hasta el borde la efusión de la poesía. Entonces parecen emerger del pasado las inflexiones de *Lengua*:

*"Nuestras palabras, ahora, son pobres
sonidos
que no dicen nada más que la vida
recomienza.
Y así nos hace hermanos a aquellos que
odiamos.
Aquellos que no tienen otra esperanza
que aquélla en la que viven".*

Aparece aquí un trágico diferente a aquel liberador de *Afabulación*: el trágico del "pacto industrial", sus objetos de consumo, su "habituación a la muerte"



que no permite ya ningún gesto ejemplar de muerte, la miseria y la caducidad vacía de las mercancías. Es el trágico de la insignificancia, de la caída "en lo múltiple y en lo corriente", trágico privado que se instala "en el corazón de la satisfacción perpetuamente insatisfecha". Retornamos al horror de *Poesía en forma de rosa*, a la "paz / peor que cualquier guerra" del neocapital, a ese mundo en el que la muerte es sólo una desaparición casual, inadvertida, un ceder a la enfermedad, a la miseria biológica.

Frente a este fallo de lo trágico, la última posibilidad será la de reconocer sin más engaños al mundo de las mercancías y de insertar directamente en él la propia transgresión, el propio deseo anómalo. Se deberá hacer estallar dentro de la realidad neocapitalista esa orgía que ha sido sólo un ghetto de fantasía. La orgía es una dimensión estática, "divina porquería", sobre todo "fuente de silencio" sobre los objetos reales del consumismo. Aquí no existen movimiento y futuro, y la muerte coincide (por la parte opuesta) con la habituación a la muerte del universo burgués:

*"Sí, esto es importante y lo subrayo:
la muerte que concede la orgía,
hace, por naturaleza, necia la espera".*

La "alternativa... revolucionaria" será entonces la de asumir el consumismo y,

al mismo tiempo, la diversidad de la orgía, en una escena finalmente pública: hacer chirriar estas dos caras opuestas del mismo horror. Por eso el hombre de *Orgia* se traviste, se maquilla y después se ahorca: para tirar a la cara a la realidad alienada la propia monstruosidad privada. Ya no se trata de "perder el sentido de la ley", sino más bien de "haberlo reencontrado y... juzgado", en una denuncia desde su interior:

"He sido vuestro esclavo, objetos de mi vida:

(...)

Pero ahora (...)

*he desordenado totalmente vuestra función normal;
y mañana, así, vosotros seréis los signos de mi nueva realidad.*

Lo que habláis, lo que gritaréis (enloquecidos), objetos banales,

(...)

yo, de golpe, os hago hablar otro lenguaje".

Esto ya no es el gesto trágico de *Afabulación*: no es un rechazo de lo real, un milagro que aparece con una violencia mítica. Nos encontramos frente a un simple reflejo de la realidad burguesa y junto a la orgía, la una denunciada dentro de la otra. Estamos frente a un proyecto idéntico a *Poesía en forma de rosa*. El círculo parece cerrarse, también aquí, con la liquidación del teatro: el gesto final de *Orgia*, análogo a las poesías del sesenta y cuatro, no gana para el teatro nada específico. Lo trágico, incluso en la mejor de las hipótesis, se torna una repetición de ese compromiso realista (un realismo de denuncia, aunque sea) que la poesía ha practicado ya. Y el público, también en este final, sigue siendo un elemento hipotético, que podrá aparecer, si acaso, después del gesto del protagonista:

"(...) si mi vida

*hubiese sido un espectáculo,
no habría sido yo quien se encontrara
delante del drama, debido, por tradición, a un contraste.*

*El flash-back de las últimas vicisitudes
de mi tragedia*

*no podría haber sido drama o dilema,
repito,*

más que para la conciencia de un eventual espectador".

Orgia concluye, en suma, de este lado del teatro, conduciendo todo a los resultados ya obtenidos por la poesía iluminista: depreciación de la novedad escénica,

de sus esperanzas de ruptura. El teatro, de ahora en adelante, dará la impresión de un género innecesario, inútil, repetitivo.

“PORCILE”

Ya en *Porcile (Pocilga)*, por ejemplo, la palabra teatral se convierte en la doncella del medio audiovisual, se vuelve estilizada, seca, esquelética, para obedecer a las necesidades del cine. El teatro continúa existiendo por inercia, contaminado y casi fagocitado por la reproducción realista de la imagen y el sonido: dentro de la película, la palabra de *Porcile* se reduce a uno de los muchos códigos, ni siquiera el más importante.

El texto de *Porcile* es, por lo demás, perfectamente inútil, precisamente porque repite tal cual la fenomenología del ghetto que *Orgia* (y *Píladés*) ya había descubierto: todo queda igual, y todo repite, una vez más, ciertas páginas de *Poesía en forma de rosa*. Pensemos en el protagonista, Julián, una especie de Julián el Apóstata que reniega de la burguesía, de la de los padres y también de la de los coetáneos contestatarios y estridentes: perennemente “inalienable”, él tiene siempre “otra cosa que hacer”, siempre “fuera de lugar”, siempre con “una mirada... extrañada”. Después su transgresión (el amor hacia los cerdos) permanece un “secreto” que no aparece nunca en las escenas porque queda sepultado allá, en las pocilgas, “precisamente al fondo, dentro de un hoyo, / lejos de los caseríos de los campesinos, / alejado también de los otros establos y de todo el resto”. Este lugar fabuloso permanece en cualquier caso ausente, no citado (“hablar de mí me hace daño”, dice Julián), y la escena está totalmente dominada por el racionalismo burgués. En los largos diálogos de Julián con Ida, la estudiante enamorada de él, no se repite ya la “maravillosa complicidad” de *Orgia*, sino que se adapta a las reglas del lenguaje burgués: también por boca del “obseso” Julián, la orgía se vela de eufemismos, se ridiculiza en los “nada de especial”, en los “tralalá” y en los “tralalera” que ya en *Victoria* reducían el sueño a las dimensiones del iluminismo. Aquí la poesía no se atreve a presentarse seriamente, ni siquiera como consolación, pero se bromea gentilmente con ella pisando con la mano las rimas (“Yo no tengo nada que hacer contigo, nada: / ni aunque tú, en vez de Ida, te llamas Ulla”, dice Julián; e Ida responde: “¿Por qué bromeas siempre tú, que eres tan poco brillante?”).



Durante el rodaje de “Apuntes para una Orestíada africana”. Semioculto por la cámara, Alberto Moravia.

Pocilga, todavía más que *Orgia*, anula toda forma de diálogo y todos los personajes parecen pasarse la palabra como en un flujo sin soluciones de continuidad: no hay ya un diálogo memorial, sino una palabra intrínseca al mundo del consumo y la producción. Basta pensar en las escenas en que el padre de Julián tiene noticias del pasado de un rival suyo, ya masacrador de hebreos. Todo se convierte en una narración falsamente dialogada, tradicionalmente ordenada y clara (“será mejor proceder con orden”), con abundancia de “personajes esenciales” y de efectos de *suspense*: y el tono se mantiene de manera forzada sobre el humorismo de los *calembours* (la “irresistible comicidad” de *Saló* empieza aquí), usando circunloquios y etiquetas genéricas, o pasando al gélido informe. Este modelo caricaturesco de la narración burguesa se reduce a *bavardage*, e insensata conversación de salón, en otra bonita secuencia: aquí, la cabecera de Julián enfermo, la madre y la novia se lanzan a un vórtice surrealista de comentarios:

“MADRE: Él era orgulloso.

IDA: ¿Orgulloso?

No, al contrario, estaba dispuesto a todas las bajezas; carecía totalmente de orgullo, Julián.

(...)

MADRE: En el colegio iba bien sólo porque estudiaba mucho.

IDA: ¡No, no! He hablado con sus compañeros más queridos. No estudiaba nunca (...).”

La atroz historia de Julián, aunque se descubre y analiza, termina por convertirse en un simple “libro amarillo”, en una “divertida historieta”, en un “episodio” narrado con un dramatismo creciente que, sin embargo, nunca llega a lo trágico. El horror se vuelve una adivinanza a resolver, un “enigma”, y adopta la forma de indagación: el “sabor de la verdad” se reduce a “sentido común”. Hasta que todo se bloquea, de nuevo, en el silencio burgués:

“Basta. Hemos llegado al punto en que parece que para ella es imposible decir, y para mí escuchar”.

Y Julián, poco después, dirá:



María Callas en el papel de Medea.

"Basta. Donde yo vaya y lo que yo haga no se dirá.
(Es importante, sólo, intensamente, para mí.)"

Julián es un héroe de la transgresión solamente fuera del terreno. En la escena él aparece paralizado, muerto viviente como Odetta en *Teorema*: emblema de la realidad neocapitalista, pero también figura perfecta del descalabro de lo trágico, de la orgía. De que Julián no es un héroe trágico se da cuenta hasta el espectro de Spinoza, que aparece poco antes del epílogo. Julián no se parece a ninguno de los "heroicos discípulos" del antiguo filósofo, perseguidos, encarcelados y martirizados por herejes. E incluso la vida de Spinoza, vida "para la libertad", hecha de lucha y sufrimientos, no es un modelo imitable:

"JULIÁN: Tú, sin embargo, has sido un héroe.

SPINOZA: Pero tú sabes que es necesario serlo, y de qué manera.

JULIÁN: No es lo mismo".

El "hambre de verdad" no tiene curso ya, ni siquiera una filosofía como la de

Spinoza, que adopta la razón para ponerla al servicio de la denuncia. Pero Spinoza aparece aquí, precisamente, para "renunciar" a su viejo método y para aconsejar a Julián lo que Julián ha decidido ya: "desaparecer", perder "las relaciones con el mundo", "sin decir una palabra". Perfectamente simétrico a la escena final de *Píldes*, el monólogo de Spinoza celebra la autoexclusión en el ghetto: y aquí, todavía más que en *Orgia*, el ghetto mismo desaparece, se desintegra. "No debe quedar más que Dios, nada más que Dios", pero en verdad lo que queda es solamente la razón del capital.

La lírica del escándalo se sutaliza hasta dejar de existir. Incluso cuando el padre de Julián descubre su diversidad, no se produce ningún *choque*. A diferencia de lo que ocurre al final de *Orgia*, aquí el horror pasa inobservado, se integra en la norma: el bosque alrededor de las pocilgas es "arrasado" de modo que todo queda "al descubierto" y se puede controlar "desde una distancia de más de un kilómetro". Y cuando un campesino, en el epílogo, anuncia con ligeros y patéticos tonos dialectales que Julián ha sido devorado por los cerdos, el poder sella la historia con un silencio que la destruye:

"HERDHITZE: ¿No ha quedado siquiera un rastro? ¿Un trozo de tela, pongamos, una suela de zapato?

MARACCHIONE: ¡No! ¡Nada!

HERDHITZE: Un botón...

MARACCHIONE: ¡No, nada! Nada de nada.

HERDHITZE: Entonces, ¡sst! No digas nada a nadie".

Los vestidos y los objetos de consumo (las bragas, las enaguas...) que en el epílogo de *Orgia* gritaban la denuncia, aquí se sustraen para siempre al hallazgo, dejando en el olvido y abandonando el texto teatral a su desconsolada inutilidad.

Esta inutilidad, este vacío del teatro, prefigura con claridad el destino futuro de toda la literatura pasoliniana que va desde finales de los años sesenta a los años setenta: su sublime miseria, su ascética irrelevancia. Escribir resultará, como anuncia aquí el teatro, una actividad privada e inútil, sin identidad, hundida en una soledad sin público. Julián, tendido inmóvil en su cama, en *Pocilga*, ni "obediente" ni "desobediente", ni acorde ni discordante, "ni muerto ni vivo", en "ocio,

huelga, exilio", no representa solamente el teatro que lo contiene, sino también este futuro de la literatura:

*Él, huyendo, estaba siempre presente.
Se ha creado una autoridad, jugando
amargamente.*

Cuerpo-literatura que no es carne ni pescado, con la autoridad de quien ha perdido la autoridad, que existe pero no comunica. La esperanza reducida a cenizas del teatro pasoliniano prefigura, precisamente desde el interior de su desilusión, las páginas de *Empirismo herético*, de *Trashumanar y organizar*.

"CALDERÓN"

Si en *Pocilga* la figura de Julián hacía alusión, aunque débilmente, a una felicidad posible, distinta de la realidad, los protagonistas de *Calderón* no llegan ya a perderse siquiera en este ghetto, están condenados a permanecer bien pegados a la dimensión del poder. Si el título del nuevo texto se refiere a *La vida es sueño*, es necesario decir en seguida que en *Calderón* existe todo menos el sueño: las tres vicisitudes que componen la obra se desarrollan dentro de la vida real. *Calderón*, no obstante el título, es una obra poco calderoniana, al negar la repetición y la ambigua reflexión entre la vida y el sueño: no es un Calderón de intercambios recíprocos, sino precisamente un clarísimo distanciamiento, una imposibilidad de realizar la ósmosis. La vida no es sueño, por tanto, y esta separación implica un desarrollo y una estructura cristalina, una transparencia y lucidez ejemplar: "extrema claridad de la vida".

El hecho de que Pasolini repita tres veces la aventura de Rosaura, la protagonista, cambiando cada vez el ambiente social en que se desarrolla la historia, sólo es una marca atroz de malogro teatral. *Calderón* repite el idéntico esquema con los mismos personajes, con los mismos nombres que vuelven como si de una obligación hereditaria se tratase, *por pura y simple inercia*. No hay una diversidad sustancial entre los episodios: en todos se narra la imposibilidad de huir de lo real, la imposibilidad de un escándalo que invierta los valores, la imposibilidad de lo trágico. Y es como si el texto recomenzase cada vez, esperando que algo se mueva... Aquí el poder se torna distinto, vértigo lúdico sufrido, donde todo se repite en un círculo siempre igual, sin nada de la utópica independencia del acto trágico,

de su esperanza. En realidad, los textos teatrales que siguen a *Afabulación* no son ya tragedias, sino sólo unos dramas, en el sentido pesimista y melancólico que Walter Benjamin atribuía a este término. Y entonces el manierismo de *Calderón* es esta vez un sueño del todo negativo, no es ya el índice de lo imaginario absoluto y feliz (como en los años cincuenta), sino la horrible réplica de un presente inmutable. *Calderón* es un juego de espejos, pero para indicar que no se huye de la repetición de lo que existe, que no hay vías de salida.

La Rosaura de *Calderón* al principio "no reconoce nada"; reniega, asustada, del mundo:

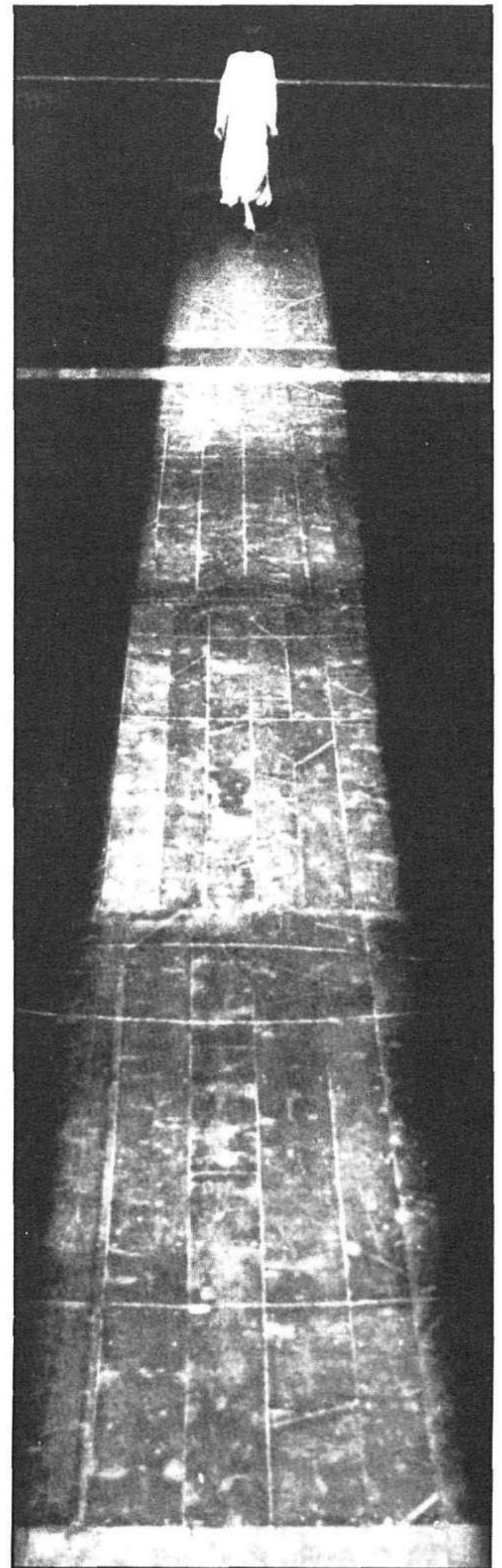
*"Yo no sé nada, nada,
yo soy extraña a todos aquí dentro,
quiero marcharme de aquí,
quiero volver al lugar de donde he venido".*

Pero después su "delirio", lo "absurdo" de su rechazo, deben rendirse ante el principio de realidad, aunque sea bajo forma (aún más dolorosa y renunciatoria) de convencionalismo, y de norma social:

*"(...) Nadie vendrá a liberarte nunca (...)
(...)
Y entonces tú permanecerías así, extraña,
gritando,
toda la vida. He aquí por qué debes fingir,
y escuchar como en un juego todas las explicaciones
que yo te daré acerca de esta vida..."*

LA HISTORIA DE UN APRENDIZAJE

Calderón es la historia de un aprendizaje lingüístico, la aventura de una niña que aprende a hablar. Y adaptarse, como siempre, significa resignarse a perder la verdad. Aprender a hablar, en realidad, significa renunciar a la conciencia de lo profundo, para dispersarse en un círculo de relaciones alienadas: no usar más "la palabra que se quiere", sino sólo las reglas establecidas. El juego materno del lenguaje traslada la verdad a un "país del Nunca Jamás" y la sustituye por un saber tranquilo, social: los primeros objetos encontrados y "aprendidos" por Rosaura, el "anillo de oro" heredado de "madre a madre" y la vieja "palangana (...) toda abollada", heredada también de la madre, son los símbolos perfectos. Los objetos de plástico y los de valor se confun-



"Calderón", dirigido por Ronconi.



"Calderón", dirigido por Ronconi.

den en una sola riqueza que es la de la verbalidad: y es una verbalidad ya homogénea, sin saltos, hasta tal punto que son muy ligeras las diferencias de tono lingüístico entre un episodio y otro de *Calderón*, entre un ambiente social y otro. Este texto es, precisamente, como las primeras obras pasolinianas, una narración sobre el nacimiento, sobre el ingreso en la vida de quien estaba fuera de ella ("El nacimiento lo es todo"). Pero aquí no se regresa a la primera felicidad friulana (pensamos en los "dolorosos despertares" de Ungaretti, en el viejo ensayo *Los jóvenes y la espera*), sino al momento negativo del final del *Ruiseñor* (y después de *Poesía en forma de rosa*). Se nace en un mundo horrendo cerrado como el palacio de *Las Meninas* o la chabola de la ramera Rosaura, con la puerta bloqueada desde fuera. La fuga de Julián o de Píldes son imposibles aquí, y el sueño y la felicidad son un antecedente que no se puede contar: lo que existía antes del nacimiento.

Aparecen aquí y allá en *Calderón*, en la trama monótona del lenguaje convencional, ciertas resonancias áulicas, como una lengua de la poesía (Rosaura dice, por ejemplo: "la cama que parece una barquita de oro / fondeada en la rada de un monasterio"). Y hay también algunos personajes extraños y diferentes, que parecen venir de otro lugar: Rosaura, claro, pero también Segismundo, Pablo... Son como fragmentos del antiguo sueño que vuelven a la vida para turbar su tranquilidad, como un *puzzle* que lentamente se recompone, pero sin reformarse del todo: espectros que se llaman como Freud, como Picasso, y que, destructivamente, hacen saltar el deseo con la aparición de una falta, fantasma imposible que aparece y desaparece en el mundo real. Si Segismundo revela a Rosaura ser su padre, lo hace sólo para decir que en alguna parte ha existido un "amor (...) verdadero", quizá en la mítica época de la guerra de España. Y Pablo, que se revela hijo de Rosaura en el segundo episodio, este Pablo "distinto a los demás" que lee los *Grundrisse* y está dispuesto a hacer la revolución, sólo es el personaje de un antiguo sueño, una traza de lo que existía antes del nacimiento. En estos retornos del mito se confunden los papeles: Rosaura encuentra en Pablo al hijo, pero también al amante, mientras que el verdadero padre de este hijo es también él un hijo y se llama "Segismundo llamado El Hijo"... Todo se repite, reaparece, misterios, viejos ángeles... Estos personajes no viven, sino más bien intentan hacer correr la vía

de su existencia paralelamente a un sueño prenatal y revolucionario que ya no existe, sueño paradójico y trágico (la época "novelesca" de la guerra de España, "llena de su tragedia"). Y también es, sin duda, el sueño perdido de la poesía. Estas extrañas figuras son siempre unos poetas, con su "aire / inspirado y confidencial", dispuestos a cantar "tonadillas" metastasianas, a jugar con las palabras:

*"(...) mi tono vagamente amenazador,
o, por lo menos, peligroso (una especie...
de chantajista, que está a punto de decir la palabra maldita)
se debe simplemente a la conmoción. Al deber
de esconderla. (...)
(...)
Tengo al diablo a mi lado.
Que hace, Doña Lupe, que vos tengáis
un huevo
en lugar de un ojo, y que las manos
de Doña Astrea sean unos ramilletes de limón".*

Estos poetas, con los cuales "nadie está de acuerdo", que lloran por "una España puesta a marchitar en un sueño", estos poetas con el alma "como una camisa / con los bajos por fuera de los pantalones...", "almas bellas", intelectuales que citan a Barthes y a Rafael Alberti, pero también a los adurados Machado y Juan Ramón, son todos unos Pasolinis friulanos, antiquísimos como viejas estatuas (piénsese sólo en Pablo, que cita literalmente *La riqueza* y compone "efectos extraños" a través de contaminaciones plurilingüísticas).

Pero sólo son unos pobres relámpagos pasajeros, y el final de *Calderón* lo subraya con violencia: los personajes que antes venían del sueño y al sueño regresaban cantando la gloria de la revolución, al final cambian de cara y se convierten en los estudiantes del sesenta y ocho: "corderos revolucionarios" integrados esta vez en el sistema, reformistas que la burguesía manda hacia adelante para renovarse desde su interior. Incluso el sueño, ahora, nace del poder, de una pequeña burguesía narcisista: "realidad nueva / con la cual es inútil discutir y tener razón", pura y simple "civilización técnica". El poder "se ha vuelto a crear distinto a sí mismo" y ha neutralizado cualquier posible retorno del sueño: el salón de *Las Meninas* se transforma en un *Campo de concentración* y el sublime cuadro, finalmente, en una fotografía plana.

En este lugar invadido por el sueño, en el que todo *Calderón* se desarrolla, "no

hay nada más que decir". Y Pasolini-Segismundo puede entonces preguntarse, recordando *La vida es sueño*, "¿Qué / ha querido decir, con esto, Calderón?". Es una pregunta que no tiene respuesta. A diferencia de lo que ocurre en el drama barroco, aquí el sueño no se realiza al final, y Segismundo no renuncia a Rosaura por santidad, sino por impotencia. Aquí no hay ya un "sentido" que guía las cosas. La obra calderoniana ya no se puede volver a escribir (y pensamos en ciertas obras clásicas que se han vuelto a escribir recientemente, con el mismo desconsuelo: Arbasino con *Super-Heliogábalo* y *El príncipe constante*, y también algunos ejercicios menores sobre *Pinocho* y varios libros de Testori).

El autor de *Calderón* no tiene la potencia y la seguridad de Calderón, sino que es una pobre y ridícula figura, un autor de tragedias frustrado; él anticipa la nueva personalidad de autor que aparecerá en los años sesenta en la literatura pasoliniana. El autor de *Calderón* es ciertamente pariente de Pablo, de Segismundo, de Rosaura, como hemos dicho, pero, sobre todo, es idéntico a Velázquez, al pintor de *Las Meninas*. Como Velázquez, Pasolini no participa del todo en el sueño imposible de otra realidad, ni siquiera se identifica totalmente con la realidad del poder. El autor es el director, el soberano absoluto del poder. El autor es el director, el soberano absoluto del texto, el único que parece saber "lo que hay que hacer" en un mundo que "no puede hacer nada", pero precisamente por esto él se encuentra fuera del cuadro horrendo que pinta y, entretanto, se encuentra dentro de él, formando pareja con el Rey:

"(...) el autor, implicado también él
en el mundo de la (...) riqueza,
(...) aun mirando desde fuera del cuadro,
esta dentro de él".

Por eso la voz de quien escribe *Calderón*, cuando se presenta directamente en algunos intermedios, es "no solicitada, extraña, estridente", "inferior" y "mezquina", tanto respecto a las exigencias del sueño como a las de la realidad; el autor participa y no participa, es dueño, pero también indiferente. Y en esta "inferioridad" respecto a la propia obra, en este dentro-fuera, es en donde podemos entrever una nueva figura de autor: la de quien escribirá (o ha escrito ya), convertido en bufón, las poesías de *Trashumanar y organizar*.

"BESTIA DE ESTILO"

En la última obra del teatro pasoliniano, *Bestia da stile* (*Bestia de estilo*), asistimos al último estadio de esta degradación de la tragedia. Aquí lo trágico se vuelve provocativamente una serie de confesiones líricas, de monólogos aún más compactos e irreductibles que en los textos anteriores. Y si en el prólogo Pasolini desacredita toda la escena italiana por la poca calidad de sus "textos escritos", lo hace precisamente para situar su propio texto exclusivamente bajo la bandera de la poesía, de la literatura pura. "Autobiografía" es un término perfecto para definir *Bestia de estilo*:

"Versos sin métrica
entonados por una voz que mente honestamente
van destinados
a hacer reconocible lo irreconocible".

Aquí, más que en otro lugar, el teatro resulta lo contrario al teatro: reconstrucción del tiempo pasado sobre el antiguo modelo friulano, recorrido cronológico extremadamente subjetivizado y partido, que recuerda ciertas cosas muy antiteatrales de Strindberg. Y si los primeros versos de *Bestia de estilo*, de composición acróstica, declaran que "viva el estilo", esto significa que el teatro adopta también aquí la lengua privada de la literatura, y que todo se transforma en una voz de poeta que se eleva, aislada, para hablar de sí. Por eso muchas escenas del texto incluyen sólo una de las voces dialogantes, siempre la misma, que finge cortarse e interrumpirse mientras las partes del interlocutor se reducen literalmente a una raya de puntitos (como si el autor hubiese remitido la redacción a la versión definitiva de una obra sin perfeccionar aún). Pero se trata más bien de un teatro que vuelve a ser monólogo religioso, "misterio". Así dice el coro:

"¿Podemos dialogar ahora realmente
entre nosotros?
¿Puede un obrero dialogar con un obrero?
¿O un obrero dialogar con un poeta?
La respuesta es: no.
(...)
Nada; no decimos absolutamente nada.
Y este acto de la tragedia, por tanto,
no puede consistir en otra cosa que en
dos monólogos:
el monólogo de los obreros,
y el monólogo del poeta,
uno después del otro".

Quien habla, naturalmente, es siempre el poeta, la "bestia de estilo": Jan, doble checoslovaco del Pasolini friulano, condenado a llevar la carga de la inspiración, de la escritura poética. Y es, en completa soledad, "en el río abandonado", cuando Jan pone en escena su "función" ("La hierba (...) y las piedras lisas son mi teatro. / Puedo hablar incluso solo"). También aquí, señalando su escándalo, encontramos los "actos extremos", su sexo de "distinto", precisamente en el modelo del viejo poeta-Cristo del *Ruiseñor de la Iglesia Católica*. Y también existen aquí las "ganancias de cubrirse de vergüenza", el deseo de asombrar y provocar a un mundo que "no puede tener sorpresas", casi como en *Afabulación*:

"Aquí nadie me ve, pero en mi deseo,
es como si todos me viesen (...)
(...)
(...) he tomado una decisión
que cambiará mi vida.
Permaneceré así, descubierto (...)
(...)
Permaneceré así, quienquiera que venga
y me vea".

Pero si en *Afabulación* el escándalo se producía literalmente, aquí todo se suaviza, se vuelve metafórico, y el gesto trágico se reduce a compensación privada: la diversidad y la exhibición de Jan-Pasolini no se distinguen ya del ejercicio poético; como en el pasado pasoliniano, la poesía se convierte en la dimensión privilegiada de la existencia. El poeta será, entonces, como un "santo", un héroe de la tradición popular, de la antigua religión, y Jan encarna aquí, en versos espléndidamente sintéticos, la figura del primer Pasolini filólogo, con la "Academiuta", con los "adorados topónimos" ("como un poema / en versos breves / de cantos populares"). *Bestia de estilo* celebra la gloria de una poesía absoluta, intangible, inanalizable, que se expresa en largas series de nombres, nombres de poetas y artistas, padres y maestros nunca tan amados y confesados. El teatro no sólo se reduce a autobiografía, sino que resulta un elogio de la lírica pura, y la poesía se insinúa en todas las situaciones, purifica todas las dificultades como una liberadora sublime. Es, dice Jan, "una idea de estilo: ¡un estilo! / plantada en el corazón", un espectro que merodea en el texto, mágicamente potentísimo. Basta leer los versos en los que Jan vuelve a repasar la "historia prenatal" de sus antecesores espirituales, y después su propia formación intelectual: es una lista de nombres,

cercana a ciertas páginas análogas de *Teorema*, pero aquí todavía más desnuda y terrorífica, como un formulario ritual ("¡poetas primeros! (...) ¡padres amados como hermanos!"). Y éste es el hilo que permite reconstruir una vez más la línea dorada y preciosa de la poetografía, con sus adelantos y sus retrasos:

*"Oh, mi vida es la de un borracho
llena de luces y sombras incomprensibles e incoherentes.
A menudo ha sucedido primero lo que
vino después".*

Todo en la poesía se recompone perfecto, gana un sentido y una dirección. También la revolución partisana, la deportación y la muerte, la historia con su horror, se integran en este desarrollo, en el placer de la evocación: también la historia se torna poesía, una cuestión de estilo, y también la conquista de las banderas rojas se vuelve una cuidadísima y estudiada selección estética. Incluso el lugar más próximo a lo trágico, en definitiva, no hace estallar la ejemplaridad de un gesto, una ruptura teatral, sino que se diluye en una lírica reconstrucción privada.

UN TONO VAGAMENTE IRÓNICO

Todo posee, en *Bestia de estilo*, un tono vagamente irónico. Pasolini repite el experimento autorreflexivo friulano, pero también se ríe de él. Si, anteriormente, narrar la propia historia significaba revivirla instantáneamente como historia, fingiendo una distancia en cada instante, ahora, por el contrario, al cabo de tantos años, melancólicamente, la distancia es real y bien visible. Pasolini adopta una estilización que roza a la autocaricatura. Los versículos populares friulanos, por ejemplo, resultaban la ocasión para un ejercicio paródico, y Pasolini hace entrar, uno tras otro, a los personajes más extraños y surrealistas a pronunciar amargos comentarios sobre el joven poeta Jan, usando precisamente esos dialectales "heptasílabos preciosos como pequeños mostradores" (el modelo es el joyceano del capítulo anteantepenúltimo de *Ulyses*). Se empieza con el antiguo idilio de la poesía y el Friuli, y entran a hablar el Sentido de la Penumbra, el Mundo Campesino, el Aire Húmedo, el Crepúsculo y después la Violeta y el Lirio como símbolos de la inspiración poética. Pero el encanto no se conserva mucho tiempo, y otros personajes inducen motivos cada

vez más atroces, hasta que, en la cumbre de la inversión y el escarnio, entra un largo desfile de burócratas y sociólogos a profetizar y crucificar: Jan, dicen ellos, se tornará comprometido y extremista, y no será difícil desenmascararle como intelectual arribista, integrado, privado de roles sociales, aunque profundamente ligado a la diferenciación social. Con estas diagnósticas escritas en versículos falsamente friulanos se declara el verdadero destino del poeta Pasolini, el que ha sido su futuro real. Hoy el autor "sabe", y es precisamente este saber el que rompe el juego de la autobiografía, transformando su lenta evolución en una inmediata previsión del engaño, del mal resultado. *Bestia*

*si será comunista:
porque la verdad
es ambigua, no mixta".*

La autobiografía se vuelve ridícula, ya no el encanto de la perfección, sino la desilusión, el fin; no la línea pura, sino el balseo, el embrollo, el desorden; la ambigüedad sí, pero como terrible imposibilidad de alcanzar la ejemplaridad. Pensemos en el forzamiento más repugnante, en el intercambio que se da entre el padre real de Pasolini y la madre de Jan, en un excepcional retrato expresionista de Carlo Pasolini, pero como hembra. *Bestia de estilo* liquida la figura biográfica de la madre y deja en escena sólo al padre, pe-



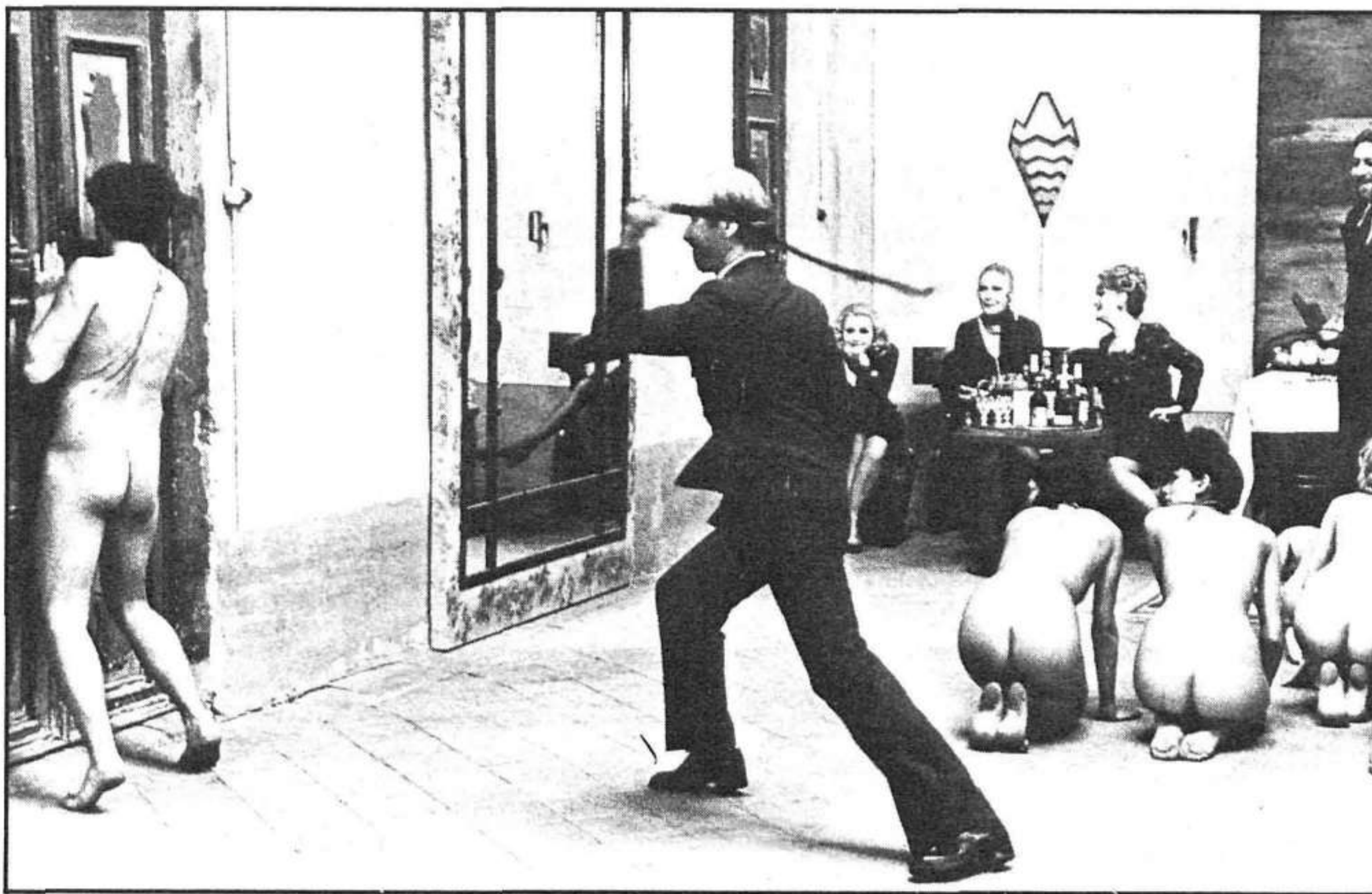
Fotograma de "Saló o los 120 días de Sodoma".

tia de estilo se puede leer como un suceso autobiográfico malogrado por la realidad, por un futuro verdaderamente acontecido. Por eso encontramos en este texto, a cada paso, el sello del futuro grabado a sangre, con verdaderas profecías, pronósticos, predicciones. Pensemos, por ejemplo, en el curioso personaje que aparece en el desfile entre los otros, llamado El Ante Litteram, y que ya al principio anuncia el fin:

*"Si ahora da su amor
populista a los pobres,
es porque es fascista;
pero el mismo amor
populista dará*

ro monstruosamente afeminado, vieja borracha y llena de odio.

Asimismo, el triunfo de la poesía, en *Bestia de estilo*, es entonces demasiado claro para no suscitar alguna duda (y el título, por otra parte, no es muy triunfal...). La inflación nominalista de la poesía absoluta sufre, en efecto, aquí y allá, una ligera curvatura irónica: como una sonrisa sobre el pobre Jan que pone en fila sus listas, como la risa maliciosa de quien sabe que también la poesía está destinada a tener un mal final. En el Apéndice del texto el autor se abastece de una serie de retratitos de poetas, y es aquí donde el mito de la poesía recibe más explícitamente la bofetada de la risa, desvelando lo que



se esconde bajo los altisonantes nombres de los escritores. Pensemos sólo en el largo y perfecto retrato de Eugenio Montale, oculto bajo el nombre de Vladimir Holan: aquí la poesía de Montale está toda, con sus *tic* y los lugares elegidos, pero ella también es vaciada, violentamente escarncada y negada con acerba polémica. Y se convierte en cascarón ligero, en pura envoltura, se convierte (con suma ironía) en una poesía... teatral:

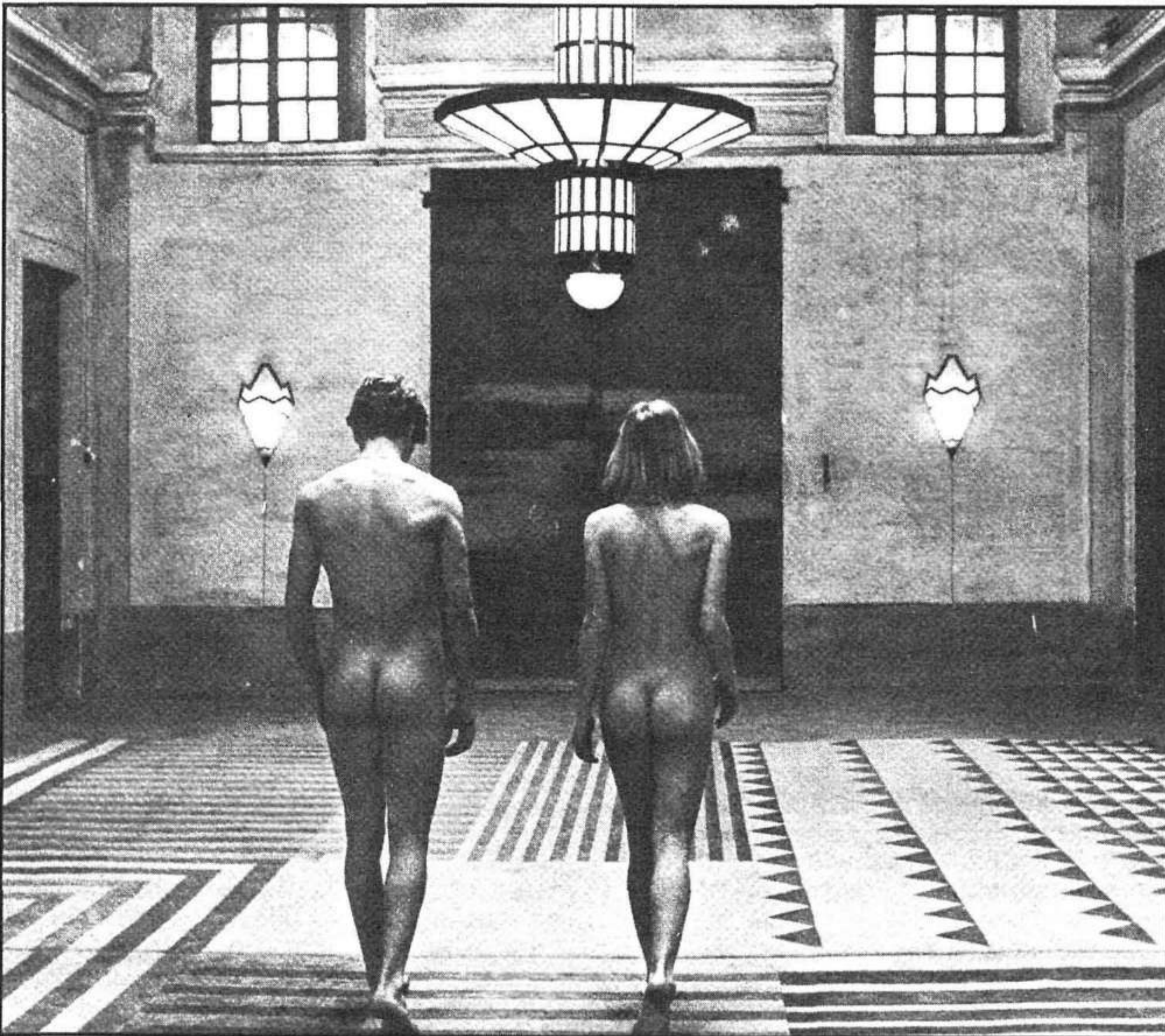
"(..) eres un poeta de teatro. Y quieres recitar hasta el final.

Hacer el ademán de escribir poesía en vez de escribir poesía".

Si el teatro está muerto, por contrapaso la poesía se vuelve teatro; pero también ella vaciada de esencia, de motivación, pura exhibición de su etiqueta de género. Detrás de la idea de poesía se encuentra esa frívola vacuidad que es la categoría extrema del Pasolini de los años setenta: el vacío del poeta Holan-Montale, pero también del poeta Jan-Pasolini, que se hacen idénticos como en un espejo.

La cara sublime de la poesía es, por tanto, una máscara, un engaño, y puede degradarse hasta la bufonada: escribir versos se vuelve un indecente *collage* de textos ajenos, mezcla de citas ensayísticas y para-literarias (como cuando Pasolini, en otro fragmento, casi copia las páginas de una novela japonesa, mezclando el plagio con las palabras de una reseña suya...). Esta poesía robada y escarncada puede encontrar el propio emblema, como dice Jan, en Guillermo de Aquitania: provocador y tramposo, así como autor de una canción titulada *Farai un vers de dreit nient*. Haré un verso a partir de cero...

Tanto la autobiografía como la poesía encuentran en *Bestia de estilo* su crisis: la vida poética de Jan se convierte en una vida-poesía fea, pobre, simbolizada por Novomesky (un poeta que conoció Pasolini durante un viaje, y que fue perseguido por el régimen). Este humilde poeta de provincia que escribe "líricas (...) inocuas", encarna en sí el horror removido por la historia, la melancólica ambigüedad de la vida, la mezquina aparición de la poesía. Ésta es la única figura *verdadera* de poeta, después de tantas listas de nombres, una figura que viene a destruir, a pronunciar palabras de fin, de petrificación: Novomesky, "hombre parcial", muerto viviente, personificación de la banalidad que sufre sin causa (ni siquiera la del valor literario). Su poesía triste "no deja huellas en la vida", está destinada a



Dos momentos de "Salò", la última película de Pasolini.

desaparecer en el "frío" y en la "oscuridad", "olvidada ceniza": no ya la gloriosa de Gramsci, sino la de la inutilidad sin objeto. Y tampoco aquí existe la posibilidad de lo trágico, porque este feo final es... cómico, como sugiere una bonita cita cinematográfica que el propio Novomesky recuerda a Jan:

"(...) recuerda esa película de Murnau, con ese final añadido

(...)

con el viejo Jannings millonario y su amigo guardián de letrinas, ante los cristales de Bohemia...

Bien, ahora nosotros vivimos, en la realidad, este apéndice desproporcionado de la tragedia".

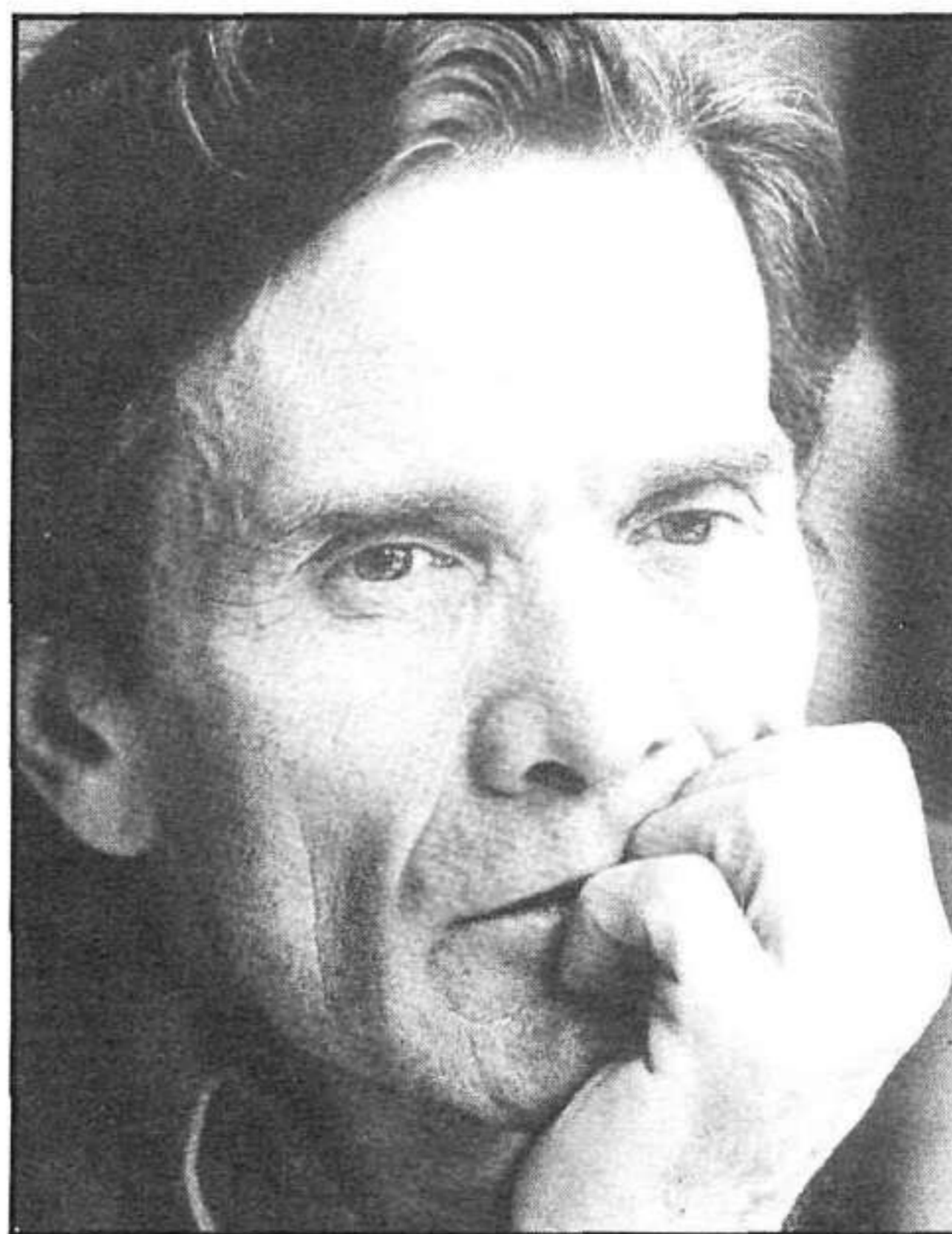
Esta falsa carcajada del final de *Der letzte Mann* es tanto más absoluta y degradante cuanto más nos hace entender que los dos poetas han fallado, pobres, deportados, vacíos. Y Jan-Pasolini también aquí se encuentra idéntico a su opuesto en un cara-a-cara revelador: no el poeta triunfal del realismo socialista, sino también él, sombra que se desvanece en la oscuridad, en esa Siberia que se ha convertido (que se convertirá) en la literatura.

Bestia de estilo conoce un solo momento de poesía sublime, no ridiculizada. El fantasma de la madre llega a cantar por última vez la elegía de la poesía, la de la campiña, del "Ochocientos", destruyendo otras listas de nombres vacíos (Neruda, Hikmet, Erenburg, Evtuchenko, etc.). Pero la antigua poesía no ha permanecido pura, y la madre llega a cantar, sí, el mito de la "mejor juventud", repitiendo precisamente la poesía homónima de 1953, pero lo hace en un dialecto friulano sucio, de mierda se debería decir, convertido en un truculento véneto lleno de errores gramaticales. Pero es sólo aquí, en este pseudodialecto espantoso y destruido (la primera idea para *La nueva juventud*), donde podemos encontrar los relámpagos de lo sublime, incluso del vértigo trágico:

"Volava bandiere su le sue suche, su le sue crape, crani de morti, unti e bisunti de la polvere de Dio, del pantan del Drin de la Drava del Dra, de i fiumi che ha sorgenti in posti gelà, mai visti, ah, i suoi camion, i suoi camion, i suoi camion indove stavano stretti come le bestie co'l'aria piena de forche sopra le teste, co'l'aria piena de sape su le loro crape,

da indove veniva tutti 'sti giovani e 'ste done, coi vestiti a fiori sporchi del pantàn de Dio, indove andava su quei camion, su quei camion su quei camion pieni de bandiere".

Espléndido pasaje, donde el triste mito friulano se confunde con la deportación nazi: los dos hechos desaparecen por la Nueva Historia que aparece en el horizonte (con esa imagen bellísima, inmediatamente después, de los muchachos que no han llegado a tiempo de partir con los demás, "y han sido encontrados parados junto a un tractor", paralizados por la tecnología...).



Pier Paolo Pasolini.

El estilo bestial de esta madre Lengua es realmente la imposibilidad de todo estilo, de todo género, de toda forma. El último idilio, la última "obra literaria" que ha sido escrita sobre la madre, el último texto de la vieja poesía, no es un libro, sino el horror incomparable del nazismo:

"(...) Una obra literaria hecha por alguien que de verdad conocía bien su oficio. Con todo lo que tiene escrito no se lee, pero existe".

Éste ha sido el ápice y el apocalipsis suicida de la poesía, y ahora la poesía abrasa como un "Muerto de paja", como

Jan Palach... De ahora en adelante esos seres imposibles que son los "verdaderos poetas" tendrán absoluta necesidad de no saber", desaparecidos en la embriaguez, en un no-ser sin retorno.

Aparece en este momento, sellando el epílogo desconsolado de *Bestia de estilo*, la enigmática figura de la hermana de Jan, el poeta frustrado: aparece para hacer el inventario de lo que queda, en la *waste land* de la literatura. Es ella quien debe cubrir "la parte más ingrata", inventando desde cero "algo que oponer al silencio / y a lo indeterminado": casi un "paréntesis, un / excursus", un balbuceo, una estupidez, una frívola parábola... Y es justamente la hermana del poeta, este doble suyo oscuro ligado a la cotidiana repetición del sexo, la que pronuncia una nueva poética de la banalidad, de la repetición inútil:

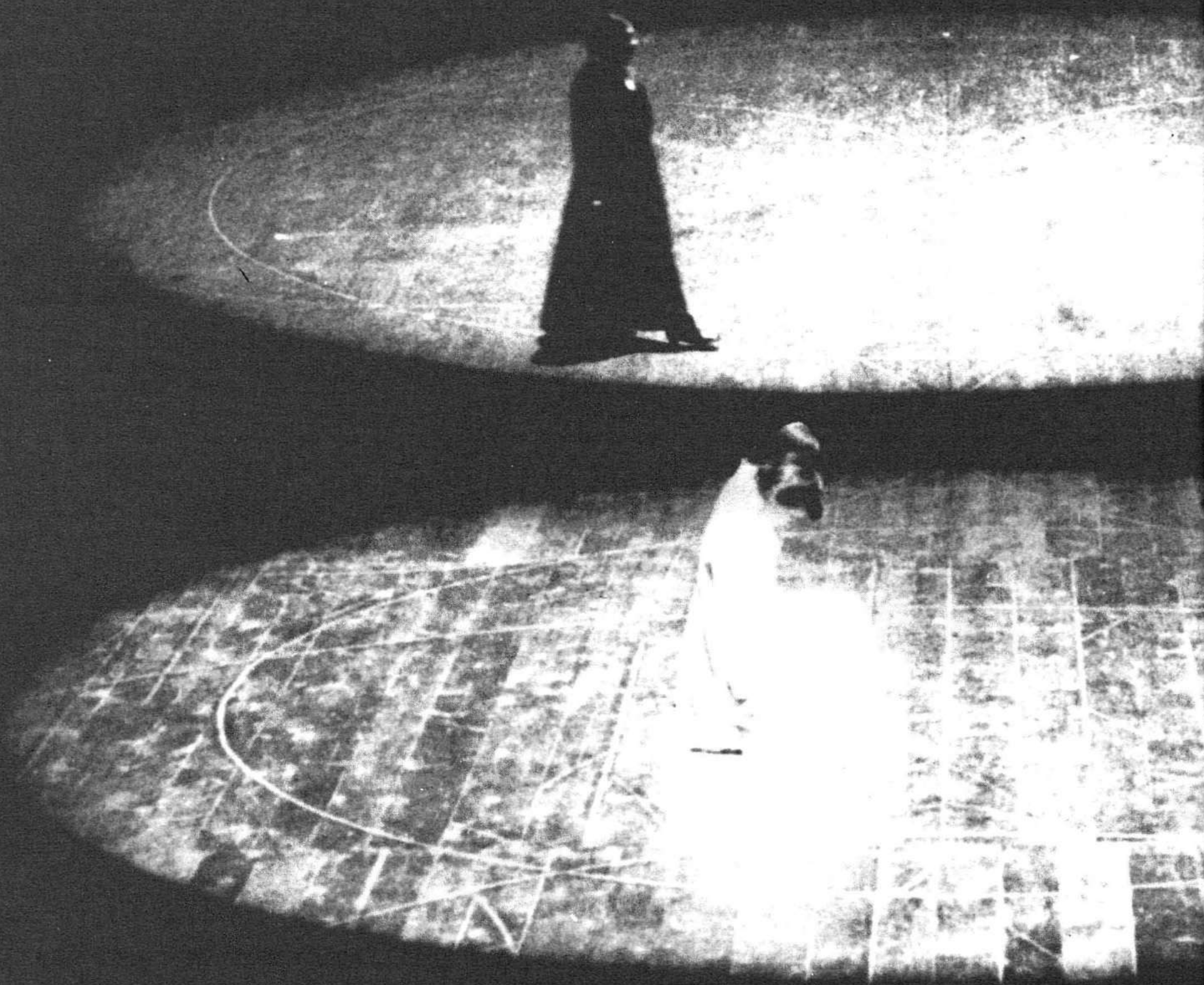
"(...) Es la hora de la modestia. El estilo inventado por una necesidad que lo quería sublime (...)
(...)
tiende irresistiblemente a ser mediocre.
(...)
Es necesario decir verdades imposibles (¡pero verdades!), jugar con la antipatía como antes se jugaba con la simpatía, preparar con sorda ironía el último rechazo".

El hermano sublime y público, y esta hermana banal y privada, se reúnen: "Lo desdoblado / se vuelve humildemente único". Pero la nueva unión se da bajo el signo de la degradación, y la poesía propuesta por la hermana existe sólo como palabra frívola, doble, no sincera, dotada de la:

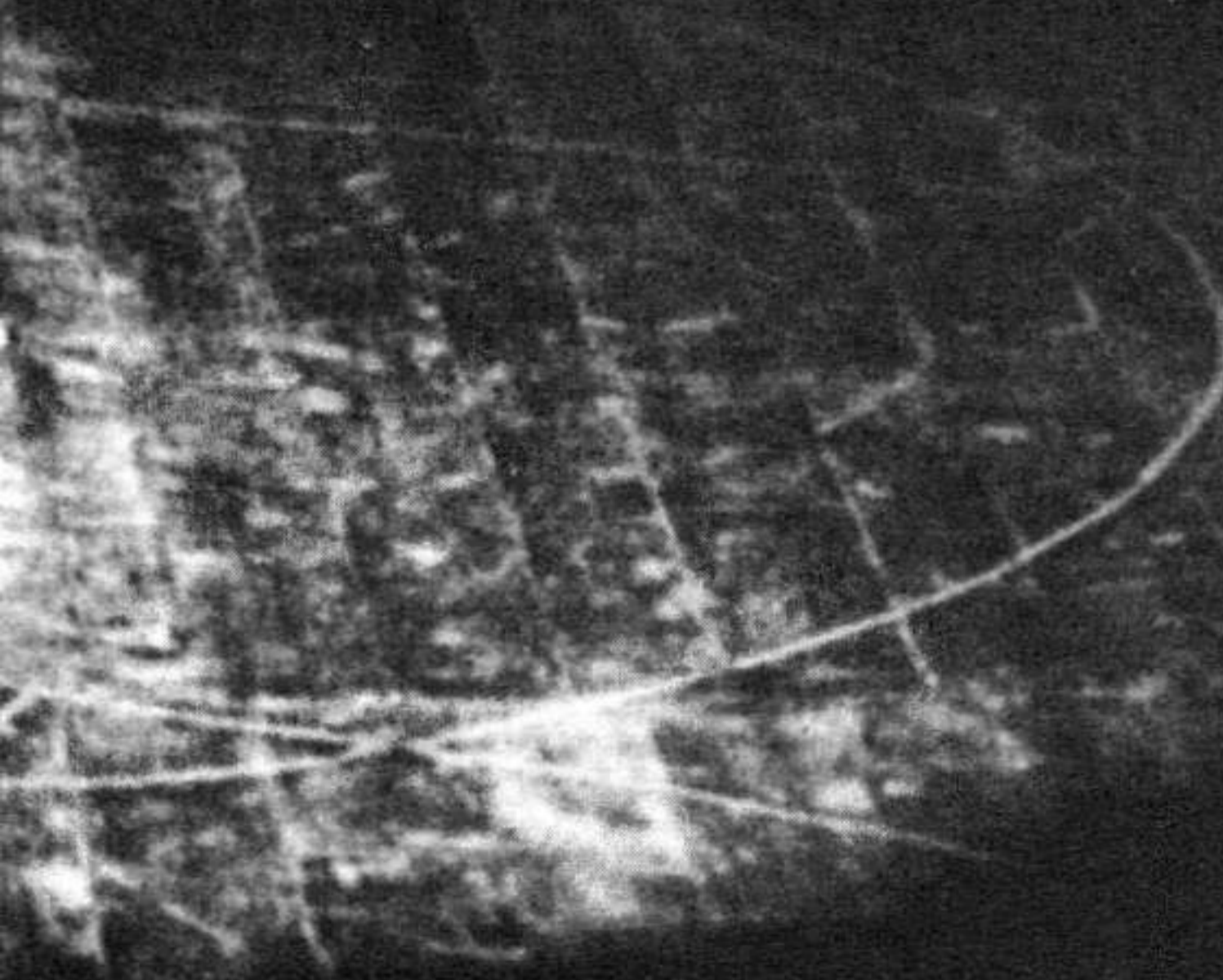
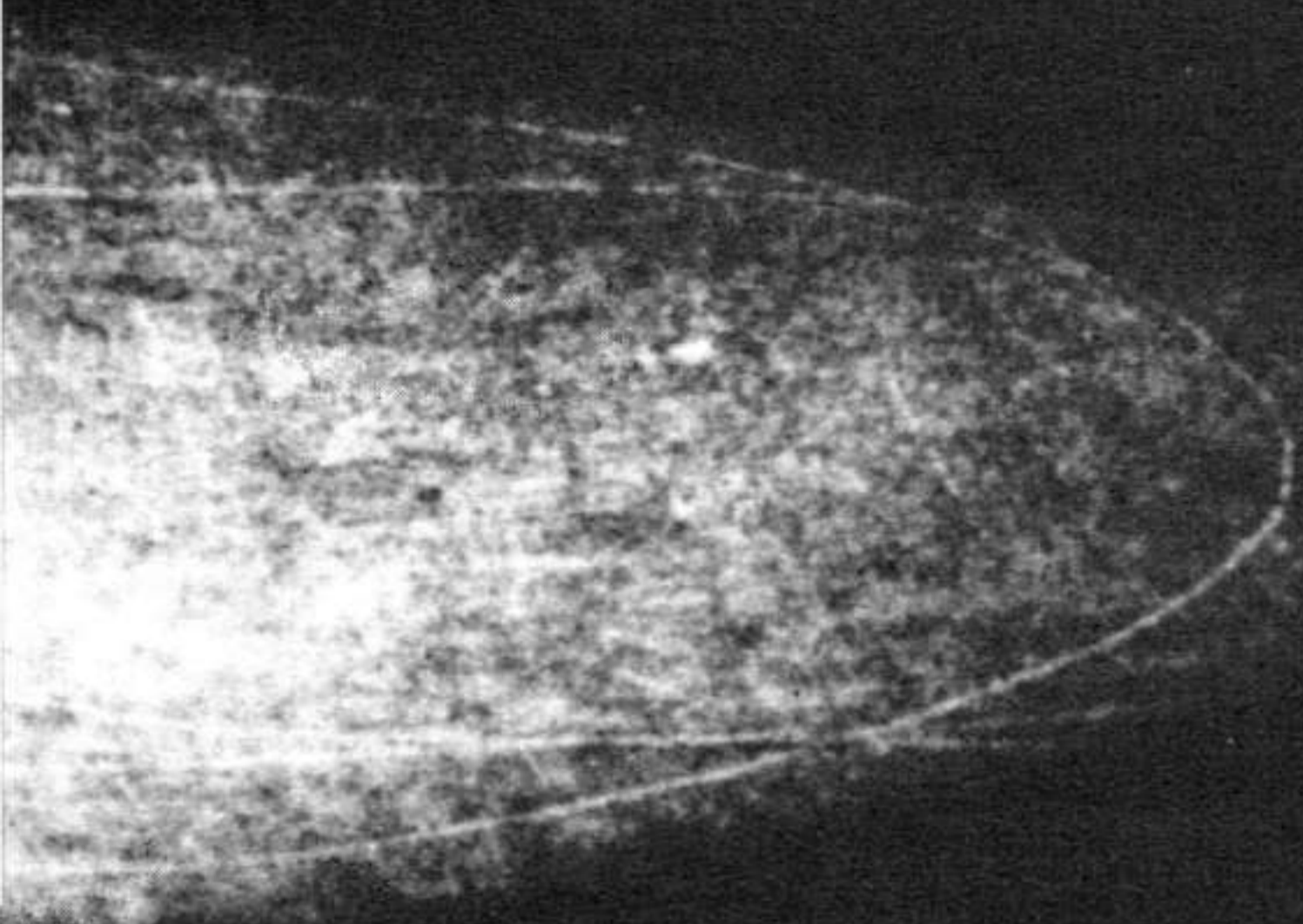
"(...) ligereza necesaria para un hacer ligero, para una inspiración menor y fragmentaria, para una cierta deshonestidad, para una alusividad recreada en tragedias finalmente trágicas".

La atroz falta de seriedad que aquí se teoriza, como conclusión de un tortuoso camino, es la primera definición realizada de la última escritura pasoliniana, de lo que llamaremos "doble juego". Como dice sonriendo con malicia la hermana: "La disociación es la estructura de las estructuras: / el desdoblamiento (...) / es la más grande de las invenciones literarias".

Capítulo del libro de Rinaldo Rinaldi, Pier Paolo Pasolini, Mursia ed., Milán, 1962.



"Calderón", en la versión escénica de Luca Ronconi.



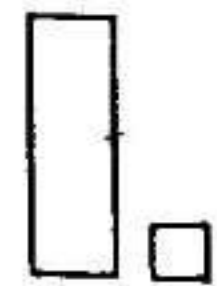
“CALDERÓN”



Una reflexión sobre la función social de los sueños. En la foto, una escena de "Calderón", dirigido por Guillermo Heras.

LA CLARA IMAGINACIÓN DEL PODER

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ GARCÍA



DE POR QUÉ PASOLINI SE SINTIÓ PERTURBADO POR CALDERÓN

Es al final del Episodio VI cuando Pasolini pretende resumir la anécdota de la obra calderoniana. Y puesta en boca de su Segismundo, sirve para establecer el interrogante que concede unidad a su texto, esa pregunta que exige una respuesta sin la que el *Calderón* pasoliniano pareciera más bien un encaje forzado de situaciones, un laberinto de familiares entuertos a la postre controlados o, acaso, un homenaje a la historia y tormentos de España: "¿Qué ha querido decir con esto Calderón?", se pregunta.

No resulta en exceso complicada la respuesta si se considera la presentación que Segismundo ofrece al interés de *La vida es sueño*. No admite duda lo que llama la atención del texto calderoniano a Pasolini. Ha quedado expresado instan-

tes antes: es la intención regia de "hacer un experimento para comprobar sus profecías"², los augurios que anunciaban que su hijo lo mataría. La explícita referencia coloca violentamente el *Calderón* pasoliniano frente al texto clásico: no perturba la respuesta metafísica a las relaciones entre la calidad y las representaciones (sueños) —que provocarían, por ejemplo, los elogios de Schopenhauer—, ni siquiera la anécdota real de la obra calderoniana en la que el Rey Basilio no pretende comprobar profecía alguna, sino, antes bien, poner en juego un perfecto ardid de naturaleza moral para eludir la lejana voz de la necesidad, cuyo eco ha de disolverse en el reconocimiento del libre albedrío. Tal es el justo interés de la obra calderoniana.

Pasolini subraya, por el contrario, la fundamentalidad de otro asunto: recuerda el peso del Mito, de la amenaza edípica, para situarlo en relación al Poder que maquina para eludir el imperio funesto de la necesidad. Lo que a Pasolini parece perturbarle del texto calderoniano es, ante todo, la reflexión sobre la función social de los sueños —resultado de la maquinación real—, sobre la operatividad de su producción política, e, indirecta aunque sustancialmente, el juego del Mito en tanto prohibición o control supremo. Más rigurosamente, la consideración de las maniobras que lleva a cabo la potencia del Poder político para perpetuarse merced a la producción y vigilancia de los sueños, contra los que puede oponerse la memoria del Mito que prohíbe su realización.

Poder que no actúa groseramente: el torturante y amenazador Leviatán se disemina jubilosamente, constituye una

geografía reticular en la que se permite la producción del sueño y la distribución placentera de los deseos. El rey calderoniano produce el sueño feliz del castigado Segismundo: calibra el límite de su peligrosidad, sabe hasta dónde está permitido jugar. No era, como ha quedado aludido, el interés calderoniano: la intencionalidad metafísico-moral de su texto se desplaza, en Pasolini, hacia el territorio de un análisis crítico-histórico de la potencia positiva del Poder, de las operaciones a través de las cuales "el poder crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza"³, es decir, distribuye sueños y los vigila: los intercalados teatrales de velazqueña reivindicación acentúan la tenebrosidad real de este comercio político de sueños, la esencia física de esa vigilancia ocular y panóptica que actúa como suave pero eficaz elemento disuasorio, de esa mirada que pretende "impedir a las gentes obrar mal, quitarles las ganas de desearlo, en resumen: no poder y no querer"⁴.

Es preciso, para una cabal interpretación del texto pasoliniano, detenerse a considerar, aunque sea sucintamente, el carácter de este primer desplazamiento.

Ha de comprenderse que la reflexión sobre el sueño que produce el Poder no es absolutamente ajena al texto calderoniano. Podría considerarse éste como representación del perfecto ardid que maquina el Rey Basilio contra quien el decir de los cielos señalara al nacer como in noble hijo y desafortunado monstruo moral. La figura del Poder como constituyente del carácter vano de una realidad denominada como sueño, con el fin de perpetuarse, atraviesa el texto calderoniano y así quedará recogido en la Escena I (Jor-

nada l) cuando el amenazado monarca descubre sus previsiones al fiel Clotaldo para reconocer con inteliastucia que aunque

*"a sus presiones se vuelva,
podrá entender que soñó,
y hará bien cuando lo entienda
porque en el mundo, Clotaldo,
todos los que viven sueñan"*.

Puede pensarse, incluso, que la esencial idea derivada de la consideración de un Poder que produce, distribuye y regula, la de una vigilancia que exige la omnipresencia del Poder y, más estrictamente, la de una transparencia ocular que disuelve la resistencia de alejados rincones, no es ajena al texto calderoniano: en

para rebelarse contra el hacedor de su triste destino y falta de *La vida es sueño* la figura de la reina que rubrica el carácter insuperable de la tragedia. Pero anuncia Calderón los genéricos elementos que definirían la concepción mítica de la existencia, recuerda la férrea necesidad que, engañando con sutilezas y azares, reescribe en la existencia lo que fue anunciado por los oráculos. Es, cuando menos, sospecha de un peligro real en la conciencia del Rey.

Y, por otra parte, las advertencias de la diabólica necesidad serán desconsideradas, aunque con temor, por el arrepentido monarca: lucha éste entre la lectura que los sabios hicieron en su día del orden cósmico bajo el que Segismundo viera la luz y su íntima conciencia cristiana,

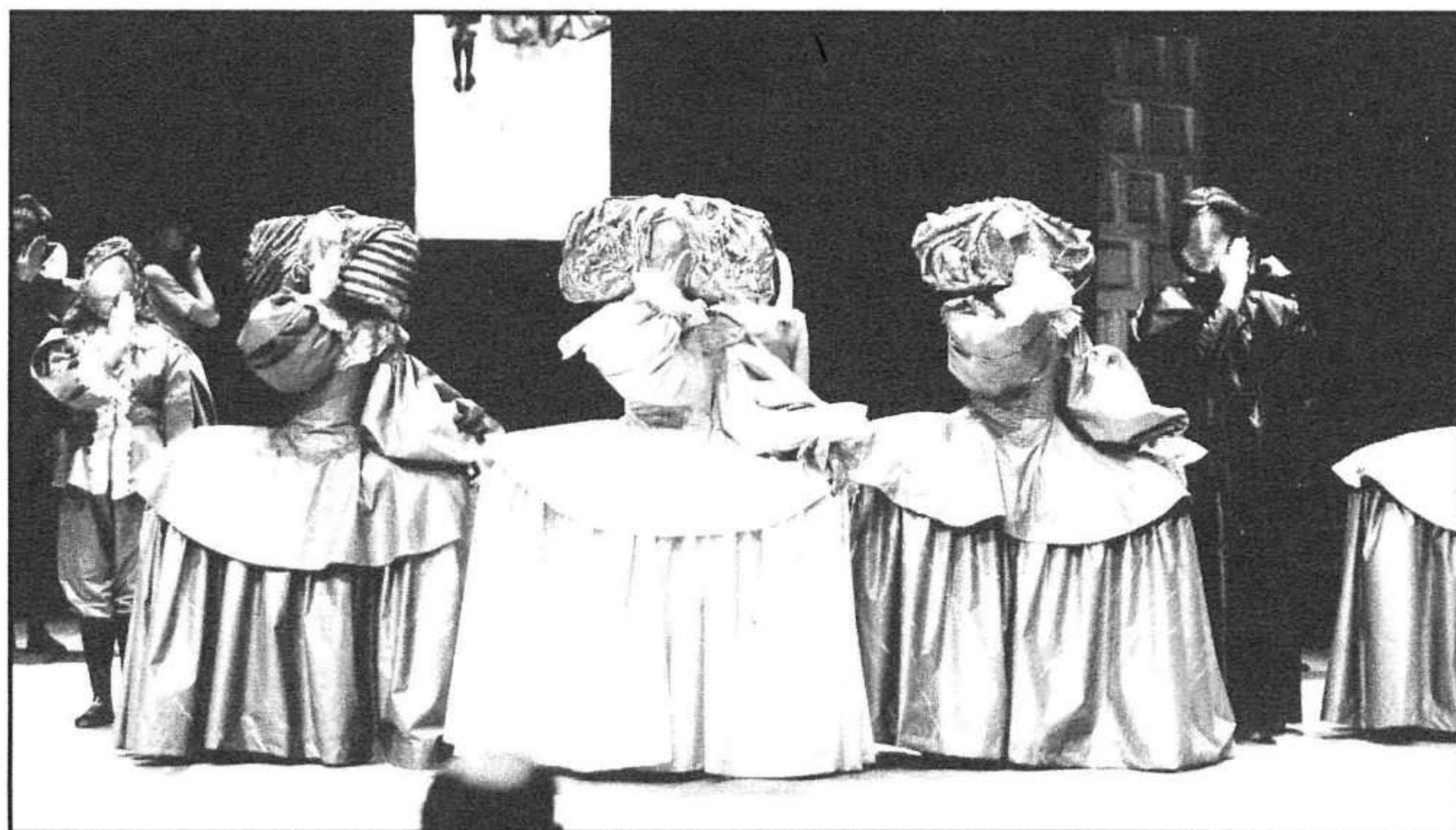
la obra calderoniana. Es inmediatamente después de su perfecta demarcación cuando Calderón anuncia ese hilo vertebral de cuya final resolución depende la puesta en marcha del ardid al que me he referido líneas arriba:

*"pues aunque su inclinación
le dicte sus precipicios,
quizá no le vencerán
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío"*.

Sólo es posible entender la artimaña maquinada por Basilio como alternativa moralizante a los peligros de la necesidad. Sería vano recordar el transcurso de la obra calderoniana: será vencida la sinrazón y el odio, y no tanto por el reconocimiento que Segismundo asuma de las virtudes que el Rey Basilio hubiera querido inculcarle, cuanto porque el ardid ha resuelto (políticamente) en favor del Poder que, inspirado por criterios morales, se perpetúa.

Pues bien, el texto pasoliniano recreará la potencia productiva del Rey, pero ya no sobre un horizonte de naturaleza moral, que enfrentaba calderonianamente la necesidad del Mito y la cristiana creencia en el libre albedrío, sino operando tan sólo sobre uno de los términos antitéticos de *La vida es sueño* y extremando el carácter político de la potencia productiva del Poder —que aparecía, ciertamente, en Calderón, aunque dotada de interés sustancialmente moral—: el sentido de tal desplazamiento es obvio. La acción queda desprovista de todo virtuosismo: se urde para perpetuarse y la maquinación opera oponiendo la sombra del Mito a la realidad de los sueños, anunciando una confrontación que recomienda la puesta entre paréntesis de los delirios de las Rosauras pasolinianas. El Poder permite la estancia en el sueño hasta que decreta su sacrificio: el descubrimiento de la cercana desgracia reinstaura la apariencia de un Orden que nunca se había tambaleado.

Así, Pasolini desplaza el interés moral del texto calderoniano. ¿Lo desconoce entonces? ¿Se detiene tan sólo en el respeto a una cierta tonalidad temática? La lectura y representación pasoliniana no trasgrede meramente el sentido de *La vida es sueño*. Porque puede detectarse un segundo desplazamiento en el Calderón: afecta éste a la representación de la función del Mito y me parece ser la clave de la obra —¡una de las claves!: el texto



La sombra del Mito se opone a la realidad de los sueños. Escena del espectáculo dirigido por Heras.

contramos en la Escena XVIII (Jornada II), la sigilosa presencia del Rey que atiende al nuevo despertar en el castigo de Segismundo, con la misma atención que había regido sus cuidados ante el palaciego despertar del príncipe liberado.

Sin embargo, las previsiones del Rey Basilio están enmarcadas en un horizonte de conflictiva naturaleza moral. El recuerdo de las amenazas contenidas en el horóscopo del recién nacido y la memoria de las desatadas tempestades recrea, en la obra calderoniana, la solemne amenaza del edipismo, el temor ante el príncipe encarcelado o lejano que ha de volver para ejecutar la venganza y alterar el cuerpo del Poder. Connotación lejana, es cierto: Segismundo debe saber quién es

en los términos que dan pie a la larga reflexión de la Escena VI (Jornada I). Considera aquí:

*"que si a mi sangre le quito
el derecho que le dieron
humano fuero y divino,
no es cristiana caridad;
pues ninguna ley ha dicho
que por reservar yo a otro
de tirano y atrevido,
pueda yo serlo, supuesto
que si es tirano mi hijo,
porque él delitos no haga,
venga yo a hacer delitos"*.

Son los términos de este conflicto los que se van a poner a prueba a lo largo de

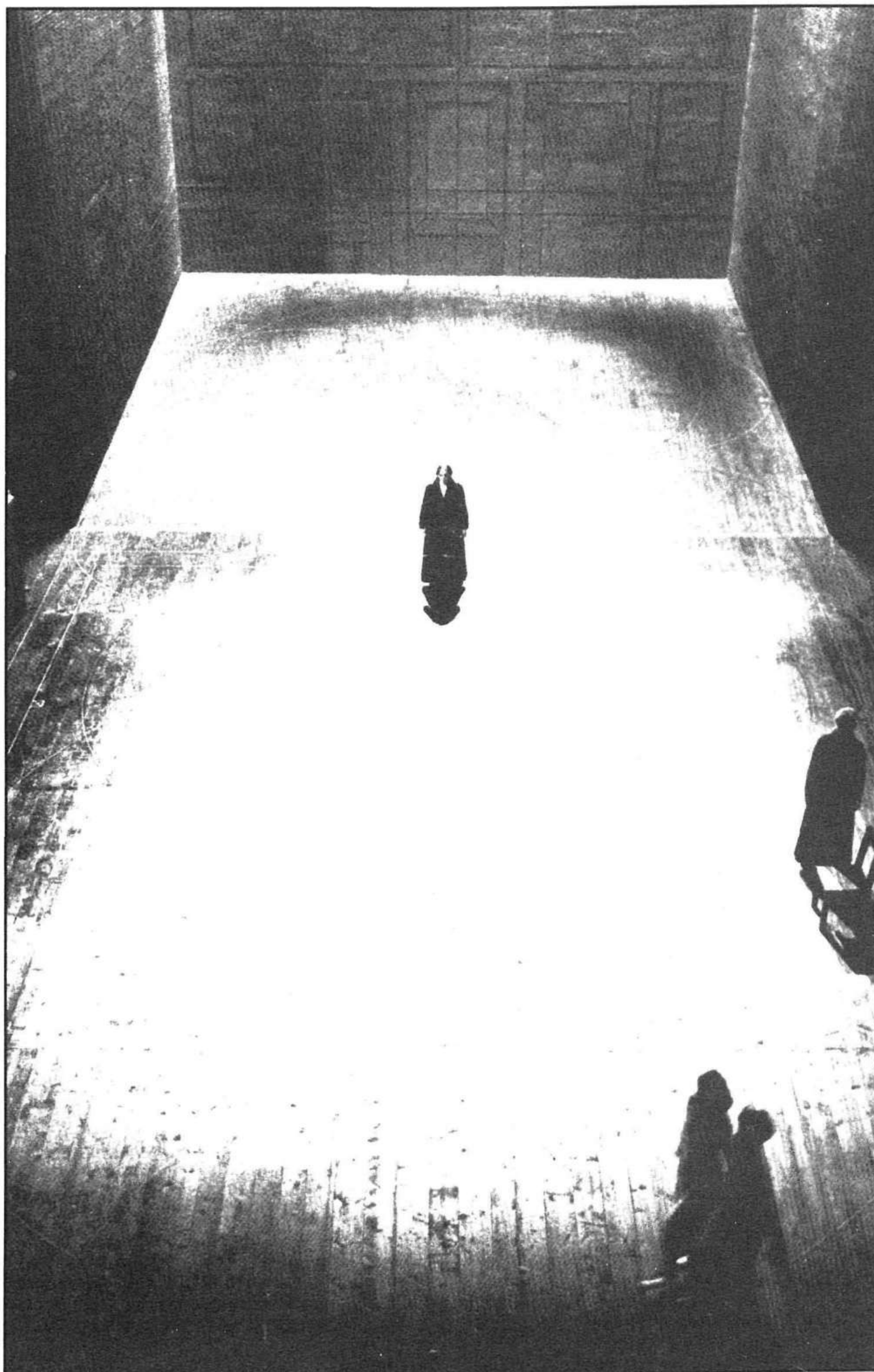
pasoliniano se abre plurimorfe, jugando a veces con una consciente ambigüedad asentada sobre esa auténtica realidad que es la del sentido y no la de la cronología— y, a un tiempo, de la razón del peculiar situarse ante Calderón.

Los acercamientos a la temática del Mito anteriores a 1973 —fecha de la publicación de *Calderón*— habían estado caracterizados por una evocación ilustradora: en *Edipo rey* —señalaba, por ejemplo, René Prédal— “acepta tratar el Mito en cuanto a tal”⁵, aunque, más allá de esta pretensión, sea posible detectar las aventuras “de una conciencia en busca de su verdad, es decir, un itinerario interior freudiano y fuertemente teñido de autobiografía”⁶, adición que bien podría encontrarse en el fondo de toda su obra⁷. Se trataba, en efecto, de ejecutar cinematográficamente una aventura de recreación histórica —que Pasolini continuará, como es sabido— en la que lo fundamental era la estructura y el orden iconológico, la perpetua reconstitución de una poética visual y narrativa que estaría inspirada en el espíritu croceano y en la poesía de D’Annunzio. No hay reflexión sobre el Mito, sino poética reconstrucción de la imperturbable ejecutoria de su afirmación.

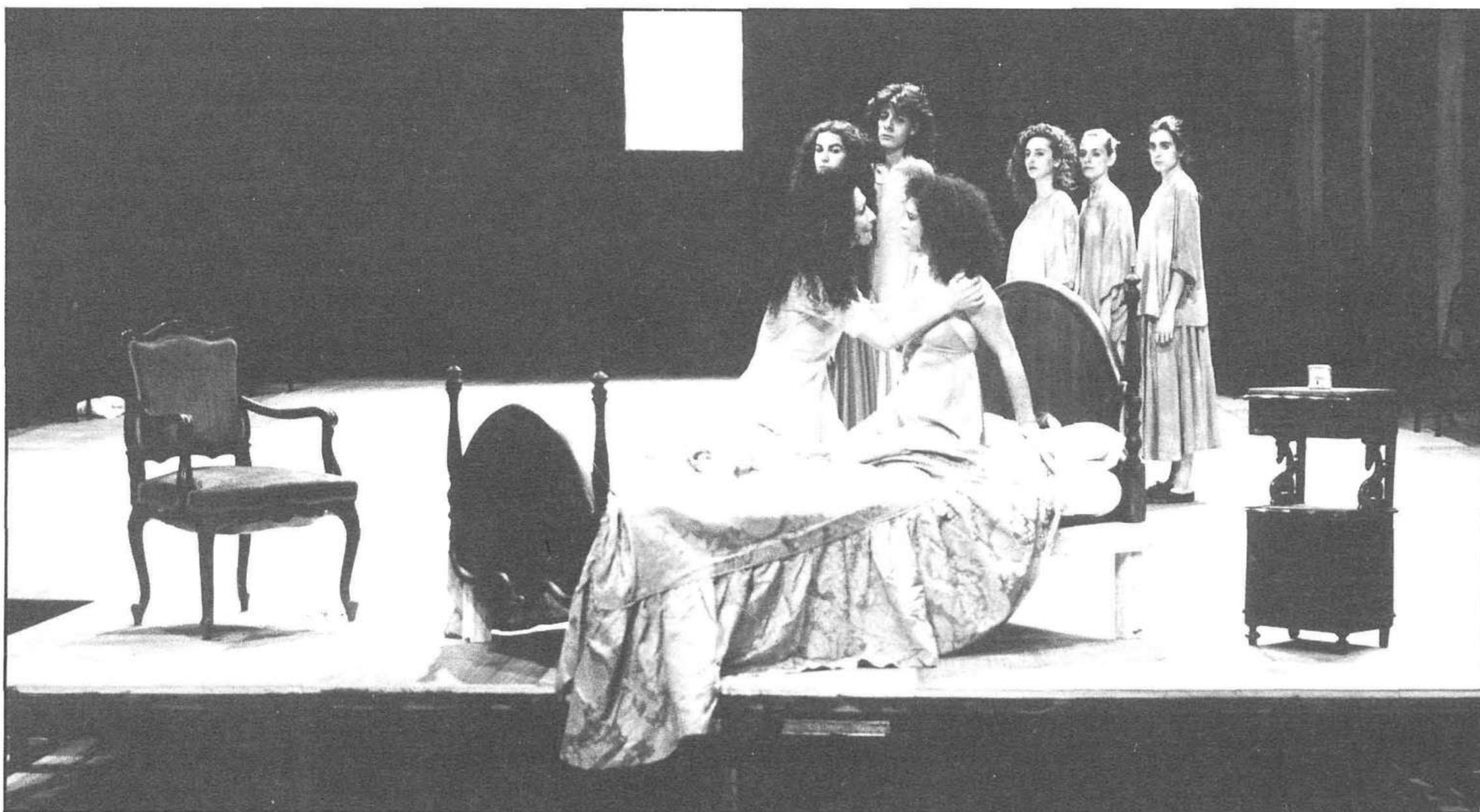
Por el contrario, el *Calderón* no trata el Mito en tanto representación de una necesidad, que aniquila o ciega por sí mismo, en tanto real: lo que pretende desarrollar es la representación de la funcionalidad política del Mito que juega para impedir la realidad de los sueños. Los dos iniciales episodios velazqueños que Pasolini incluye en el centro de las respectivas historias que conforman su propio texto lo indican con claridad. Así, por ejemplo, en el III Episodio afirmará Basilio Rey que

“si esto es un sueño, no sirve sin embargo más que para hacer más real la realidad. Y nosotros estamos en su raíz”⁸.

permitiendo, para recobrar a Rosaura, la confesión paternal de Segismundo que obliga a dejar caer el telón sobre el sueño de amor de la joven enamorada. El tema de Calderón se transforma, entonces, en la propuesta de reflexión sobre la función política del Mito para la aniquilación del sueño y, en tal sentido, la obra ha de convertirse necesariamente en constitución de un retablo histórico donde quedarán diseñados los fundamentales episodios de la relación sueño-Poder y, paralelamente, revisada la utilidad del Mito, manteniéndose siempre en el horizonte del carácter positivo y vigilante de la potencia del Poder.



Representación de la funcionalidad política del Mito. Imagen de la puesta en escena de Ronconi.



El Mito como policía contra la potencia del Sueño o como artilugio político del Poder.

Dichas relaciones van a estar determinadas por la maquinaria real. Es el monarca imperturbable de las escenas velazqueñas quien envía a sus mensajeros-sicarios para descubrir, invocando la peligrosidad de la relación edípica, la imposibilidad del Sueño. Permite a Segismundo una confesión que obstaculizará el amor y apagará el deseo de la joven Rosaura; permite que el Cura del XI Episodio descubra a la Rosaura de Can Mulet la imposibilidad de su amor con Pablo porque habíase preparado —de nuevo— la consumación de lo imposible. El Mito actúa como policía eficaz contra la potencia del Sueño al que se ha permitido cuajar.

Claridad rotunda la de este *segundo desplazamiento*: la ilustración histórico-poética del Mito aparece esencialmente politizada en el *Calderón*. Contra la Poesía del Mito se describe ahora la función política que su recuerdo cumple en tanto obstáculo insalvable reconstruido permanentemente por el Poder para ahogar, según su decisión, la verdad del Sueño que ha permitido construir. La naturalidad del Mito se transforma, así, en artilugio político, en saber que asegura la perpetuación del Orden:

es el Saber constituido por el Poder para invocar la maravilla de lo establecido.

Pero algo va a cambiar: la repetición del Rito al que Basilio se refiere en el X Episodio, esa distribución de la tragedia conservada en el Mito para aniquilar la potencia de los sueños, parece mostrarse ahora como ineficaz. El Rey lo sabe:

"esta vez el plazo cae en una época del todo nueva, sin equivalentes en el pasado"⁹,

piensa, para agregar a continuación que

"la novedad, repito, es total. No sé, el que duerme, sobre qué mundo abrirá esta vez los ojos".

Constatación, pues, de una alteración en la operatividad (política) del Mito. La eficacia probada en las dos iniciales aventuras parece quebrarse: todo se altera. Pero Basilio reconoce que:

"no es, por cierto, la sucesividad lo que importa;

sino el sentido, que tan a menudo no es cronológico"¹⁰.

El recuerdo del Mito ya no opera provechosamente para el poder. Es lo que parece reconocer el Rey pasoliniano: tercer desplazamiento que da razón de la relación Calderón-Pasolini. Ya que, obviamente, la politización del sentido del Mito evoca su radical historicidad, el juego cambiante de su eficacia. Pasolini advierte de la pérdida de un rigor, de la inutilidad de la producción histórica y clásica del Poder: el recuerdo del Mito ya no inquieta a los soñadores. Pero *La vida es sueño* es representación de una etapa histórica en el juego de las acechanzas, de las Miradas del Poder: el Calderón histórico —y sin olvidar el carácter del primer desplazamiento que descentra la anécdota moral de su más célebre obra— queda recogido como capítulo indicativo y sugerente, aunque superado, de las tácticas del Poder.

Bien está que nos preguntemos qué ha motivado la lectura respecto a la inutilidad del uso de estos viejos saberes —a los que debiéramos denominar Mito...

2.

SOBRE QUÉ MOTIVÓ LA ESCRITURA PASOLINIANA DEL "CALDERÓN"

M

omento clave en la maduración intelectual pasoliniana, las revueltas del 68 van a marcar un punto de imposible y fecundo retorno. Cuando años más tarde

escribe que "si soy independiente lo soy con ira, dolor y humillación: no apriorísticamente, con la serenidad de los fuertes, sino a la fuerza. Y si, por consiguiente, me dispongo... a luchar como pueda y con todas mis fuerzas, contra toda forma de terror, ello se debe, en realidad, a que estoy solo"¹¹, cuando se autodenomina "bufón de la corte"¹², Pasolini está dando testimonio de una actitud que había adoptado en la primera mitad de 1968. Su biógrafo, Enzo Siciliano, ha recordado el carácter de las jornadas con que se abrió marzo de aquel año: gravísimos choques entre policías y estudiantes en las avenidas de Villa Giulia que son inmediata y poéticamente consideradas por Pasolini en un libelo titulado *¡El PCI a los jóvenes!*, en cuyos deslirizados versos defiende a la policía, ya que "hijos de pobres" pertenecen, para él, a la galaxia dispersa de los "malditos de la Tierra"¹³ y anima al descuido hacia la toma del Poder político para convocar a una tarea de agitación que debería tener cabida, ante todo, en el organigrama (des-)burocratizado del PCI".

Los sucesos de aquella mañana de marzo no significaron, sin embargo, una alteración en la actitud pasoliniana: impulsan, esto sí, el grito desgarrado que ya no desmayará en su tozudez religiosa, ya que es preciso contextualizar su acerada respuesta —que se reforzaría paulatinamente— dentro de la dilatada trayectoria de crítica



Escena de "Calderón", de Pasolini, en la producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

pasoliniana a las apariencias tardías del capitalismo consumista, de su constante reivindicación del valor sagrado de las capas subproletarias y campesinas que se había manifestado en la novelas de los años cincuenta y de su mantenido respeto a la tradición político-culturalista gramsciana, cuya inspiración yace en el fondo del *Manifiesto por un nuevo teatro*.

Ya en los textos agrupados bajo el título *Las bellas banderas* se había atrevido a insinuar las vinculaciones entre Democracia Cristiana y fascismo¹⁴. Pero el paso rotundo que se observará en *El caos* o en los *Escritos corsarios* aún parece vacilante allí: es en los años siguientes cuando acentuará poderosamente la relación entre Poder político (democrático) y Fascismo hasta el punto de que puede constatar una consolidación absoluta entre ambos. No se trata, naturalmente, de la renovación mecánica de las viejas formas fascistas: para Pasolini el juego político es ahora más astuto, más atroz e inquietante. "El fascismo —escribirá—, quiero repetirlo, no ha sido capaz siquiera de arañar el alma del pue-

blo italiano: el nuevo fascismo, mediante los nuevos medios de comunicación y de información... no sólo lo araña, sino que lo ha lacerado, violado, embrutecido para siempre"¹⁵.

Constata, así, una alteración sustancial en lo fenoménico de la actuación del Poder, y declara con solemnidad, a un tiempo, la radical peligrosidad de la nueva instrumentación de la potencia política. Obvia historicidad del cambio en la eyaculación de los mecanismos del Poder sobre la que Pasolini reflexiona en su *Calderón* en ese X Episodio en el que el Rey reconoce que la antigua alusión (política) al Mito que cercenaba la posibilidad de los sueños es ya inútil para plantearse la necesidad de un nuevo ritual que, transformando la apariencia de sus maneras, perpetúe el sentido de su ser y el ser de su estrategia.

Es este Poder, cuyos cimientos han permanecido incólumes a las batallas reales de los hombres, a las propuestas de sus sueños indefensos, el que persigue "la reorganización y la homologación

brutalmente totalitaria del mundo"¹⁶ a través de la ofensiva consumista. No es extraño que Pasolini confesara en la larga entrevista mantenida con J. Dufлот, un asco visceral hacia la misma¹⁷, ya que es la posesión de los objetivos (idénticos) y la creación de (idénticas) necesidades lo que homologa la sociedad. Debe entenderse justamente esta oposición sin fisuras: el consumismo es la manifestación de una operación que no se desea nombrar y que establece la aniquilación de las diferencias, la pérdida de la identidad originaria que posibilitaba la relación con lo sagrado.

Sólo los "ragazzi di vita" conservan el milagro de ese contacto, de esa relación originaria y sagrada, en la dureza de su inocencia. Los acontecimientos de marzo de 1968 significaron para Pasolini el acta acusatoria contra una sociedad incapaz de comprender que los uniformes de la policía eran el signo de un proceso que había extraído de sus cuevas a las gentes del Sur para defender a quienes, entonces, les apedreaban.

También la reivindicación de la diferencia como contenido a sumar al sueño y como objetivo a eliminar es considerada en el *Calderón*, muy especialmente en la segunda aventura donde Pablo reivindica su fraternal camaradería con los "marginados" dirigiéndose a Rosaura:

"tú, Velázquez, los Negros,
los locos, los delincuentes, los andaluces"¹⁸

son sus compañeros.

Pero nadie entiende. En los artículos publicados entre 1968 y 1970, Pasolini no pretende reagrupar a nadie: lucha contra el caos, contra ese innominado terror que aniquila lo que nos identifica. Y, en 1968 dará a conocer su *Manifiesto por un nuevo teatro*. Operación coyuntural en alguna medida, puesto que reconocería que hacer teatro "es una empresa que exige que se le consagre toda la vida"¹⁹, aunque hincada en la literaturidad pasoliniana, repleta de efectos teatrales en su cinematografía y no exenta de teatralidad circunstancial en numerosos poemas.

Alguna observación sobre el *Manifiesto* contribuirá a comprender los desplazamientos a los que con anterioridad me he referido. En primer lugar, la presencia gramsciana de la concepción del intelectual orgánico vertebrada la intencionalidad de sus páginas: dirigido el Teatro de la Palabra a "los grupos avanzados de la burguesía"²⁰, se considera que alcanzará a la clase obrera, "pues ésta está ligada por una relación directa con los intelectuales (de estos grupos) avanzados"²¹.



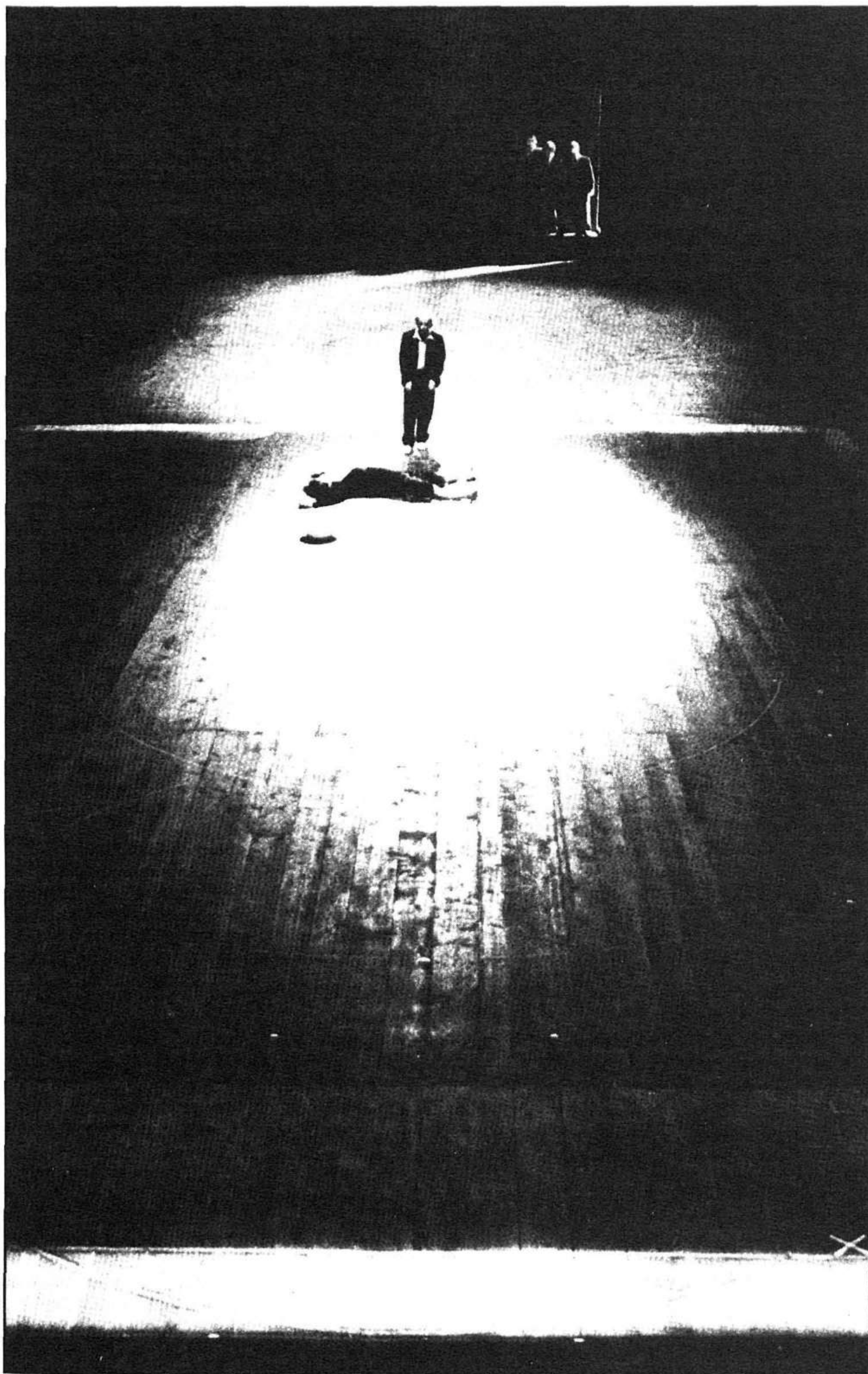
La reivindicación de la diferencia.

Es tal destinatario el que determina los contenidos del Teatro de la Palabra: "ausencia casi total de acción escénica"²² y la intención de materializar verbalmente los conceptos son decisiones coherentemente justificadas por la elección del destinatario. ¿O sería más propio afirmar lo contrario? ¿No sería acaso más exacto establecer que, comprendida por Pasolini la urgencia de la tarea analítica de las formas fenoménicas que perpetúan el Poder se plantea una profunda revisión conceptual, entendiendo, a la postre, que sólo la burguesía intelectual está en condiciones de comprender la nueva lección o, si se quiere, de sostener el debate? Desde mi punto de vista, es más adecuada la segunda alternativa, aunque el tema del público idóneo parezca inquietar más vivamente. Cómo no reconocerlo así cuando, por otra parte, Pasolini declaraba por entonces que "la izquierda, fundándose sobre una filosofía, la dialéctica..., es primero pensamiento y después acción; la

acción es la integración del pensamiento"²³.

Pasolini convoca, entonces, a un rito cultural en el más profundo sentido gramsciano, esto es, a la reconstitución de lo popular tan vinculado a lo sagrado en el propio Pasolini y que se encuentra en trance de perderse por la potencia ofensiva del Poder, para lo que es urgente establecer una reflexión sobre el sentido de las nuevas tácticas de la maquinaria política. Los textos cobijados por la intencionalidad del *Manifiesto* —entre los que se cuenta privilegiadamente el *Calderón*— significan una profunda ruptura en los posicionamientos intelectuales y políticos pasolinianos que impiden interpretaciones psicoanalíticas del Teatro de la Palabra, en el sentido que, por ejemplo, propusiera Florence de Mèredieu²⁴. Y en *Calderón* lo hace recogiendo conceptos que jugaban en *La vida es sueño*.

Pues bien, ¿qué debe desvelarse en el rito cultural a que invita el *Calderón*?



"Calderón", dirigido por Ronconi en el Laboratorio de Prato.

3.

DE CÓMO RESUENA EL RITO DE LO SAGRADO EN EL CAMPO DE CONCENTRACIÓN

Perturba la sospecha de la radical novedad de lo que va a suceder: X Episodio... Sin embargo, cuando se considera atentamente la postrera lección de la trilogía, puede concluirse sin sorpresa que nada hay nuevo bajo el sol que vigila

los amores rotos y la caída de las ilusiones. Nada parece diferenciar el exilio republicano de Segismundo o la sombría historia de la Rosaura de Can Mulet del sueño sin aparente sentido de la Rosaura-madre del desenlace y del sueño de Enrique; nada.

Pero Pasolini puntea a partir del XII Episodio ciertas circunstancias que no pueden pasar inadvertidas debido a su originalidad. Detengámonos...

¿No sueña la postrera Rosaura como sus anteriores homónimas? Sueña, aunque sueña de manera distinta: Rosaura sueña, pero su mismo sueño es de naturaleza otra. Pasolini ha tenido sumo cuidado en la referencia a la materialidad de los sueños anteriores. Vanos y ligeros sueños en la Rosaura calderoniana que ocupa la primera estancia, sueños de desapego de lo inmediato y lúgubre en la Rosaura de Can Mulet: delirios amados que se presentan como referencias a lo real, que invierten el espejo de palacios y camastros. Sueños que negaban, en suma, la inmediata evidencia de lo real para modelar otra constitución en la que el viejo amor imposible se realizaría o la claridad sustituiría el roñoso atardecer prostibulario: inversión de lo real, envés del cuerpo social y experimental.

El sueño de Rosaura-madre es ya muy otro: "puede que hayas tenido uno de esos sueños que sueles tener", diagnóstica plácida Agustina²⁵, para escuchar una rotunda contestación:

"no, no he tenido ninguno de esos sueños:
ha sido otro, nuevo, pero no lo recuerdo"²⁶.

Rosaura-madre relata el cuerpo de su sueño y habla de la pluma arrugada de su hija Carmen y del delantal sin punto de su hijo Carlos, y de los tacones distraídos de su padre y de la posibilidad de que la niña se haya cambiado de ojos, de los huevos recién mudados, de un almohadón amargo y del café mullido que solicita, ya cansada... El sueño de la postrera Rosaura es ya el grito de quien no juega con el orden de la estructura, el delirio de quien altera radicalmente su sentido, de quien viola no la física de lo establecido, sino el respeto a ese capítulo que legisla su necesidad: el sueño de Rosaura-madre representa, por primera vez (en la historia), la génesis de un desplazamiento que sugiere la novedad y experiencia radicales de una nueva conjugación. Ya no inversión de la imagen en el espejo, sino grieta profunda y sangrienta en el espejo.

Y el Poder lo sabe. Lo sabe Basilio, como lo sabe la velazqueña figura que ya había previsto la exagerada novedad del porvenir inmediato. Y no parece desconocerlo Manuel quien, advertido con intranquilidad por el marido, asegurará que ella volverá al orden

"a más tardar, en la primavera del 68,
repito,
pongamos en Mayo"²⁷.

Cambios —el de la calidad del Sueño, el de la conciencia histórica del Poder que se enfrenta a la radical novedad— que representan —conceptualmente— una modificación sustancial en el juego de producción y vigilancia política de los sueños. La novedad de éstos agudiza la macabra inteligencia del Poder, de ese Leviatán al que solemos imaginar como "un vientre obtuso, un vientre enorme e hinchado" cuando, en realidad, "es extremadamente elegante"²⁸.

Tal es el abismo: amargadamente inclinados a la consideración de un Poder devorador y grosero, productor sombrío de esenciales represiones, sustentado sobre el rigor de policías y ejércitos, lectores de la teoría política realista y descriptiva o de un marxismo que centrara los esfuerzos de su análisis crítico en la meticulosa descripción de los aspectos más someros de la palpable agresividad del Estado (genéricamente), hemos olvidado, para perturbar nuestra lucidez, que el imperio del Poder distribuye placer y potencias de soñar y que, así, "la formación de los discursos



La macabra inteligencia del poder.

y la genealogía del saber deben ser analizados a partir... de tácticas y estrategias de poder"²⁹. Hemos de situarnos sin dilación ante una nueva consideración de dichas tácticas y estrategias. Describir la violencia enmascarada de aquellas que producen placer...

"Se ha producido una revolución en los modos de producción y de consumo, señor.

Para adaptarse a esa revolución ese gran Espíritu ya no podía crearse sólo opositores"³⁰.

El Poder ya no puede permitirse la inocente y obsoleta distribución del Mito que prohíbe la realización del Sueño: cuando se disipa el terror político ante la eficacia del Mito —quién negará su amor a la Madre—, el Poder se disuelve, se silencia, legisla diversamente para garantizar la imposibilidad de su profanación.

Y, entonces, se detiene a contemplar, agitando sobre la palma de su mano, a auténticos revolucionarios, es decir, a quienes lanzan sin ocultamiento su odio al Poder —al gran Espíritu—, al que desean sustituir. Cuando el terror al Mito ha perdido la funcionalidad política se precisa ampliar la física de las tácticas para englobar los pronunciamientos críticos de la soberanía.

Y, así, la tercera historia del *Calderón* pasoliniano es una doble aventura: se relata la entrada en la historia de la táctica permisiva del Poder, aún más, de ese rito que admite incluso su bárbara negación como procedimiento para demostrar su propio y riguroso vigor, la eficaz posibilidad de un orden que todo puede contemplarlo. Suprema astucia... Democrático por el impulso de los astros y por el dominio de las voluntades, tal es su potencia que se permite engendrar y alimentar a quienes apedrean sus fachadas siempre que sólo se ponga en cuestión la identidad del Rostro del detentador de la Soberanía, siempre que sólo se sueñe con otro Rostro y no con el espejo hecho añicos: Enrique, que ha irrumpido en el XIV Episodio para mostrar la potencia de su sueño, se duerme:

"Como siempre, al final del ciclo, se obtiene la codificación: las cosas ahora ya están simplemente así: para comprenderse dudosamente, antes. Luego se ha servido de quien se le ha rebelado de un modo extremo, para tener extrema conciencia de sí mismo. Su cambio de naturaleza ha nacido de la propia naturaleza: el Po-



Sobre estas líneas, y en página anterior, dos escenas de "Calderón", en dirección de Guillermo Heras.

der, que siempre
se había recreado
igual a sí mismo,
esta vez se ha recreado diferente a sí
mismo"³¹,

concluirá de nuevo el Rey velazqueño. En el campo de concentración se ha estrenado una nueva obra.

¿Representación, entonces, que ya no permite cobijo alguno? ¿Amargo invierno ése de los postreros soñadores que aún invocan el canto oído

"cuando éramos niños,
cuando España era libre y en los ayun-
tamientos
ondeaban banderas rojas"³²;

Otra historia se desliza en la tercera aventura, o, por mejor decir, culmina. Rosaura, que se había limitado a soñar, tomó conciencia de su diferencia en la pesadosa escenografía de Can Mulet y, al fin, vive —o sueña— la impía representación que impone lo diferente: ésa que ya no se limita a alterar el orden de los términos y de las reivindicaciones, ésa que no discute la posesión de la soberanía y de la dirección del Estado, sino que pone en cuestión la gramática del Orden al representar sueños derivados de la radical originalidad del Cuer-

po que, por serlo, escapan a la precaución del Poder —heterorrepresentación contra la violencia homologadora del Rey—. Pulsi6n incendiaria ésta que invoca la disoluci6n de los lenguajes articulados en torno a la sintaxis del Poder³³. Recordaría muy pronto Foucault: "a las grandes técnicas nuevas de poder (que corresponden a economías multinacionales o a Estados burocráticos) debe oponerse una politización que tendrá formas nuevas"³⁴.

Las mismas, restaurando el contacto con lo sagrado (original) a través del cuerpo, nos permitirán escapar del campo de concentración: fruto del rito cultural que el Teatro de la Palabra pretendiera inaugurar, la resistencia del Sueño que cuestiona la misma física del Poder se anuncia como su radical negación.

Pero seguimos internados en el campo de concentración: presos, soñamos de nuevo como soñaron los vencidos de Ayer. Las voces del 68 gritaron el Sueño que requería el Poder: dominaron de nuevo la posibilidad de otro Continente, y no ya con el anuncio del peligroso Mito, sino con la oferta de una sustitución del Poder por el Poder. La imaginación al Poder: cuando, precisamente, el Poder —para Pasolini— imaginaba. El producía la imaginación que se suponía produciendo Poder.

Y el Rey todavía duerme tranquilo.

NOTAS

¹ Pasolini, P. P.: *Calderón*, Barcelona, Icaria, 1987, p. 68.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Foucault, M.: *Microfísica del Poder*, Madrid, Ed. de la Piqueta, 1978, p. 99.

⁴ Foucault, M.: *El ojo del poder*, recogido en Bentham, J.: *El panóptico*. Madrid, Ed. de la Piqueta, 1979, p. 17.

⁵ Prédal, R.: P. P. Pasolini, en "Cinema", núm. 175, 1976, p. 11 del Dossier.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ Cfr. al respecto, *Le tombeau de Pasolini*, recogido en Pleynet, M.: *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977, p. 55.

⁸ Pasolini, P. P.: *Calderón*, Ed. cit., p. 45.

⁹ Pasolini, P. P.: *Calderón*. Ed. cit., p. 102.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹ Pasolini, P. P.: *El caos*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ Siciliano, E.: *Vida de Pasolini*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 334.

¹⁴ Cfr. Pasolini, P. P.: *Las bellas banderas*, Barcelona, Planeta, 1982, p. 174.

¹⁵ Pasolini, P. P.: *Escritos corsarios*, Caracas, Monte Avila, 1978, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ Duflot, J.: *Conversaciones con P. P. Pasolini*, Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 58-59.

¹⁸ Pasolini, P. P.: *Calderón*, ed. cit., p. 89.

¹⁹ Duflot, J.: op. cit., p. 169.

²⁰ El *Manifiesto* se publicó en el núm. 10 de "El Público", Julio-agosto 1984, y se incluye en el apéndice final de este cuaderno.

²¹ *Ibid.*, p. 179.

²² *Ibid.*, p. 176.

²³ Pasolini, P. P.: *Ideología y pensamiento*, recogido en "Contracampo", núm. 15, sept. de 1980, p. 52. Texto de unas declaraciones realizadas a Gidon Bachaman en diciembre de 1972 y publicadas en el núm. 232 de "Filmcritica".

²⁴ Cfr. Mèredieu, F. de: *Théâtre de parole, oralité et cannibalisme*, recogido en "Revue d'Esthétique", nouvelle série, núm. 3, 1982, p. 81 y ss.

²⁵ Pasolini, P. P.: *Calderón*, ed. cit., p. 119.

²⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁹ Foucault, M.: *Microfísica del poder*, ed. cit., p. 123.

³⁰ Pasolini, P. P.: *Calderón*, ed. cit., p. 127.

³¹ Pasolini, P. P.: *Calderón*, ed. cit., pp. 151-152.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ Pasolini abordaría directamente la cuestión en *Tetis*, recogido en VV. AA. *Erotismo y destrucción*, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 95-101.

³⁴ Foucault, M.: *Microfísica del poder*, ed. cit., p. 159.

LA GRAN ILUSIÓN

CARLA MATTEINI

66

Esta podría ser la historia de una dulce obsesión, bajo forma de combate de boxeo. Mi primer encuentro con *Calderón* data de 1980, cuando la revista "Pipirijaina" me encargó que tradujera, con cierta urgencia, este texto "terrible como un cuento". Lo leí, y me quedé petrificada: primer susto. Maldita sea, un texto como ése, sin un escrito del autor, sin una acotación (el porqué lo entendí, como muchas otras cosas, más tarde), sin un comentario, ninguna explicación..., lo que se dice "a pelo". Ahora me doy cuenta de que cierta inconsciencia profesional me llevó a hacer una traducción correctilla, sin duda tímida, ya que el misterio permanecía, por muchas interpretaciones y vueltas que buscara y a veces, con suerte, resolviera. Escribí un breve prólogo justificatorio, todo hay que decirlo, pidiendo casi, como dice P. P. P., que "... tengan paciencia los expertos de la nueva época que está comenzando, que atemorizan con su saber tan actual..."

Lo que está claro es que entonces no fui capaz de penetrar el misterio.

Segundo round: 1987. Una editorial optimista decide volver a publicar el *Calderón*, agotada ya la edición de "Pipirijaina". Segundo susto. Pero esta vez el encargo me pilla en pleno comienzo de la neurosis: estoy leyendo las seis tragedias de Pasolini y empiezo a enredarme en la quimera de ir las traduciendo todas. Pero sólo quieren ésta, por ahora. Y vuelvo a encontrarme, a chocarme con el texto, del que hago una segunda versión, aún más

"sudada" que la primera. El misterio se hace más complejo y, a medida que se van iluminando algunas oscuridades, surgen nuevas tinieblas y nuevas inquietudes.

El tercer round viene a ser el desenlace lógico de los anteriores. ¿Para qué se escribe un texto, incluso un texto pensado para ese teatro de palabra teorizado y codificado por Pasolini? Obviamente, para su representación. Guillermo Heras, en otra neurosis personal e intransferible, que "corría por raíles paralelos" a la mía, decide lanzarse al vacío y montar *Calderón*. Es evidente que aquí empezaron para mí los verdaderos problemas, ya que, y no me cansaré de decirlo, por algo la traducción teatral resulta tan específica: y es que la necesidad de la buena calidad literaria, la autocomplacencia del traductor en la búsqueda —a veces encuentro— de un estilo bello y brillante, pasado por el tamiz de la tan manida "fidelidad" por un lado, y el crisol del "lucimiento" por otro (eso que llaman "recreación" personal), en teatro tienen que deponer sus armas, y rendirse a la ley del más fuerte: el escenario manda, ese texto tiene que decirse, tiene que oírse y, sobre todo, tiene que entenderse. Dice P. P. P. del actor de su nuevo teatro:

"... tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido".

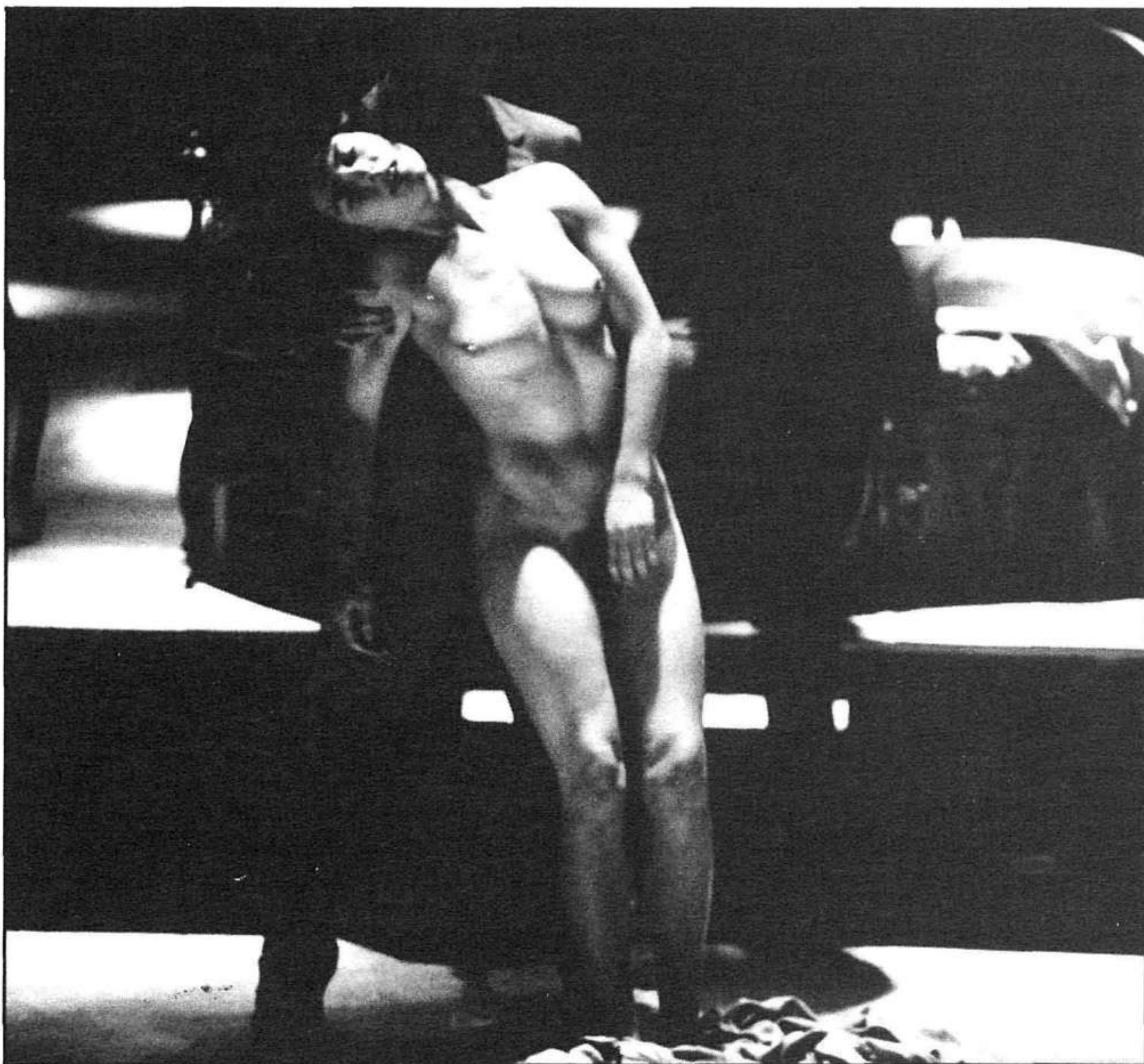
El misterio puede permanecer agazapado en un texto de semejante calidad poética, la fidelidad puede ser absoluta, pero, para que ese texto suba a un escenario en cuerpo y sangre de actor, tiene

que modificarse, alterarse, adaptarse. Estoy hablando de eso que en todas partes se llama dramaturgia, palabra maldita que aquí ni siquiera se llama (dramaturgia es "otra cosa"), porque los "expertos" no la admiten. Para ellos no es necesaria; peor aún, es inútil, casi sacrílega.

Pues el director y yo teníamos claro que había que hacerla, inevitablemente, y desde, no contra los presupuestos estéticos de Pasolini, desde su *manifiesto*, desde sus escritos. Sobre todo, desde su actitud: vital, literaria, política y, por tanto, estética. No es este lugar para polémicas, y no voy a extenderme más sobre esta necesidad inaplazable, en un intento que resultaría, una vez más, justificatorio. Sí quiero decir que el trabajo que he hecho con el director, en busca de una dramaturgia global —la nuestra— de un texto tan evidentemente polimorfo, ha resuelto la mayor parte de mis dudas, ha clarificado raíces y reflejos, inspiraciones y ecos que poco a poco han ido encajando y configurando el sentido oculto del texto: siendo pretenciosos, se podría resumir más o menos así: en busca del misterio para comprenderlo, sin resolverlo.

Una lectura comparativa de las seis tragedias desvela un "estilo" general, por otro lado, expuesto con toda claridad en el *manifiesto*: teatro de palabra, por supuesto, pero también teatro político, teatro poético y, sobre todo, tragedia, "... donde el naturalismo no tiene sentido porque faltan las atmósferas de la realidad cotidiana".

Y lo que no debe, no puede ser el teatro de P. P. P.: ni retórico, ni místico, ni "rito social", ni "rito teatral", sino rito cultural.



Poesía en forma de teatro.

Conservar, pues, el hábito de la tragedia griega en los episodios de las agniciones (Rosaura y el padre, Rosaura y el hijo, Rosaura y el sueño final de la revolución), confrontándolo con esos quiebros del lenguaje dramático de Pasolini, con sus triples saltos mortales de la más alta poesía a un lenguaje casi "ordinario" y barrial, en la más pura tradición neorrealista italiana.

Tragedia, pues. Y en verso, como las otras cinco. Verso, que no se olvide, escrito entre 1966 y 1973, y representado, en este caso, en 1988. Eliminando aparentemente la separación de la versificación, los márgenes, pero conservando, rastreando en castellano esos ecos interiores, musicales del texto original, que aparecen de pronto como fogonazos, duros e irónicos a veces, otras intensos y emocionados. Poesía y no "en forma de rosa", sino **de teatro**.

La duración ha sido alterada mediante cortes y cambios de determinadas redun-

dancias y divagaciones, en busca de la esencialidad del discurso y de la imagen. Opción personal, que en el proceso de montaje se ha visto reforzada por las peticiones del director, embarcado en "su" dramaturgia del texto. Pues *Calderón* está tan plagado de referentes, de teorizaciones, de datos, de conocimientos, que nos parecía que su peso excesivo pudiera apartar al espectador de la comprensión cómplice y, no lo olvidemos, **inmediata** (teatro manda...) del texto.

El discurso sobre las fuentes y su análisis obligaría, por un rigor mínimo, a otro trabajo en profundidad, que otros han hecho y puede leerse en el cuaderno del EL PÚBLICO. Sí quiero referirme, sin embargo, al descubrimiento —algo tardío, lo reconozco— durante el largo proceso de dramaturgia previo a la puesta en escena, que supuso el encuentro de Foucault en Pasolini. Su figura planea sin cesar sobre el texto, como influencia-obsesión de aquellos años en torno al 68. De Foucault

toma Pasolini, con absoluta, humilde impudicia de creador los tres ejes fundamentales del texto (junto a *La vida es sueño*, evidentemente): la idea del *Panóptico* de Jeremías Bentham, analizada en *El ojo del poder* como lugar de vigilancia, cárcel, manicomio, campo de concentración..., que hemos utilizado para la dramaturgia general; el análisis del tema de la locura, y su famosa disección del cuadro de "Las Meninas", perteneciente al primer capítulo de su libro *Las palabras y las cosas*. De este último texto de Foucault hay ecos continuos en los dos episodios que se desarrollan desde el interior del cuadro.

Descodificación, pues, de los referentes, numerosos e ilustres, como primera tarea: no sólo Foucault, sino también Freud y Lacan, Barthes, Walter Benjamin, Jakobson..., descodificación para **comprender**, y no sopa de letras para lucimiento erudito. Están todos, y Pasolini los utiliza, los mezcla y los cita, los distribuye por el texto, filtrados por un pensamiento propio, introduciéndolos en su discurso. Como están las pulsiones de los años de las reescrituras de *Calderón*, el mayo francés, frecuentemente evocado y "explicado" en el texto; las revueltas estudiantiles de Villa Giulia, que tanto le atormentaron..., y el tema de los "diferentes", los excluidos, marginados por razones de sexo, de color y de creencias... Y otro tema fundamental, tan pasoliniano, el amor dolorido a la vida, al cuerpo:

"...amo la vida tan ferozmente, tan desesperadamente, que no puede salir nada bueno de ello: me refiero a los datos físicos de la vida, el sol, la hierba, la juventud: es un vicio mucho más tremendo que el de la cocaína, no me cuesta nada, y hay una abundancia infinita, sin límites: y yo devoro, devoro... Cómo acabará, no lo sé".

Nosotros sí lo sabemos.

Esta pulsión, tan transparente en su poesía, tan viva y violenta en su cine, es más difícil de desentrañar en las tragedias, envueltas en una atmósfera casi esquizoide, y expresadas en un discurso más críptico y literario. Donde, como en *Orgia*, podría decirse que:

"... las palabras de la lengua no son entonces sino instrumentos del sueño: así el mal es la realidad, el sueño el bien".

Tarea obligada, homenaje, quizá el más importante, el más sincero, era rastrear esa pulsión de **amor desesperado** en los ríos subterráneos que fluyen bajo el texto, y depositarla sobre la escena.

Estos, por lo menos, han sido los intentos.

CALDERÓN / PASOLINI

ELOGIO DE LA LOCURA

GUILLERMO HERAS

PLANTEAMIENTO

68

Es posible que un texto te llegue a obsesionar desde la primera lectura y no sepas explicar racionalmente por qué?

Calderón ha sido una obsesión escénica arrasada a través de un territorio de montajes de teatro contemporáneo, iniciados hace ya algunos años como reflexión y constatación de un arte, que, aun admitiendo su actual carácter minoritario, puede emocionar, irritar, transgredir y sobrevivir ante la avalancha de códigos masticados, emitidos por los medios de avanzada tecnología. Para nada se trata de reivindicar un discurso idealista o conservador en el que se rechace la aportación de los avances tecnológicos, sino más bien su utilización, más o menos desideologizada o a veces caracterizada de estupidez, cuando en realidad es una simple máscara de algo de lo que ahora da tanto pudor hablar: el poder.

Claro, ya no es "yuppie", "postmoderno", "socialista" o "liberal" debatir o reflexionar sobre el poder; eso se deja para los tiempos de dictaduras. En las democracias se puede discutir y eso ya parece que es suficiente. Por otro lado, tampoco se trata de hacer el viejo y retórico discurso del marxismo/estalinista o pensar que hoy la clase obrera es un orfeón de angelitos rojos dispuestos a tomar el primer Palacio de Invierno que se les ponga a mano. Desde luego, todo es más

complejo, los límites se han difuminado porque el siglo XX ha supuesto giros copernicanos en la concepción de la humanidad, civilización, cultura y, por supuesto, poder. Por tanto, seguir aplicando esquemas reductores o nostálgicos al análisis concreto de la realidad concreta puede convertirse en una táctica suicida para cualquier proceso evolutivo.

Teatro y sociedad, espectáculo y poder, el poder como espectáculo, máscara y represión, libertad y revolución... ¿mera retórica o utopías alcanzables? Cada vez estoy más convencido de que no es posible hacer un teatro sin filosofía. Los trucos del viejo teatro: el oficio, el talento, la vocación, las tablas... también, pero con un replanteamiento profundo de su significado.

Otra vez es necesario hablar de rito, pulsión, pasión y militancia artística. Y en este sentido no puedo ocultar que montar Calderón es para mí un acto catártico, casi psicoanalítico. Una reflexión sobre el sueño. Aquellos sueños que anhelábamos a comienzos de los setenta, cuando teníamos las uñas afiladas y hoy perfectamente limadas. Aquel sueño de un sesenta y ocho que llegaba a nuestro país de manera casi oral en un momento en el que nuestras resistencias políticas y culturales eran muy diferentes y, sobre todo, mucho más inmediatas y perentorias que las de los adolescentes franceses criados en el Pelargón del Norte, como diría Boadella.

Nosotros oíamos en la radio músicas que aún atufaban a postguerra y años cincuenta; leíamos a escondidas a Althusser y a Marta Harnecker. Ni por asomo nos llegaba la narrativa más reciente o el tea-

tro innovador. A los "comics" les llamábamos tebeos y nos encantaban "El capitán Trueno" y "Jabato". El tardofranquismo se empeñaba en no dejarnos ver las películas de Bertolucci, Ferreri, Godard, Fassbinder y, por supuesto, Pasolini, por lo que pasar la frontera se convertía inmediatamente en un acto de libertad. Tirábamos piedras, corríamos delante de los caballos o hacíamos pintadas sin la "retórica romántica" de los franceses, y en el fondo nos jodía profundamente carecer de un acercamiento básico a una forma de hacer y sentir la cultura contemporánea.

¿Ahora que ya somos europeos consagrados, somos más creativos? Sinceramente, creo que no. Simplemente estamos más informados y, por tanto, más uniformados. Por supuesto que ningún tiempo pasado fue mejor, sencillamente fue diferente, y estas diferencias son las que deberían reventar en nuestro cerebro para tener en cada momento una actitud de riesgo, al borde del abismo, quizá al borde de la locura.

Y esa locura que Pasolini amaba, la sociedad italiana de su tiempo se la hizo pagar muy cara, a través de múltiples procesos y después con su oscura muerte, no por el lugar en donde se produjo, como tantas mentes estrechas han intentado manipular, sino por los hilos que pudieron conducirlo a ella y que aún no han sido esclarecidos.

¿Se podría hablar de ejecución? Posiblemente. Y si no, baste leer a Michel Foucault, al que, sin duda, Pasolini leyó profundamente y que en el fondo ha sido mi guía para proponer esta puesta en escena del texto pasoliniano.



CHICHO

"Calderón": una superestructura de privación de la libertad.

NUDO

Fue a partir de la lectura de un trabajo sobre *El Panóptico*, de Jeremías Bentham, utópico liberal del siglo XVIII, a través de una entrevista con Foucault, titulada *El ojo del poder*, cuando unida a la pregunta de Rosaura encontré la clave de la desesperanza pasoliniana:

Monja:
Sabe usted muy bien dónde está.

Rosaura:
¡No! ¡No lo sé! ¡No lo entiendo!
¿Es un convento? ¿Es una clínica?
¿Es un manicomio? ¿Es una cárcel?

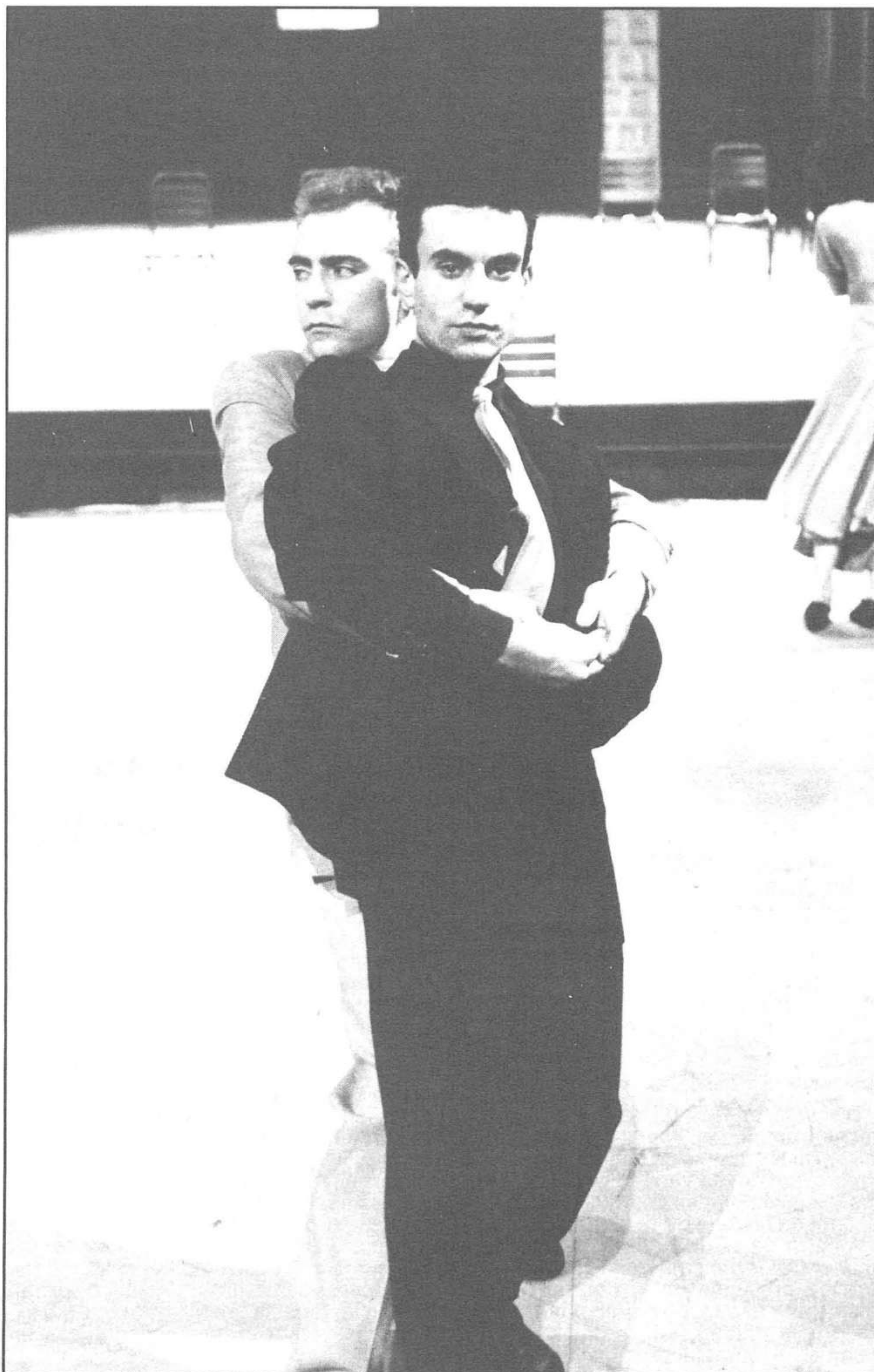
Discurso que es un reflejo directo de nuestra propia sociedad, que hunde sus raíces en las teorías de control, seguridad y represión de tan variada gama de teóricos y ejecutantes en cualquier tiempo de la llamada historia de la humanidad.

A partir de estos materiales he concebido el *Calderón* como una superestructura de privación de la libertad. Da lo mismo una cárcel, un manicomio o nuestra propia ciudad. Los propios actores están en el montaje, privados de su libertad total, les ata un texto, una escenografía un vestuario, una dirección. Por

tanto, no estamos tan alejados del discurso teórico foucaultiano, cuando diariamente **creemos o soñamos** que somos libres.

La estructura de este montaje de *Calderón* es la de unos círculos concéntricos articulados en torno a un eje/idea central: la mirada. Más allá del concepto de personaje, la obra es una analogía sobre el poder, además de una libre visión de *La vida es sueño*, mucho más como referente cultural que como versión de nuestro clásico. Pasolini emplea el mundo del barroco como espejo contemporáneo del mito, pero va más allá, hundiendo sus raíces en la tragedia griega, de la que dio excelentes versiones cinematográficas en *Medea* o *Edipo Rey*.

Las Meninas son referencia obligada a los diferentes niveles de interpretación



Como si todo fuera un cuento fantástico, a la vez trágico y cruel.

del ámbito espacial, a partir de la diferencia de colocación del que ve/mira.

"... Aquí el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho. Sin embargo, su posición es poco más o menos central: su borde superior está exactamente sobre la línea que parte en dos la altura del cuadro, ocupa sobre el muro del fondo una posición media (cuando menos en la parte del muro que vemos); así pues, debería ser atravesado por las mismas líneas perspectivas que el cuadro mismo; podría esperarse que en él se dispusieran un mismo estudio, un mismo pintor, una misma tela según un espacio idéntico; podría ser el doble perfecto.

Ahora bien, no hace ver nada de lo que el cuadro mismo representa. Su mirada inmóvil va a apresar lo que está delante del cuadro, en esta región necesariamente invisible que forma la cara exterior, los personajes que ahí están dispuestos. En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. Sin embargo, esta invisibilidad que supera no es la de lo oculto: no muestra el contorno de un obstáculo, no se desvía de la perspectiva, se dirige a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia adelante, descendiendo más abajo, hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor. Pero es también, por el hecho de que la tela se detenga ahí, mostrando al pintor y a su estudio, lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro, es decir, un fragmento rectangular de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador..." (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*).

En un momento determinado, Segismundo cuenta, en una forma maravillosamente sintética, la historia de *La vida es sueño* como si todo fuera un cuento fantástico, a la vez trágico y cruel. Él mismo se interroga: ¿qué quiso decir Calderón? Pregunta con múltiples respuestas, como múltiples interpretaciones puede tener la escenificación del texto de Pasolini.

El punto de vista del montaje debe entenderse en clave de sueño, no sólo el de Rosaura, sino el de la abstracción de cualquier personaje teatral a través de la mirada del espectador. En este montaje existen muchas zonas oscuras, pero, como dice un personaje de Almodóvar en

su película *Matador*: "Hay cosas que se escapan a la razón, y ésta es una de ellas".

¿Nos dejarán que en el teatro ocurran también cosas que no necesiten explicación?

El espectador en este montaje debe ser protagonista, convirtiéndose en sujeto activo capaz de ordenar su propia visión de este "puzzle" conceptual, síntesis de palabra e imagen.

El Panóptico, como forma de represión, tenía unas características físicas y a la vez una teorización ideológica. En este montaje la analogía con "el ojo del poder" entronca con la propia estructura del discurso teatral, pues, en realidad, todo es una **representación** en la que todos miran y son mirados. En una pesadilla superponemos las imágenes oscilando éstas de manera muy amplia entre lo realmente terrorífico y lo verdaderamente distorsionado. En un sueño placentero los rostros de nuestros seres queridos pueden tomar cuerpos diferentes o multiplicarse en las infinitas formas complementarias. Así pues, otra clave: Rosaura sólo sueña a través del sueño del autor y como proyección de los propios actores que realizan la representación.

El conflicto no puede entenderse despojado de su densidad de tragedia griega en la que el destino es inapelable, sin la complejidad de la visión del barroco a través de los ojos de un intelectual comprometido como fue Pasolini y sin su deseo de reflexionar sobre una realidad como la española, el mayo del sesenta y ocho y los horrores de cualquier dictadura, sea la franquista o la nazi.

Estos internos en un espacio teatral proyectan su liberación individual a través de una terapia que es la propia representación. El director de escena es aquí una mezcla de psiquiatra y demente que propone un juego cerrado, para liberarlo a partir del placer de la actuación. El director surca el territorio del discurso de Foucault cuando atribuye a los médicos del siglo XVIII una condición de especialistas del espacio, planteando cuatro problemas fundamentales: el de los emplazamientos, el de las coexistencias, el de las residencias y el de los desplazamientos. Para Foucault los médicos y los militares fueron los primeros gestores del espacio colectivo, y a partir de esta reflexión puede que el carácter de la puesta en escena tenga mucho que ver con su filosofía. *Espacio mental y espacio físico, unidos por la poesía pasoliniana: la traslación de la imagen superpuesta que emerge de los sueños y la referencia constante de nuestra condición de residentes en*

una estructura que nunca llegamos a controlar por nosotros mismos.

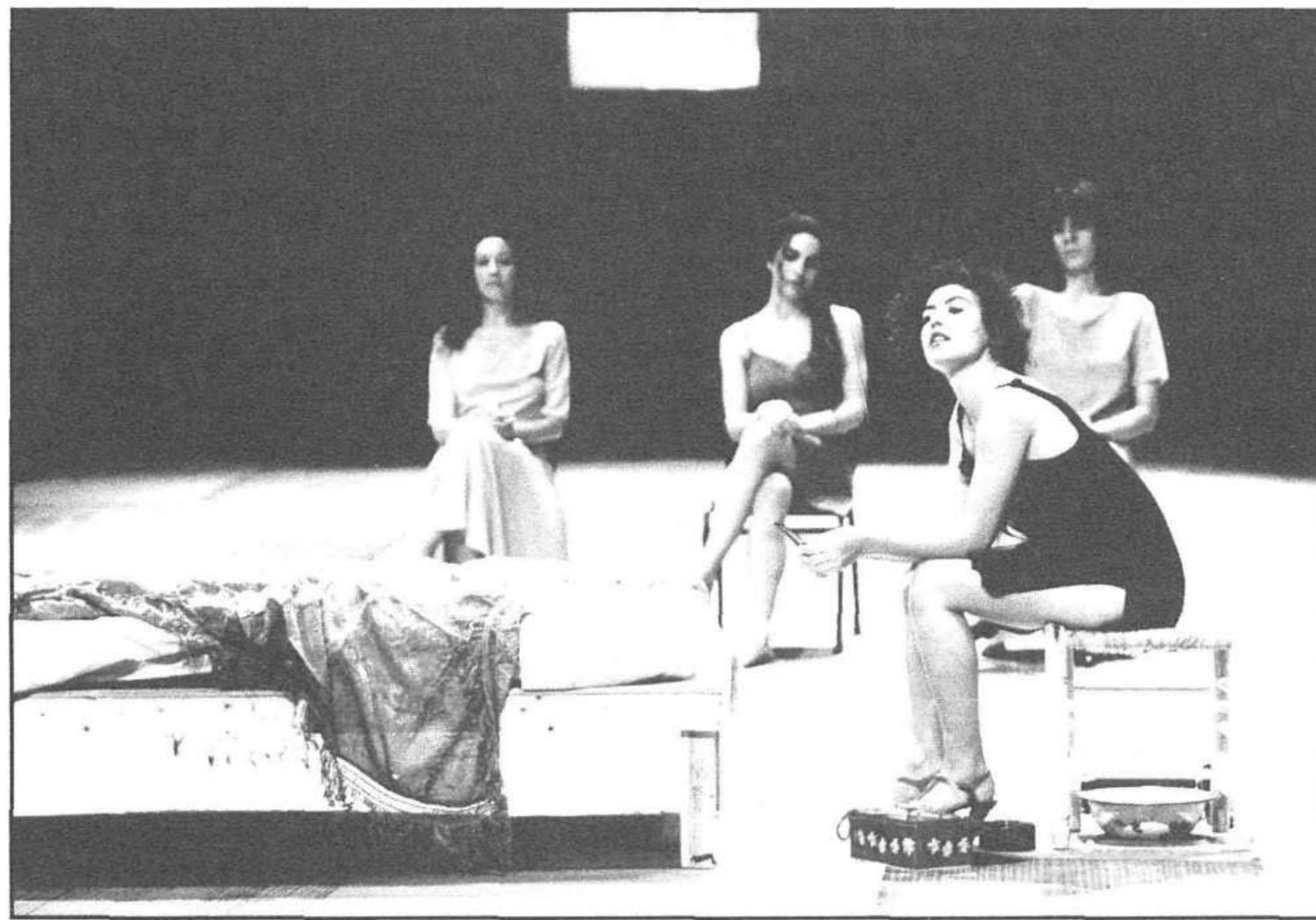
Decía Bentham: "Es preciso estar incesantemente bajo la mirada de un inspector, perder la facultad de hacer el mal y casi el pensamiento de quererlo". Aquí subyace la idea de tantas utopías revolucionarias, impedir que la gente obre mal, quitarles las ganas de desearlo, no poder y no querer.

Pasolini, ante esto, crea una metáfora en la que el **poder** va desgajando a gentes, y en ese sentido Basilio no es más que otro interno/ejecutante de la superestructura del **poder**.

Los sicarios, las hermanas, los repli-

poder instrumentaliza como elementos de control y represión. Y en este sentido también Rosaura/Pasolini somos todos.

Una obra de literatura teatral es una propuesta, y cada vez más pienso que en la esencialidad de todo teatro lo que hay en realidad es un **espacio mental** que se resuelve en cada puesta en escena. Este espacio mental es siempre una ficción y como siempre habrá que incidir en el tema de lo efímero. El texto de Pasolini quedará siempre, mientras que esta propuesta específica sólo quedará en el "espacio mental" del espectador al que esta escenificación llegue a través de algún resorte físico o pulsional.



Rosaura no puede hacer nada, no puede querer nada.

cantes, el médico, el cura... intentan quitar cualquier deseo a Rosaura. Esta no puede hacer nada porque, sobre todo, no debe querer nada. Los despertares, en diferentes lugares, son sólo la ceremonia teatral con que los agentes del poder impiden a Rosaura tener pensamientos y facultad de obrar por sí misma. Y en ese sentido creo que Rosaura somos todos.

Un sutil hilo conductor une las obsesiones de un autor del Barroco, Calderón de la Barca, de un romántico como Hoffmannsthal y de un contemporáneo como Pasolini. Es el condicionamiento de la vida a partir del destino metafísico y el condicionamiento político/social de las instituciones que el

Desde hace tiempo creo que el naturalismo es imposible en la propuesta escénica; por ello, el "espacio mental" tiene, a su vez, una traducción en la propia puesta en escena, ya que lo que allí ocurre es pura y esencialmente teatral. Pasolini era, ante todo, un poeta y como tal he querido representarle. Cuando se lee una poesía se contempla un cuadro abstracto o se intenta recordar un sueño, se aceptan los resortes de lo imaginario como **algo normal**. Sin embargo, cuando vemos teatro, en muchas ocasiones sólo queremos aplicar las leyes del serial televisivo o los géneros naturalistas para rechazar como no legible lo que está ocurriendo en el escenario.



Teatro comprometido con la memoria histórica.

Calderón es una propuesta a partir de muchos materiales dispersos y, por tanto, no tiene **estilo** (denominación que en el caso de un director me parece manirista y reductora, ya que el aspecto que mejor definiría la actitud de un director es su condición de esponja, para empaparse de cualquier líquido que sea válido para su creatividad). En este montaje hay parte de mis sueños, pero también hay clarísimos homenajes (o plagios, lo mismo me da) al propio cine de Pasolini, a su esquizofrenia profunda entre lo culto y lo hortera, lo exquisito y lo cutre, la miel y la mierda de la que él tanto hablaba.

Nunca he imaginado al límite el resultado de esta amalgama de referentes culturales y transgresiones mentales que se deben concretar en un período de dos meses, con un equipo de creadores que no han trabajado juntos el suficiente tiempo para entenderse a la perfección.

Calderón es una realidad gracias a un equipo artístico y técnico que ha confiado en una locura y la ha hecho suya de una manera ejemplar. Producir y crear

teatro en estas condiciones es un placer, y desde luego debo confesar mi absoluta felicidad en estos momentos por haber contado con la pasión de todos los que hacen posible esta propuesta. Esta andadura colectiva compensará las consabidas tensiones, en su exhibición dentro de un marco teatral, como el español, sumergido en la más demoledora teoría de mercado de toda Europa.

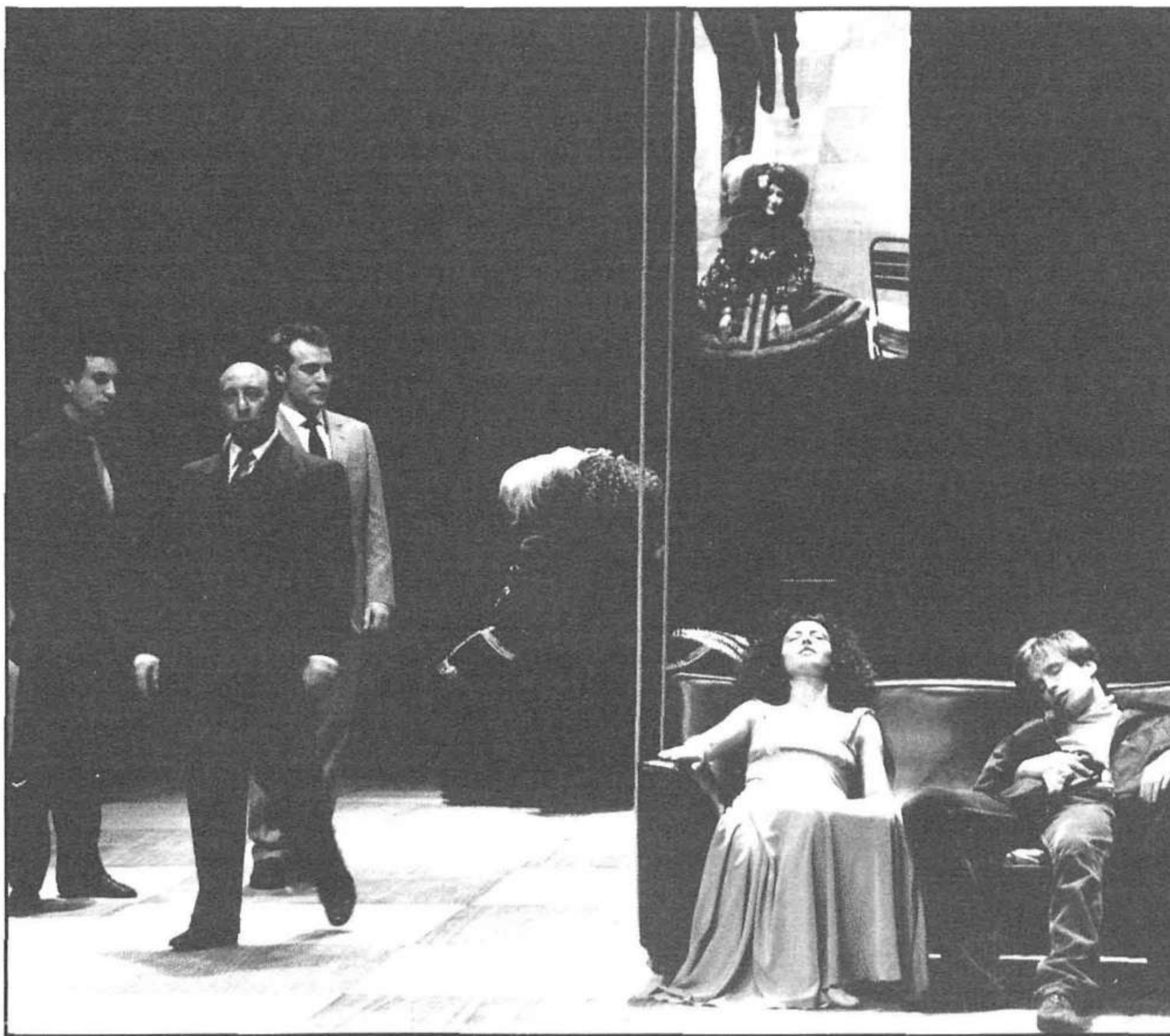
Este es un trabajo experimental y, por tanto, cuando se muestre ante los espectadores será cuando empiece a tomar sentido. Si estos espectadores nos transmiten un palpito creativo como el de los actores, que día a día se dejan el alma y la piel en este "espacio mental", seguramente este montaje será muy diferente dentro de algún tiempo. No me interesa un teatro como monumento imperecedero, sino como magia efímera y memoria irrepetible, y en ese sentido creo ser pasoliniano y como tal hago un ferviente elogio de la locura. Locura de lo cotidiano, pero también locura para apartarse de nuestro consabido teatro de cortesía y

buen tono. Teatro de la palabra, como quería Pasolini, pero también teatro de la imagen en la línea de una práctica artística contemporánea y de cara al futuro. Teatro comprometido con la memoria histórica que tan a menudo perdemos, olvidando que hace muy pocos años, en este país, no habríamos podido montar *Calderón*.

Pasolini, como Beckett, Fassbinder, Genet, Müller, es bistori que actúa sobre tumores ancestrales, pero a la vez imposibles de arrancar del todo. Pus, vómito, mierda, que desde su literatura sajan, para seguir siendo incómodos, en estos tiempos de "falconcrestinismo". Hace años, Pasolini escribió a Allen Ginsberg:

"He leído todo lo que has escrito acerca de Nueva York y San Francisco. Yo lo he intentado con Italia. Pero tu burguesía es una burguesía de locos, mientras que la mía la integran idiotas. Tú te rebelas contra la locura, pero ¿cómo rebelarse contra la idiotez?." (En *Cartas*, 1955-1975.)

¿Y en España al borde de los noventa?



"Calderón" es una mezcla de ferocidad social y esperanza individual.

DESENLACE

Pasolini, el cuerpo. Foucault, la mirada. Estamos prisioneros porque tenemos un cuerpo, pero también estamos encarcelados porque tenemos ideas, y esas ideas no suelen coincidir con tanta ideología propagada en una amplia panoplia de métodos sutiles y burdos recursos de todo tipo. Pero aún nos queda nuestro propio "espacio mental" y, aunque parezca un canto individualista, esto no es ni más ni menos que la propia lucha de Pasolini. Por un lado, con la sociedad y la política de su tiempo; por otro, con su propio cuerpo y su necesidad de liberación. *Calderón* es una mezcla de ferocidad social y esperanza individual. Ro-

saura sigue soñando, al final, con la revolución, y Basilio, el rey, el burgués, le deja que sueñe. Otra cosa es que le deje ir más allá de ese sueño.

*Y, encima de todo, el ondear
el humilde, escuálido ondear
de las banderas rojas. ¡Dios! ¡Bonitas banderas
de los años cuarenta!
Al viento, una sobre otra, en una
multitud de tela
pobre, enrojecida, de un rojo ver-
dadero
transparente en la fúlgida miseria
de las colchas de seda, de las co-
ladas de familias obreras
y con el fuego de las cerezas, de
las manzanas, violeta
al aire húmedo, sangre al reflejo del
sol,
ardiente rojo hacinado y tembloroso
en la ternura heroica de una inmor-
tal estación.
(P. P. Pasolini: Las bellas bande-
ras.)*

Calderón casi termina como este poema de mediados del sesenta. Aún no había tenido lugar ese "coitus interruptus" que fue el mayo del sesenta y ocho, y por eso la visión de Pasolini, casi al borde de su muerte, se ha endurecido. Y hoy, veinte años después, la mía tal vez se ha hecho mucho más pesimista.

Soy optimista desde este manicomio, desde este internado en el que vivimos con nuestras pequeñas alegrías, entre ellas la de hacer el teatro que quiero hacer, pero, en lo referente a aquel bonito sueño de la revolución... todo son incógnitas.

¿Podemos creer que esto es sólo imposible por cortapisas políticas? Por supuesto que hoy, en muchos lugares del mundo, es así. Pero aquí y ahora la principal causa es nuestra propia actitud mental, instalada en la coartada cotidiana. Sin rabia, sin furor, sin elogiar la locura como forma de transgresión, seguiremos siendo Segismundos y Basilios, o incluso el Manuel/Médico (con su ballet brechtiano de marxista amargo), pero nunca Rosauras en medio de auténticas banderas alejadas del "Kitsch" del realismo socialista e instaladas en ese espacio de libertad que quizá hoy sólo está en el sueño.

Por todo ello reivindicemos nuestros sueños y su posibilidad poética. Apostemos por un teatro emanado desde el imaginario de los sueños para, de ese modo, contar las historias y la historia de otra manera, como una forma de pequeña libertad.

Pero como la revolución NO es imposible, quizá empezando desde estas íntimas locuras, encerradas a su vez en un espacio arquitectónico que permite la promiscuidad, podamos al menos disfrutar de los sueños reales que un autor apasionante nos propuso con su arma esencial: la creación artística.

BIBLIOGRAFIA

- BENTHAM, Jeremías: *El Panóptico*.
FOUCAULT, Michel: *El ojo del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Ed. La Piqueta, 1979.
Las palabras y las cosas. Ed. Siglo XXI, 1986.
PASOLINI, Pier Paolo: *Calderón*. Trad. Carla Matteini. Ed. Icaria, 1987.
Poesía en forma de rosa. Trad. Juan Antonio Méndez. Col. Visor de Poesía, 1982.

MANIFIESTO POR UN NUEVO TEATRO

PIER PAOLO PASOLINI

74

El teatro que esperáis, incluso el más absolutamente nuevo, no podrá ser nunca el teatro que esperáis. De hecho, si esperáis un nuevo teatro, lo esperáis necesariamente en el ámbito de las ideas que ya tenéis: además, lo que esperáis, de algún modo ya está ahí.

No hay nadie entre vosotros que ante un texto o un espectáculo pueda resistir la tentación de decir: "Esto ES TEATRO", o al contrario: "Esto NO ES TEATRO". Pero las novedades, incluso las absolutas, como bien sabéis, no son nunca ideales, sino siempre concretas. Por tanto, su verdad y su necesidad son mezquinas, fastidiosas y decepcionantes: o no se reconocen o se discuten remitiéndolas a las viejas costumbres.

Hoy, entonces, todos esperáis un teatro nuevo, pero ya tenéis todos en la cabeza una idea de él, nacida en el regazo del viejo teatro. Si estas notas están escritas bajo forma de manifiesto es para que lo nuevo que expresan se presente declarada e incluso autoritariamente como tal.

(En todo este manifiesto, Brecht jamás será citado. El ha sido el último hombre de teatro que ha podido realizar una revolución teatral en el interior del propio teatro: porque en sus tiempos la hipótesis era que el teatro tradicional existía (y de hecho así era). Ahora, como veremos a través de este manifiesto, la hipótesis

es que el teatro tradicional ya no existe (o está dejando de existir). En tiempos de Brecht era posible, por tanto, operar ciertas reformas, incluso profundas, sin poner en cuestión el teatro: es más, la finalidad de tales reformas era la de convertir el teatro en auténtico teatro. Hoy, en cambio, lo que se somete a discusión es el propio teatro: la finalidad de este manifiesto es, por tanto, paradójicamente, la siguiente: el teatro debería ser lo que el teatro no es.

Sea como sea, esto es cierto: que los tiempos de Brecht han terminado para siempre).

QUIÉNES SERÁN LOS DESTINATARIOS DEL NUEVO TEATRO

2

Los destinatarios del nuevo teatro no serán los burgueses que componen, generalmente, el público teatral: serán, en cambio, *los grupos avanzados de la burguesía*.

Estas tres líneas, del todo dignas del estilo de un acta, son el primer propósito revolucionario del presente manifiesto.

Significan, en efecto, que el autor de un texto teatral no escribirá ya para el público que ha sido siempre, por definición, el público teatral; que va al teatro para divertirse, y que, a veces, se escandaliza.

Los destinatarios del nuevo teatro no se *divertirán*, ni se *escandalizarán* ante

el nuevo teatro, ya que, al pertenecer a los grupos avanzados de la burguesía, son en todo semejantes al autor de los textos.

3

A una señora que frecuente los teatros de la ciudad, y no se pierda jamás los principales estrenos de Strehler, Visconti o Zeffirelli, se le aconseja calurosamente que no asista a las representaciones del nuevo teatro. O, si se presenta con su simbólico, patético, abrigo de visón se encontrará en la entrada con un cartel explicando que las señoras con abrigo de visón deberán pagar su entrada treinta veces por encima de su precio normal (que será bajísimo). En dicho cartel, por el contrario, estará escrito que los fascistas (con tal de que sean menores de veinticinco años) podrán entrar gratis. Y, además, podrá leerse un ruego: que no se aplauda. Los silbidos y demás muestras de desaprobación serán, por supuesto, admitidos, pero, en lugar de los eventuales aplausos, se pedirá al espectador esa confianza casi mística en la democracia que consiente un diálogo, del todo desinteresado e idealista, sobre los problemas planteados o debatidos en el texto.

4

Por *grupos avanzados de la burguesía* entendemos los pocos miles de intelectuales de cada ciudad cuyo interés cul-

tural sea quizá ingenuo, provinciano, pero no deja de ser real.

5

Objetivamente, están constituidos en su mayor parte por los que se definen como "progresistas de izquierdas" (incluidos los católicos que se proponen constituir en Italia una Nueva Izquierda); la minoría de esos grupos está formada por las elites supervivientes del laicismo liberal y por los radicales. Naturalmente, este desglose es, y quiere serlo, esquemático y terrorista.

6

El nuevo teatro no es entonces ni un teatro académico (1) ni un teatro de vanguardia (2).

No solamente no se inscribe en ninguna tradición, sino que ni siquiera la constata. Simplemente la ignora y la supera de una vez por todas.

EL TEATRO DE PALABRA

7

El nuevo teatro quiere definirse, aunque sea de modo banal y en estilo de acta, como "teatro de palabra".

Su incompatibilidad, tanto con el teatro tradicional como con todo tipo de contestación al teatro tradicional, se contiene, por tanto, en esta autodefinición.

No oculta (3) que se remite explícitamente al teatro de la democracia ateniense, saltándose completamente toda la tradición reciente del teatro de la burguesía, por no decir la entera tradición moderna del teatro renacentista y de Shakespeare.

8

Venid a presenciar las representaciones del "teatro de palabra" más con la idea de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que vais a oír, y, por tanto, las ideas, que son los personajes reales de este teatro).

A QUÉ SE OPONE EL TEATRO DE PALABRA

9

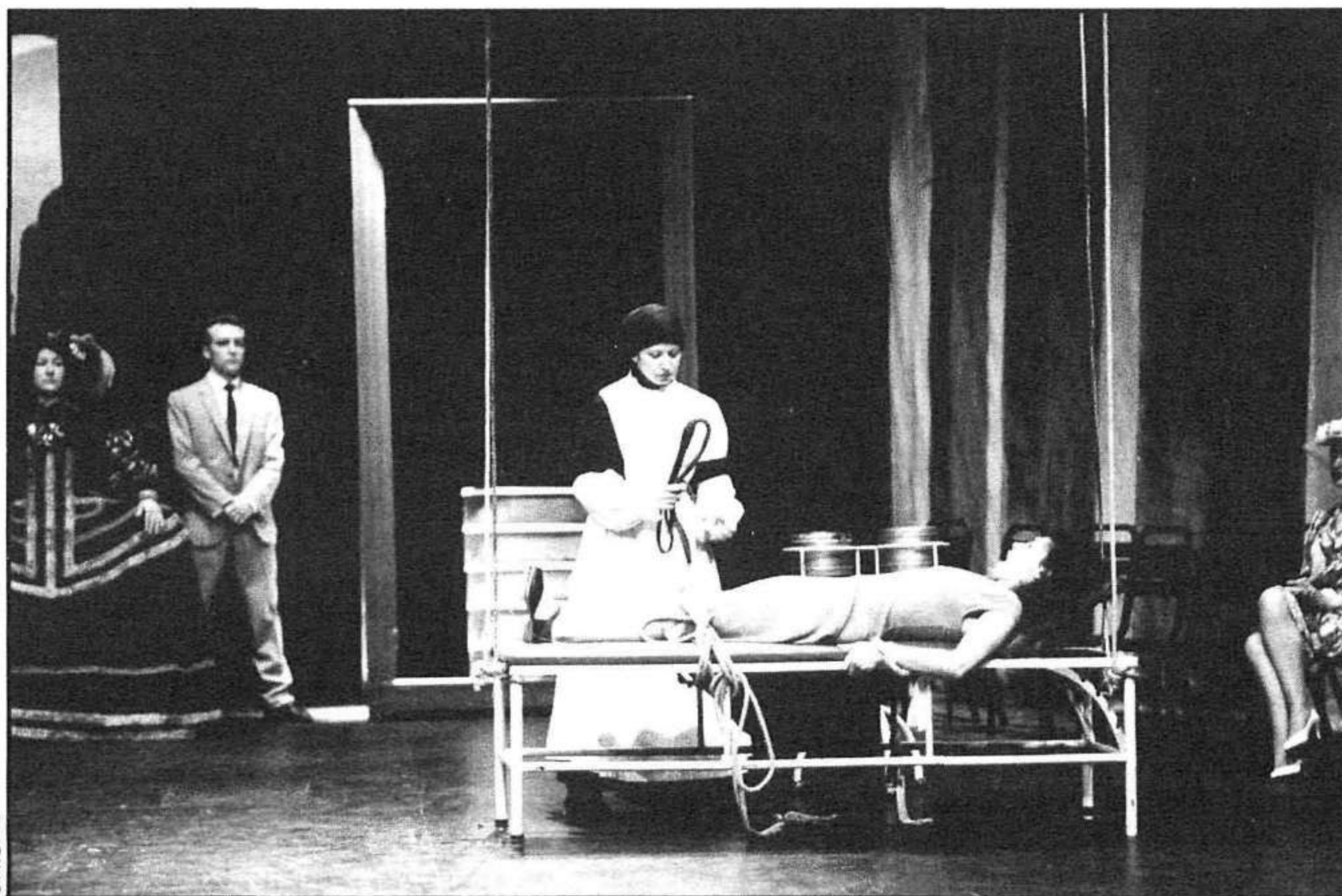
Todo el teatro existente puede dividirse en dos tipos: estos dos tipos de teatro pueden definirse —según una terminología seria— de diferentes maneras, por ejemplo: teatro tradicional y teatro de vanguardia, teatro burgués y teatro antiburgués, teatro oficial y teatro de contestación; teatro académico y teatro *underground*, etc. Pero a estas definiciones serias nosotros preferimos dos definiciones más vivas: a) teatro de la Charla (aceptando, por tanto, la brillante definición de Moravia), b) teatro del Gesto o del Grito.

10

El nuevo teatro, entonces, se define de "Palabra" por oponerse:

1.º Al teatro de la Charla, que implica una reconstrucción ambiental y una estructura espectacular naturalistas, sin las cuales: a) los acontecimientos (homicidios, hurtos, bailes, besos, abrazos y contraescenas) serían irrepresentables; b) decir "Buenas noches" en lugar de "Quisiera morir" no tendría sentido porque faltarían las atmósferas de la realidad cotidiana.

2.º Por oponerse al teatro del Gesto o del Grito, que contesta al primero destruyendo sus estructuras naturalistas y desconsagrando sus textos: pero del que no pueden abolir el dato fundamental, o sea,



CHICHO
"El nuevo teatro no es ni un teatro académico ni un teatro de vanguardia."

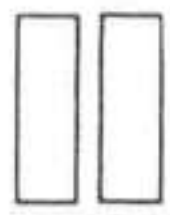
Para que nos entendamos en seguida: el teatro de la Charla es aquel teatro en el que la charla, precisamente, sustituye a la palabra (por ejemplo, en lugar de decir, sin humor, sin sentido del ridículo y sin buena educación, "Quisiera morir", se dice amargamente "Buenas noches"); el teatro del Gesto o del Grito es aquel teatro en el que la palabra ha sido completamente desacralizada o, mejor aún, destruida, a favor de la presencia física pura (cfr. más adelante).

la acción escénica (que él lleva, por el contrario, a la exaltación).

De esta doble oposición emana una de las características fundamentales del "teatro de palabra", es decir (como en el teatro ateniense), la falta casi total de acción escénica.

La falta de acción escénica implica naturalmente la desaparición casi total de la puesta en escena —luces, escenografía, vestuario, etcétera—, todo esto quedará reducido a lo indispensable (ya que, co-

mo veremos, nuestro nuevo teatro no podrá dejar de seguir siendo una forma, aunque jamás experimentada, de RITO: y, por tanto, un encenderse o apagarse de luces para indicar el comienzo o el final de la representación, no podrá dejar de subsistir).



Tanto el teatro de la Charla (4) como el teatro del Gesto o del Grito (5) son dos productos de una misma civilización burguesa. Ambos tienen en común el odio a la Palabra.

El primero es un ritual en el que la burguesía se refleja, más o menos idealizándose, de todos modos reconociéndose siempre.

El segundo es un ritual en el que la burguesía (restableciendo a través de su propia cultura antiburguesa la pureza de un teatro religioso), por una parte, se reconoce como productora del mismo (por razones culturales); por otra, saborea el placer de la provocación, de la condena o del escándalo (mediante el cual, finalmente, no consigue más que la confirmación de sus propias convicciones).

12

Este (el teatro del Gesto o del Grito) es entonces el producto de la anticultura burguesa (6), que se sitúa en polémica con la burguesía, utilizando contra ella el mismo proceso, destructivo, cruel y disociado, que fue empleado (uniendo a la locura la práctica) por Hitler, en los campos de concentración y de exterminio.

13

Si ambos teatros (tanto el teatro del Gesto y del Grito como nuestro teatro de Palabra) son productos de los grupos culturales antiburgueses de la burguesía, ¿en qué difieren exactamente? De hecho, su diferencia procede de que, mientras el teatro del Gesto o del Grito tiene como destinataria —puede que ausente— a la burguesía a la que escandalizar (sin la cual sería inconcebible, como Hitler sin los judíos, los polacos, los gitanos y los homosexuales), el teatro de Palabra, por el contrario, tiene como destinatarios a los propios grupos culturales avanzados que lo producen.



“Un intercambio de opiniones y de ideas, una relación mucho más crítica que ritual.”

14

El teatro del Gesto o del Grito —en la clandestinidad del *underground*— persigue ante sus destinatarios una complicidad de lucha o una forma común de asctismo: y, por tanto, a fin de cuentas, no representa para los grupos avanzados que lo producen y disfrutan como destinatarios, más que una *confirmación*, ritual, de sus propias convicciones antiburguesas: la misma confirmación ritual que representa el teatro tradicional para el público medio y normal con sus propias convicciones burguesas.

Por el contrario, en los espectáculos del teatro de Palabra, aunque se tengan muchas confirmaciones y verificaciones (no en vano autores y destinatarios pertenecen al mismo círculo cultural e ideológico), habrá sobre todo un intercambio de opiniones y de ideas, en una relación mucha más crítica que ritual (7).

DESTINATARIOS Y ESPECTADORES

15

¿Será posible una coincidencia, prácti-

ca, entre destinatarios y espectadores?

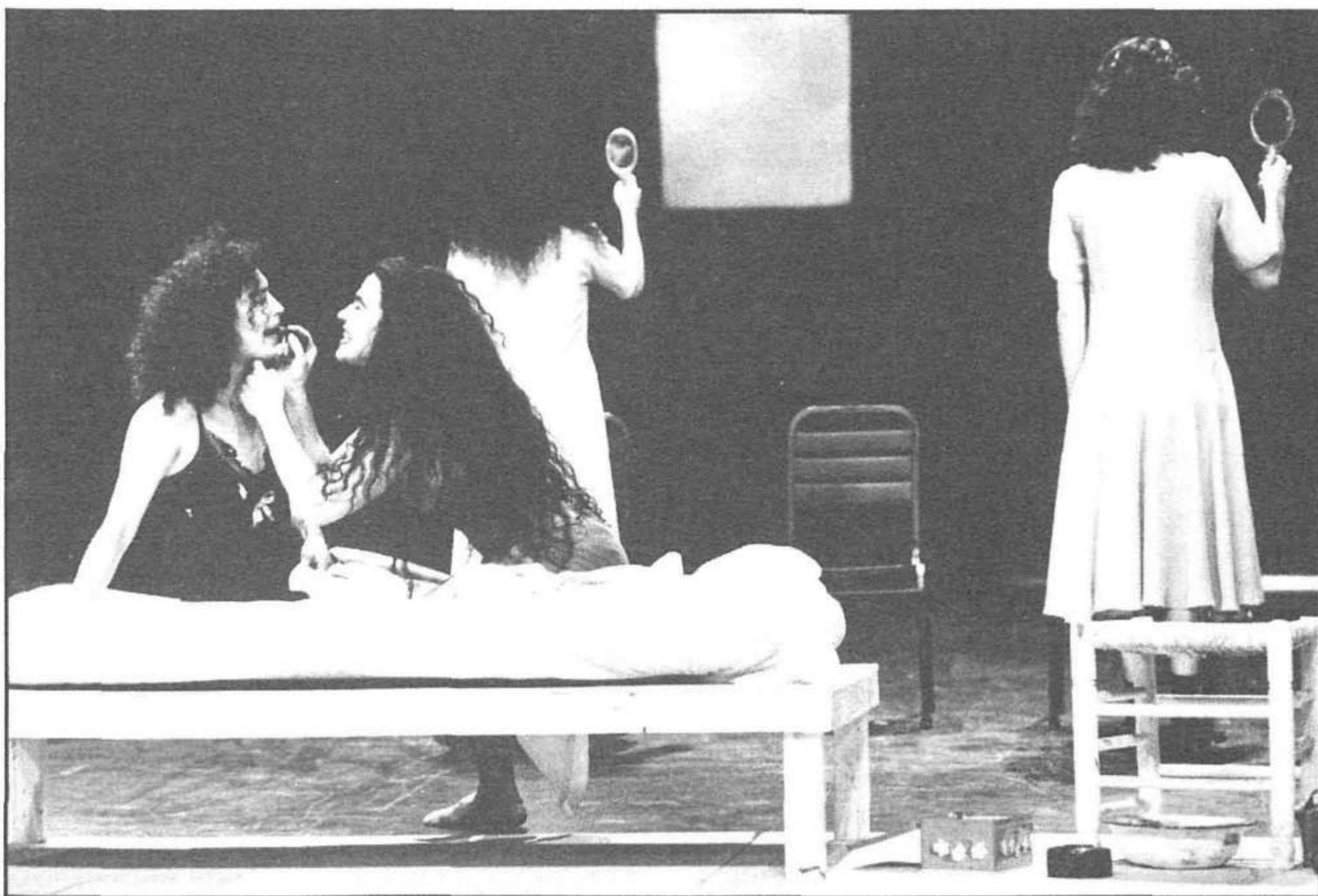
Nosotros creemos que en Italia, los grupos culturales avanzados de la burguesía ya pueden formar, incluso numéricamente un público, produciendo, por tanto, en la práctica un teatro propio: el teatro de Palabra constituye, entonces, en la relación entre autor y espectador, un hecho del todo nuevo en la historia del teatro.

Éstas son las siguientes razones:

A) El teatro de Palabra es —como hemos visto— un teatro posibilitado, solicitado y disfrutado en el círculo estrechamente cultural de los grupos avanzados de la burguesía.

B) Representa, en consecuencia, el único camino para el renacimiento del teatro en un país donde la burguesía es incapaz de producir un teatro que no sea provinciano y académico, y donde la clase obrera es absolutamente ajena a este problema (y, por tanto, sus posibilidades de producir en su propio ámbito un teatro son meramente teóricas: teóricas y retóricas, como demuestran todos los intentos de “teatro popular” que han tratado de alcanzar *directamente* a la clase obrera).

C) El teatro de Palabra —que, como hemos visto, elimina toda relación posible con la burguesía y se dirige sólo a grupos culturales avanzados— es el único que puede llegar, no por determinación o por



"El teatro de la Palabra constituye... un hecho del todo nuevo en la historia del teatro."

retórica, sino de un modo realista, a la clase obrera. Ya que ésta se halla de hecho unida por una relación directa con los intelectuales avanzados. Es ésta una noción tradicional e ineliminable de la ideología marxista, y sobre la cual tanto los heréticos como los ortodoxos no pueden dejar de estar de acuerdo, como sobre un hecho natural.

16

No malinterpretéis. No se trata de evocar aquí un obrerismo dogmático, estalinista o toglattiano o, en cualquier caso, conformista.

Lo que se evoca aquí es más bien la gran ilusión de Mayakovski, de Essenin, y de aquellos otros conmovedores y grandes jóvenes que actuaron con ellos en aquella época. A ellos dedicamos idealmente nuestro nuevo teatro. Nada de obrerismo oficial; por tanto, aunque el teatro de Palabra acudirá con sus textos (*sin decorados, trajes, musiquitas, magnetófonos ni mímica*) a las fábricas y a los círculos culturales comunistas, puede que a las grandes salas con las banderas rojas del 45.

17

Leed los apartados 15 y 16 como los fundamentales de este manifiesto.

18

El teatro de Palabra, que se va definiendo a lo largo de este manifiesto es, en consecuencia, también una tarea práctica.

19

No se excluye que el teatro de Palabra experimente también con espectáculos explícitamente dedicados a destinatarios obreros, pero sería, precisamente, de forma experimental, ya que la única manera justa de implicar presencia obrera en este teatro es la indicada en el punto C) del apartado 15.

20

Los programas del teatro de Palabra

—constituido en tarea o iniciativa— no tendrán, por tanto, un ritmo normal. No habrá preestrenos, estrenos y funciones. Se prepararán dos o tres representaciones a la vez, que se darán simultáneamente en la sede propia del teatro, y en aquellos lugares (fábricas, escuelas, círculos culturales) donde los grupos culturales avanzados, a los que se dirige el teatro de Palabra, tienen su sede.

PARÉNTESIS LINGÜÍSTICO: LA LENGUA

21

¿Qué lengua hablan estos "grupos culturales avanzados" de la burguesía? Hablan —como ahora casi toda la burguesía— el italiano, es decir, una lengua convencional, pero cuyo carácter convencional no se ha constituido "espontáneamente", mediante una acumulación natural de tópicos fonológicos: o incluso por tradición histórica, política, burocrática, militar, escolástica y científica, además de la tradición literaria. La naturaleza convencional del italiano fue establecida en un momento dado, abstracto (digamos en 1870), y fue impuesta desde arriba (primero por la escuela, en un terreno exclusivamente literario, y en menor grado, diplomático, luego por los piemonteses y la primera burguesía del Risorgimento, en el terreno del Estado). Desde el punto de vista de la lengua escrita, una imposición autoritaria de esta clase podría, pese a todo, aparecer como inevitable, aunque artificial y puramente práctica.

De hecho, es indudable que la homologación del *italiano escrito* se ha efectuado en toda la nación (geográfica y socialmente). En cambio, para el italiano oral la aceptación de la imposición nacionalista y de la necesidad práctica se ha revelado simplemente imposible. Por otra parte, nadie puede permanecer insensible a la ridiculez de la pretensión de que una lengua *exclusivamente literaria* se imponga a través de normas fonéticas artificiales y sabias a un pueblo de analfabetos (en 1870 los analfabetos representaban más del 90 por ciento de la población). Sigue en pie, no obstante, el hecho de que todos los italianos escriben hoy, sea cual fuere su situación geográfica o su nivel social en la escala nacional, una frase de igual manera, aunque la pronuncian diversamente.

PARENTESIS LINGÜÍSTICO: CARACTERES CONVENCIONALES DE LA LENGUA ORAL Y DE LA DICCIÓN TEATRAL

22

El teatro tradicional ha aceptado el carácter convencional del italiano hablado, carácter fijado, por decirlo así, por edicto. Por consiguiente, ha aceptado un italiano que no existe. De esta manera, ha llegado a fundar sobre esta base convencional, en la práctica sobre la nada, sobre lo inexistente, sobre algo muerto, las convenciones de la dicción. El resultado es repulsivo. Sobre todo a partir del instante en que el teatro meramente académico se presenta bajo la forma "modernizada" del teatro de la "charla".

Por ejemplo, el "buenas noches" que sustituye, en nuestro ejemplo, al "quisiera morir" que no se dice, reviste, en la vida real del italiano oral, tantos aspectos fonéticos como grupos reales existentes de italianos que lo pronuncien diferentemente. Pero en el teatro sólo hay una única pronunciación posible (aquella, exclusivamente, de la dicción de los actores). En el teatro, por consiguiente, se pretende "charlar" en un italiano del que, en realidad, ningún italiano (ni siquiera en Florencia) se sirve.

En cuanto al teatro de contestación (llamado aquí teatro del Gesto y del Grito), el problema de la lengua no se plantea, o bien sólo se plantea como problema secundario. En efecto, en un teatro de sus características, la palabra integra la presencia física (anexionándola). Por otra parte, generalmente cumple esta función a través de una mera y simple falsificación desacralizadora; tiende, pues, a imitar el gesto, a ser, en consecuencia, programatical, hasta llegar a ser, propiamente hablando, "interjectiva": gemido.

LOS DOS TIPOS DE ACTOR QUE EXISTEN

23

¿Qué es el teatro? "EL TEATRO ES EL TEATRO". Esta es hoy en día la respuesta general: el teatro se entiende entonces hoy en día como "algo", o mejor "algo diferente" que puede explicarse sólo por sí mismo, y puede ser intuido sólo de forma carismática.

El actor (8) es la primera víctima de esta especie de misticismo teatral, que a menudo lo convierte en un personaje ignorante, presuntuoso y ridículo.

24

Pero, como hemos visto, el teatro de hoy es de dos tipos: el teatro burgués y el teatro burgués antiburgués. De dos tipos son, por tanto, también los actores.

Observemos primero a los actores del teatro burgués.

El teatro burgués halla su justificación (no como texto sino como espectáculo) en la vida de sociedad: es un lujo de la gente bien y rica, que posee también el privilegio de la cultura (9).

Ahora, un teatro semejante está en crisis: y se ve por ello obligado a tomar conciencia de su condición, a reconocer las razones que lo expulsan del centro de una vida de sociedad a los márgenes, como algo superado y superviviente.

Un diagnóstico que no le ha sido difícil: el teatro tradicional ha comprendido bien pronto que a un nuevo tipo de sociedad, inmensamente aplanada y ensanchada, las masas pequeño burguesas lo han sustituido con dos tipos de acontecimientos sociales mucho más adecuados y modernos: el cine y la televisión. No le ha sido tampoco difícil comprender que algo irreversible ha ocurrido en la historia del teatro: el "demos" ateniense y las "elites" del viejo capitalismo son recuerdos remotos. ¡Los tiempos de Brecht se han acabado para siempre!

El teatro tradicional ha terminado, por tanto, encontrándose en un estado de deterioro histórico, que ha creado a su alrededor, por un lado, una atmósfera de conservación tan miope como obstinada; por otro, un aire de nostalgia y de esperanzas sin fundamento.

Este es también un hecho que el teatro tradicional ha sabido diagnosticar de modo más o menos confuso.

Lo que el teatro tradicional no ha sabido diagnosticar, ni siquiera a nivel de un primer destello de conciencia, es lo que él mismo es. Se define a sí mismo como Teatro y basta. Hasta el actor más chapucero y amanerado, frente al público más deteriorado, percibe vagamente que ya no participa en un acontecimiento social, triunfante y del todo justificado, y explica, por tanto, su presencia y su servicio (tan poco solicitado) como un acto místico: una "misa" teatral, en la que el Teatro aparece bajo una luz tan resplandeciente que acaba por cegar: ya que, como todos

los falsos sentimientos, produce una conciencia intransigente, demagógica y casi terrorista, de su propia verdad.

25

Veamos ahora el segundo tipo de actor, el del teatro antiburgués, del Gesto o del Grito.

Como ya hemos visto, este teatro tiene las características siguientes: a) se dirige a destinatarios burgueses cultos, implicándolos en su propia protesta antiburguesa desafortunada y ambigua; b) busca las sedes en las que ofrecer sus espectáculos fuera de las sedes oficiales; c) rechaza la palabra y, por tanto, las lenguas de las clases dirigentes nacionales, a favor de una palabra contrahecha y diabólica o del puro y simple gesto, provocatorio, escandaloso, incomprensible, obsceno, ritual.

¿Cuál es la razón de todo esto? Es un diagnóstico inexacto, pero igualmente eficaz, de aquello en que se ha convertido, o simplemente es el teatro. Es decir, EL TEATRO ES EL TEATRO, una vez más. Pero mientras que para el teatro burgués ésta no es más que una tautología, que implica un misticismo ridículo y fatuo, para el teatro antiburgués ésta es una auténtica —y consciente— definición de la sacralidad del teatro.

Tal sacralidad del teatro se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, cumplido como rito propiciatorio, o mejor orgiástico (10). Se trata de una típica operación de la cultura moderna: por la cual una forma de religión cristaliza la irracionalidad del formalismo en algo que nace como no auténtico (o sea, por esteticismo) y se convierte en auténtico (es decir, un verdadero tipo de vida como pragma fuera y en contra de la práctica) (11).

Ahora bien, en algunos casos tal religiosidad arcaica revitalizada por rabia contra el laicismo imbécil de la civilización del consumo, acaba precisamente por convertirse en una forma de auténtica religiosidad moderna (que nada tiene que ver con los antiguos campesinos, y mucho, por el contrario, con la moderna organización industrial de la vida). Piénsese, a propósito del Living Theatre, en la colectividad casi típica de orden monástico, en el "grupo" que sustituye a los grupos tradicionales como la familia, etc., en la droga como protesta, en el "dropping out" o autoexclusión, pero como forma de violencia, al menos gestual y verbal, en resumen, en el espectáculo casi



"Será necesario que el actor cambie de naturaleza."

como un caso de sedición o —como suele decirse ahora— de guerrilla.

Pero, en la mayoría de los casos, tal concepción del teatro *termina siendo la misma tautología del teatro burgués*, obedeciendo a las mismas reglas inevitables (12). La religión, entonces, de forma de vida que se realiza en el teatro, pasa a convertirse simplemente en "la religión del teatro". Y este tópico cultural, este esteticismo de segundo orden, convierte al actor enlutado, drogado, en algo tan ridículo como el actor integrado, de traje cruzado, que trabaja también en televisión.

EL ACTOR DEL TEATRO DE PALABRA

26

Será, por tanto, necesario que el actor del "teatro de palabra", en cuanto actor,

cambie de naturaleza: ya no tendrá que sentirse físicamente portador de un verbo que trascienda la cultura en una idea sacral del teatro: *tendrá que ser simplemente un hombre de cultura*.

Ya no tendrá, entonces, que fundar su habilidad en el atractivo personal (teatro burgués), o en una especie de fuerza histórica y mesiánica (teatro antiburgués), explotando demagógicamente el deseo de espectáculo del espectador (teatro burgués), o engañando al espectador mediante la imposición implícita de hacerle participar en un rito sacral (teatro antiburgués). Tendrá más bien que fundar su habilidad en su capacidad para comprender realmente el texto (13). Y no ser, por tanto, intérprete en cuanto portador de un mensaje (¡el Teatro!) que trascienda al texto: sino vehículo viviente del propio texto.

Tendrá que hacerse transparente sobre el pensamiento: y será mejor actor cuanto más, al oírle decir el texto, el espectador comprenda lo que él ha comprendido.

EL "RITO" TEATRAL

27

El teatro es de todos modos, y en cualquier caso, en todo tiempo y lugar un RITO.

28

Desde una perspectiva semiológica el teatro es un sistema de signos cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante el cuerpo. Un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción.

Naturalmente, el sistema de signos del teatro tiene sus códigos particulares, *a nivel estético*. Pero *a nivel puramente semiológico* no se diferencia (como el ci-

ne) del sistema de signos de la realidad.

El arquetipo semiológico del teatro es entonces el espectáculo que se desarrolla cada día ante nuestros ojos y al alcance de nuestros oídos, por la calle, en casa, en los lugares de encuentro público, etcétera. En este sentido, la realidad social es una representación que no está del todo falta de la conciencia de serlo, y tiene de todos modos sus códigos (reglas de buena educación, de comportamiento, técnicas corporales, etcétera); en una palabra, no está del todo falta de la conciencia de su propia ritualidad.

El rito arquetipo del teatro es, por tanto, un RITO NATURAL.

29

Desde un punto de vista ideal, el primer teatro que se diferencia del teatro de la vida es de carácter religioso: cronológicamente este nacimiento del teatro como "misterio" no se puede fechar. Pero se repite en todas las situaciones históricas, o mejor, prehistóricas, análogas. En todas las "edades oscuras", o medievos.

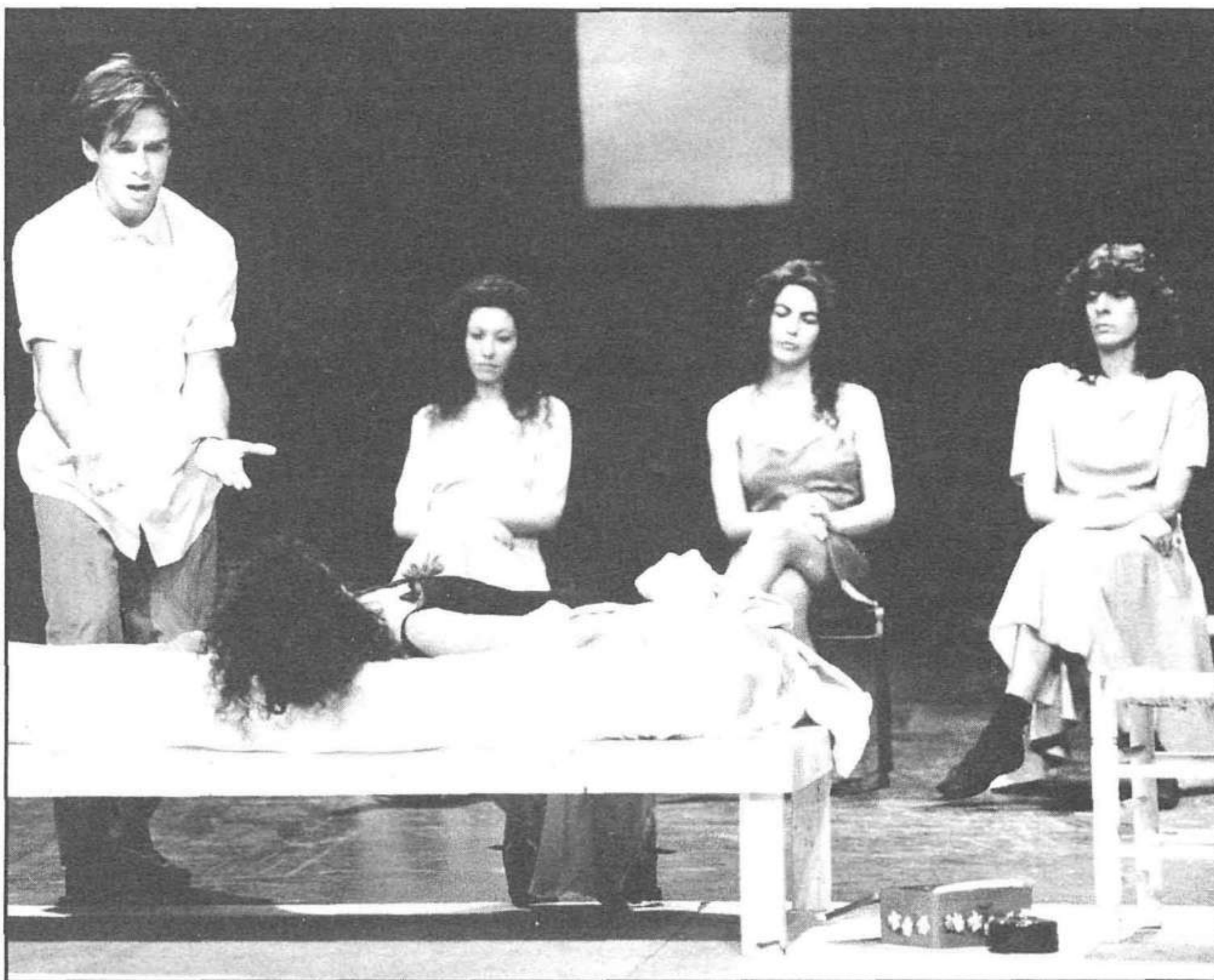
El primer rito del teatro, como propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica, etcétera, es, por tanto, un RITO RELIGIOSO.

30

La democracia ateniense ha inventado el teatro más grande del mundo —en verso—, instituyéndolo como RITO POLÍTICO.

31

La burguesía —junto con su primera revolución, la revolución protestante— ha creado, en cambio, un nuevo tipo de teatro (cuya historia comienza quizá con el teatro del arte, pero ciertamente con el teatro isabelino y el teatro del Siglo de Oro español, y llega hasta nosotros). En el teatro inventado por la burguesía (en seguida realista, irónico, de aventura, de evasión, y, como diríamos ahora, aséptico —aunque se trate de Shakespeare o de Calderón), la burguesía celebra el más alto de sus fastos mundanos— que es también poéticamente sublime, por lo menos hasta Chejov, es decir, hasta la segunda revolución burguesa, la liberal. El



"Ni rito teatral, ni rito social, ni rito político, ni rito religioso, sino rito cultural."

teatro de la burguesía, es entonces un RITO SOCIAL.

32

Con el declinar de la "grandeza revolucionaria" de la burguesía (a menos que —puede que con justicia— no se quiera considerar "grande" a su tercera revolución, la tecnológica), ha declinado también la grandeza de ese RITO SOCIAL que ha sido *su* teatro. Así que si por un lado ese rito social sobrevive, cuidado por el espíritu conservador burgués, por otro está adquiriendo una nueva conciencia de su propia ritualidad. Conciencia que parece ser del todo adquirida —como hemos visto— por el teatro burgués antiburgués, que, abalanzándose contra el teatro oficial de la burguesía y contra la propia burguesía, dirige su ataque sobre todo contra su oficialidad, su *establishment*, o sea, su carencia de religión. El teatro *underground* —como hemos dicho— trata de recuperar los orígenes religiosos del teatro, como misterio orgiástico y violencia psicagógica; sin embargo,

en una operación semejante, el esteticismo no filtrado por la cultura, *consigue que el contenido real de tal religión sea el propio teatro*, así como el mito de la forma es el contenido de todo formalismo. No puede decirse que la religión violenta, sacrílega, obscena, desacralizadora-sacralizadora del teatro del Gesto o del Grito está falta de contenido y no es auténtica, porque a veces está llena de una auténtica religión del teatro.

El rito de este teatro es, por tanto, un RITO TEATRAL.

EL TEATRO DE PALABRA Y EL RITO

33

El teatro de Palabra no reconoce como suyo ninguno de los ritos antes enumerados.

Rechaza con rabia, indignación y náusea ser un RITO TEATRAL, o sea, obedecer las reglas de una tautología naciente de un espíritu religioso arqueológico, de-



"El teatro de la Palabra busca su "espacio teatral" no en el ambiente, sino en la cabeza."

cadente y culturalmente genérico, fácilmente integrable por la burguesía a través del mismo escándalo que quiere provocar.

Rechaza ser un RITO SOCIAL de la burguesía; es más, ni siquiera se dirige a la burguesía y la excluye, cerrándole la puerta en las narices.

No puede ser el RITO POLITICO de la Atenas aristotélica, con su "muchos" que eran pocas decenas de miles de personas: y *toda la ciudad* estaba contenida en su espléndido teatro social al aire libre.

No puede, en fin, ser RITO RELIGIOSO, porque su nuevo medio tecnológico parece excluirlo, en tanto que antropológicamente diferente de todos los precedentes medievos...

Dirigiéndose a destinatarios de "grupos culturales avanzados de la burguesía", y, *por tanto*, a la clase obrera más consciente, a través de textos fundados en la palabra (puede que poética) y en temas que podrían ser los típicos de una conferencia, de un mitin ideal o de un debate científico, el teatro de Palabra nace y actúa totalmente en el ámbito de la cultura.

Su rito no puede entonces definirse de otro modo que RITO CULTURAL.

EPILOGO

34

Para resumir entonces:

El teatro de Palabra es un teatro completamente nuevo, porque se dirige a un nuevo tipo de público, dejando de lado del todo y para siempre al público burgués tradicional.

Su novedad consiste en ser, precisamente, de Palabra; es decir, en oponerse a los dos teatros típicos de la burguesía, el teatro de la Charla o el teatro del Gesto o del Grito, que son reconducidos a una unidad sustancial: *a)* por el propio público (al que el primero divierte y el segundo escandaliza); *b)* por el odio común a la palabra (hipócrita en el primero, irracional en el segundo).

El teatro de Palabra busca su "espacio teatral" no en el ambiente, sino en la cabeza.

Técnicamente, tal "espacio teatral" será frontal: texto y actores ante el público: la absoluta igualdad cultural entre esos dos interlocutores, que se miran a los ojos, garantiza una real democraticidad también escénica.

El teatro de Palabra es popular, no porque se dirige directa o retóricamente a la clase trabajadora, sino en cuanto que se dirige indirecta y realísticamente a través de los intelectuales burgueses avanzados que son su único público.

El teatro de Palabra no tiene ningún interés espectacular, mundano, etcétera; su único interés es el cultural, común al autor, a los actores y a los espectadores; que, por tanto, cuando se reúnen, cumplen un "rito cultural".

Traducción: Carla Matteini.

Texto publicado en la revista "Nuovi Argomenti", núm. 9, enero-marzo, 1968, en Roma, bajo el título "Manifiesto per un nuovo teatro".

NOTAS

(1) Teatros antiguos o modernos con butacas de terciopelo. Compañías estables (Piccolo Teatro), etcétera.

(2) Sótanos, viejos teatros abandonados, canales secundarios de los estables.

(3) Con candor de neófito.

(4) De Chejov a Ionesco y al horrible Albee.

(5) El espléndido Living Theatre.

(6) De Artaud al Living Theatre, sobre todo, y a Grotowski, este teatro ha dado pruebas muy altas.

(7) No es seguro, por supuesto, que los propios grupos culturales avanzados se sientan alguna vez escandalizados y sobre todo decepcionados. Sobre todo cuando los textos son abiertos, es decir, plantean los problemas sin pretender resolverlos.

(8) Pero también el crítico.

(9) Por lo menos la oficial, nacida del privilegio de asistir a la escuela.

(10) Dionisio...

(11) Vuelve a vislumbrarse aquí la figura de Hitler, ya evocada antes en este manifiesto.

(12) El teatro antiburgués no podría existir: *a)* sin el teatro burgués al que contestar y arrasar (éste es su objetivo principal); *b)* sin un público burgués al que escandalizar, aunque sea de forma indirecta.

(13) Cosa que hacen, con mucha buena voluntad y a menudo con buena fe, todos los actores serios, pero con débiles resultados críticos. Ya que están ofuscados por la idea tautológica del teatro, que implica materiales y estilos históricamente diferentes a los del texto examinado (si se trata de un texto anterior a Chejov o posterior a Ionesco).

OBRAS DE PASOLINI

I. POESIA

Poesía a Casarsa (1942).
Poesía-Diarii (1945).
I pianti (1946).
Le ceneri di Gramsci (1957).
La religione del mio tempo (1961).
Poesia in forma di rosa (1964).
Trasumanar e organizzar (1971).
La nuova gioventú (1975).

II. NOVELA

Ragazzi di vita (1955).
Una vita violenta (1959).
Il sogno di una cosa (1962).
Alí dagli occhi azzurri (1965).
Teorema (1968).

III. ENSAYO Y CRITICA

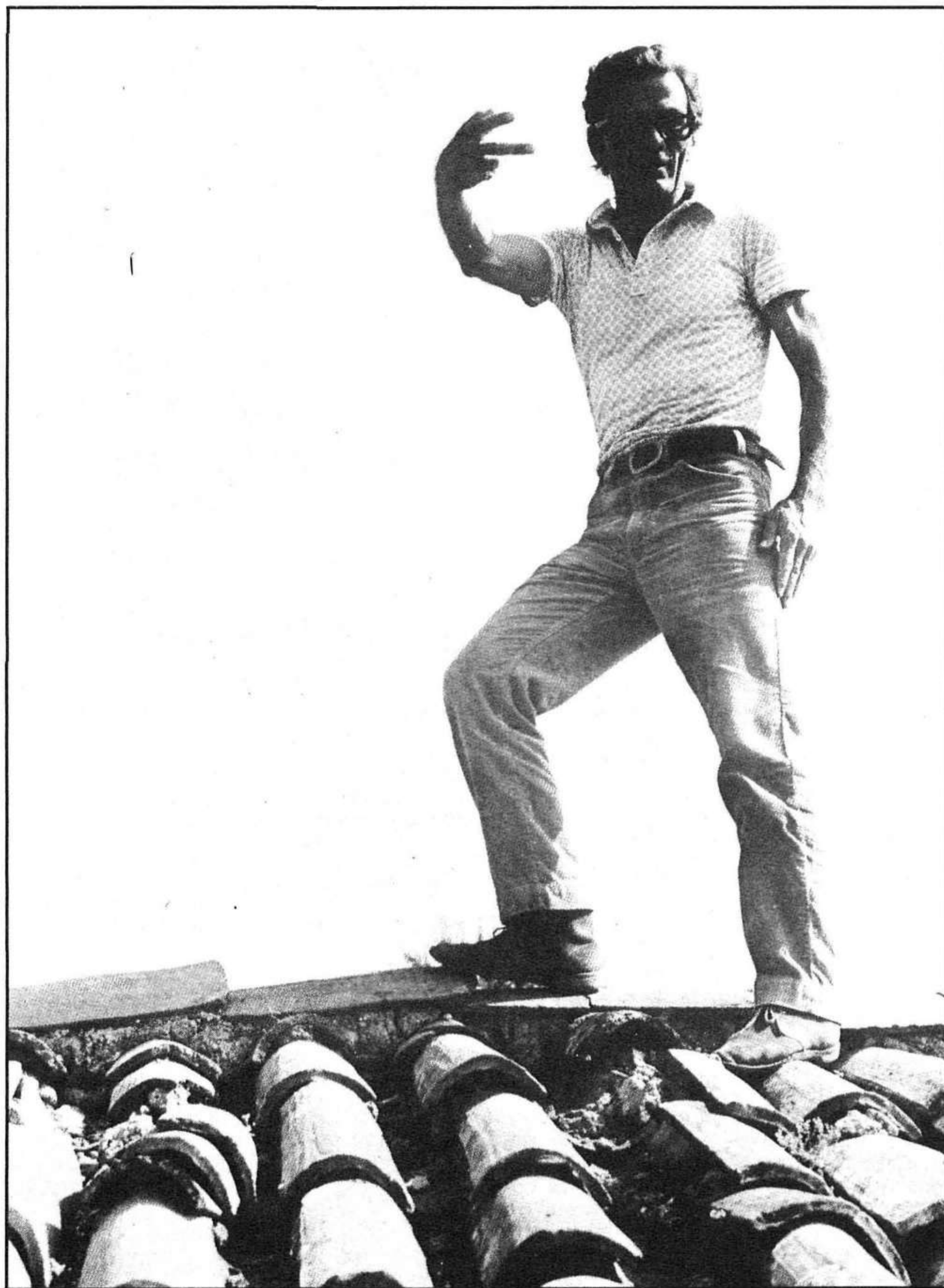
Passione e ideologia (1960).
La poesia popolare italiana (1960).
Empirismo eretico (1972).
Scritti corsari (1975).

IV. TEATRO

Pilade (1967).
Manifiesto per un nuovo teatro-Orgia
(1968).
Calderón (1973).
Affabulazione-Porcile-Bestia da stile
(1979).

V. CINE (guiones y direcciones)

Accattone (1960).
La ricotta-Mamma Roma (1962).
Il Vangelo secondo San Matteo (1964).
Uccellacci e ucellini (1966).
Edipo Re (1967).
Teorema (1968).
Porcile (1969).
Medea (1970).
Decameron (1971).
I racconti di Canterbury (1972).
Il fiore della mille e una notte (1973).
Saló (1975).



BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE PASOLINI EDITADAS EN CASTELLANO

- *El Evangelio según San Mateo*. Ed. Ayma, 1965.
- *Medea*. Ed. Alfa. Buenos Aires, 1972.
- *Los chicos de la vida*. Planeta, 1973.
- *Las bellas banderas*. Trad. Valentí Gómez Olivé. Planeta, 1982. Col. Ensayo.
- *El caos*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Crítica, 1981. Col. Estudios y Ensayos.
- *Las cenizas de Gramsci*. Trad. Antonio Colinas. Alberto Corazón, 1975. Visor, 1985 (Colección Visor de Poesía).
- *La divina mimesis*. Trad. Julia Anidolfi. Icaria Ed., 1976.
- *Escritos Corsarios*. Tr. Hugo García Robles. Luis Porcel Ed., 1978. Col. Estudios.
- *Fragmentos de noches romanas*. Trad. Esther Benítez y Antonio Méndez. Sagitario, S. A., 1976, Col. Galba. Laia, 1981, Col. Laia B.
- *Grandes ideas que han revolucionado la ciencia en el último siglo*. Trad. Javier Rosique García. Ciudad Nueva, 1981.
- *Mamma Roma*. Trad. José Agustín Goytisolo. Seix Barral, 1965.
- *Poesía en forma de rosa*. Trad. Juan Antonio Méndez Borra. Visor, 1983. Col. Visor de Poesía.
- *San Pablo*. Trad. Elena de Grau. Ultramar Ediciones, 1982, Col. Azul.
- *Teorema*. Trad. Enrique Pezzoni. Edhasa, 1977. Col. Narrativas Contemporáneas.
- *Trashumano y organizar*. Trad. Angel Sánchez Gijón. Visor, 1981. Col. Visor de Poesía.
- *Trilogía de la vida (Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille i una notte)*. Trad. Enric Ripoll Freixes. Ayma, S. A., 1977. Col. Voz Imagen.
- *Erotismo y destrucción*. Trad. Martínez Torres. Fundamentos, 1982. Col. Arte, serie Cine.
- *Pasolini contra Rohmer*. Cine de poesía contra cine de prosa. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama, 1970.
- *Amado mío*. Trad. Joan Navarro. Edicions del Mall, 1986. Col. Narrativa del segle XX.

- *Amado mío*. Trad. Jesús Pardo y Jorge Binaghi. Seix Barral, 1984. Col. Biblioteca Breve.
- *Una vida violenta*. Trad. María Aurelia Company. Edicions 62, 1986. Col. El Cangur.
- *Calderón*. Trad. Carla Matteini. Primera edición en la revista "Pipirijaina", núm. 17, Madrid, 1980. Editado como libro en Icaria Literaria, Barcelona, 1987.

Libros sobre Pasolini:

- *Jean Dufloy. Conversaciones con Pasolini*. Anagrama, 1971.
- *Virgilio Fantuzzi. Pier Paolo Pasolini*. Mensajero, 1978. Col. Cine Reseña.
- *Antonio Monchis. Pasolini: Obra y muerte*. Ed. Fundamentos.
- *Dominique Fernández. La mano del ángel*. Ed. Argos Vergara.

Monográficos de revistas:

- *Nuestro Cine*, núm. 46, 1965. Incluye el guión del *Evangelio según Mateo*.
- *Nuestro Cine*, núm. 79, septiembre 1968. Recoge la polémica en la que intervino Pasolini durante el Festival de Venecia de 1968.
- *Camp de l'Arpa*, núm. 83. Barcelona, enero 1981. Incluye artículos de François Wahl, Philippe Sollers, Alberto Moravia, Antonio Colinas, José Luis Guarner, Rossend Arqués y el propio Pasolini.

BIBLIOGRAFIA TEATRAL EN ITALIANO

Para una relación de las puestas en escena teatrales de los textos pasolinianos véase el ensayo de E. Groppali, *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia (La obsesión y el fantasma. El teatro de Pasolini y Moravia)*. Marsilio, Venecia, 1979. La única dirección realizada por el propio Pasolini sobre un texto suyo fue la de *Orgia*, en 1968.

La edición fundamental de *Affabulazione* y *Pilade* es la aparecida en revista, preferible a la posterior edición en libro (póstuma y más bien ambigua en el plano filológico).

A) En libro

- *Calderón*, Garzanti, Milán, 1973.
- *I turcs tal Friül*, Ediciones de la revista "Forum Julii", 2, 1976.
- *Affabulazione. Pilade*, Garzanti, Milán, 1977 (variantes de los textos de *Affabulazione* y *Pilade* ya aparecidos en revista).
- *Porcile. Orgia. Bestia da stile*. Garzanti, Milán, 1979.

B) Otro teatro

- *Prejera* (variantes de un pasaje de *I turcs tal Friül*), en "Stroligut di cá da l'aga", abril 1944.
- *Pilade*, en "Nuovi Argomenti", julio-diciembre 1967.
- *Dos fragmentos* (variaciones respecto al texto de *Bestia da stile*), en "Coloquio epistolar con Marco Bellocchio", en M. Bellocchio, *I pugni in tasca (Los puños en los bolsillos)*, edición a cargo de G. Gambetti, Garzanti, Milán, 1967.
- *Orgia. Primer episodio* (variaciones respecto al texto de *Orgia*), en "Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino", 13, 1968.
- *Affabulazione*, en "Nuovi Argomenti", julio-septiembre 1969.
- *I fanciulli e gli elfi (Los muchachos y los elfos)*, fábula dramática, 1944, recordada en N. Naldini, *Et m'è rimasa nel pensiero la luce (Y me ha quedado en el pensamiento la luz)*, en P. P. Pasolini, *Poesie e pagine ritrovate (Poesías y páginas reencontradas)*, edición a cargo de A. Zanzotto y N. Naldini, Lato Side, Roma, 1980.
- *Storia interiore o Nel '46 (Historia interior o En el 46)*, 1960, recordado en E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milán, 1978.
- *Cori (Corazones)*, no incluido en la versión definitiva de *Orgia*, recordado en A. Roncaglia, *Nota a Porcile. Orgia. Bestia da stile*, Garzanti, Milán, 1979.

(Bibliografía extraída del libro de Rinaldo Rinaldi, *Pier Paolo Pasolini*, U. Mursia Editore, Milán, 1982.)



center hall 25
1950
1950

**Poeta, novelista, cineasta,
polemista despiadado y
sensible, Pier Paolo Pasolini fue
también un escritor teatral
apasionado y apasionante.
El montaje de su tragedia
"Calderón" por parte del Centro
de Nuevas Tendencias
Escénicas constituye la
presentación en España de
una de las facetas menos
conocidas de ese gran
creador polifacético y casi total
que fue Pasolini.**



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música