

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOGÍAS: ROMÁNICA, ITALIANA,
GALLEGO-PORTUGUESA Y CATALANA

PASOLINI DRAMATURGO:
EL TEATRO COMO IDEOLOGÍA

RAFAEL PORRAS MONTERO
2007

Director de la Tesis Doctoral
Vº Bº

Prof. Dr. Victoriano Peña Sánchez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PARTE I. LA EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA DE PASOLINI.	12
I.1. <i>Las primeras experiencias poéticas de Pasolini.</i>	12
I.2. <i>Las revistas universitarias.</i>	21
I.3. <i>Los primeros poemas en italiano: “L’Usignolo della Chiesa Cattolica”.</i>	25
I.4. <i>El proyecto de transformar el dialecto friulano en una lengua.</i>	27
I.5. <i>“Suite furlana” y las últimas poesías de L’Usignolo della Chiesa Cattolica: el inicio del compromiso social.</i>	33
I.6. <i>La experiencia política de Pasolini.</i>	37
I.7. <i>Una nueva vida en Roma.</i>	43
I.8. <i>Le ceneri di Gramsci.</i>	50
I.9. <i>La religione del mio tempo.</i>	63
I.10. <i>Las novelas romanas.</i>	68
I.11. <i>Los años sesenta y la nueva crisis, Poesie in forma di rosa.</i>	82
I.12. <i>“Diálogos con Pasolini”.</i>	102
I.13. <i>Silencio, desolación y rabia.</i>	109
I.14. <i>“El caos”.</i>	116
I.15. <i>El cine de poesía, del silencio o de la realidad.</i>	122
PARTE II. PASOLINI DRAMATURGO: EL TEATRO COMO IDEOLOGÍA	131
II.1. El teatro de Pasolini en el Friul.	131
II.1.1. <i>La sua gloria y los diálogos en verso de “L’Usignolo”.</i>	131
II.1.2. <i>“I Turcs tal Friul”.</i>	135
II.1.2.1. <i>El dialecto como registro social.</i>	135
II.1.2.2. <i>La estructura de “I Turcs tal Friul”.</i>	145
II.1.2.3. <i>La veracidad del hecho histórico como parte del ‘proyecto’.</i>	156
II.1.3. <i>Otras experiencias teatrales en el Friul.</i>	158
II.2. Hacia el “Teatro de Palabra”	165
II.2.1. <i>Los años cincuenta en Roma.</i>	165

II.2.1.1. <i>Una escena teatral en “Ragazzi di vita”.</i>	167
II.2.1.2. <i>“Un pesciolino”.</i>	170
II.2.2. <i>El nuevo interés por el teatro a principios de los sesenta.</i>	174
II.2.2.1. <i>La traducción de Esquilo.</i>	174
II.2.2.2. <i>“Il Cappellano” o “Storia Interiore”.</i>	181
II.2.2.3. <i>La traducción de Plauto.</i>	184
II.2.2.4. <i>“Vivo e Coscienza”, una experiencia brechtiana.</i>	186
II.2.2.5. <i>“Italie magique”</i>	189
II. 2.2.6. <i>Nel 46!</i>	196
II.3. El Teatro de Palabra.	203
II.3.1. <i>El teatro como ideología.</i>	203
II.3.1.1. <i>Silencio poético.</i>	203
II.3.1.2. <i>Los conceptos de realidad y teatro.</i>	205
II.3.1.3. <i>Cronología.</i>	207
II.3.1.4. <i>En busca del tiempo perdido.</i>	208
II.3.1.5. <i>Un proyecto teatral: de lo antiguo surge lo nuevo.</i>	212
II.3.1.6. <i>Contaminación de géneros.</i>	216
II.3.1.7. <i>La palabra y el compromiso social antiburgués.</i>	219
II.3.2. <i>El Manifiesto para un nuevo teatro.</i>	223
II.3.3. <i>El lenguaje metateatral.</i>	240
II.3.4. <i>Los mitos.</i>	251
II.3.5. <i>La diversidad.</i>	293
II.3.6. <i>El Poder.</i>	331
CONCLUSIÓN	380
BIBLIOGRAFÍA	389

INTRODUCCIÓN.

La ideología de Pasolini en sus últimos años de vida, de 1964 a 1975, cuando escribe su “Teatro de Palabra”, es compleja, ya que es el fruto de una personalidad insólita que vive todas sus experiencias de una forma muy intensa. Ya desde joven, durante los años universitarios, era un estudiante muy activo que colaboraba en varias revistas y en numerosos eventos. Después, durante la segunda guerra mundial, se traslada a Casarsa y vive tan a fondo su vida en Friul que aprende el dialecto para escribir poesía¹ y participa en los movimientos nacionalistas friulanos. Más tarde, se trasladará a Roma y entrará en contacto con toda la complejidad de esta ciudad, ya que se relaciona con los habitantes de los suburbios y, al mismo tiempo, es amigo íntimo de Alberto Moravia, Elsa Morante, Laura Betti y Maria Callas. Luego, llega a Italia el bienestar económico y social de los años sesenta y el aburguesamiento, la *omologazione* de la sociedad, que le provocan una nueva crisis ideológica y literaria.

Por esto, para hacer un estudio correcto y detallado de cualquiera de las obras de la última década de su vida, es fundamental analizar antes toda su evolución personal e ideológica. En todas sus obras aparecen temas complejos que forman la base de la ideología del autor, como el conflicto entre padres e hijos, la burguesía, el aburguesamiento de la clase proletaria y subproletaria, el poder, el neocapitalismo, el Tercer Mundo, la diversidad o los mitos clásicos y nuevas versiones de esos mitos. Todos estos temas, además, tienen matices de los que es necesario examinar cómo

¹ Hay que aclarar que el friulano no es la lengua materna de Pasolini, como siempre se ha afirmado, por una razón muy simple: la madre no hablaba en friulano, sino que hablaba en italiano, como buena maestra. El friulano es la lengua de sus amigos, que él aprendió de grande: ver CADEL, F., *La lingua dei desiderii. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce, 2002, pp. 271-272.

han ido evolucionando desde sus primeras poesías friulanas para poder comprenderlos bien en todos sus aspectos.

A pesar del título de la tesis, en la primera parte del trabajo que se presenta, se analiza esta evolución ideológica y personal sin tratar las obras de teatro, a las que se les dedica el segundo capítulo. La primera parte es fundamental, puesto que no sería posible estudiar esta evolución analizando sólo su producción teatral, ya que hay periodos en los que Pasolini no escribe teatro o escribe tan poco que no es suficiente para elaborar un análisis detallado.

Asimismo, esta estructuración del estudio de la evolución ideológica justifica el orden cronológico del primer capítulo, que empieza describiendo las primeras experiencias literarias de Pasolini, las del periodo universitario y friulano, tanto en italiano como en dialecto, en las que, a pesar de ser sólo un periodo de siete u ocho años, ya se reflejan algunos cambios significativos en el modo de ver la sociedad, la política y la literatura de nuestro autor.

El cambio ideológico más evidente de esta época concierne el compromiso social. En las primeras poesías, Pasolini se limitaba a mostrar su solidaridad con los campesinos, sobre todo culturalmente, como, por ejemplo, cuando el autor se proponía que el dialecto friulano alcanzase la dignidad literaria que tiene el italiano. Poco a poco, ya a finales de los años cuarenta, este compromiso social se hace más evidente y fuerte. En 1947 se inscribe al PCI, y una de las consecuencias es que en sus poemas introduce el tema de la historia y la lucha social, el “yo poético” tiende a desaparecer, dando espacio a una nueva “objetividad” que va a cambiar, sobre todo, la descripción del mundo campesino friulano. Pasolini deja de describir ese mundo idílico que él había imaginado para describirlo tal y como es. Es el nacimiento de un

Pasolini mucho más polifacético, tanto en friulano como en italiano, tanto en prosa como en verso.

Después de examinar el periodo friulano, se analiza la poesía y las novelas de los años cincuenta escritas ya en Roma, que, aunque aparentemente no tienen nada que ver con las obras hasta aquí estudiadas, en realidad, son la evolución lógica de la ideología de Pasolini. Se puede afirmar que, en sus poesías, Pasolini abandona definitivamente el hermetismo y la línea “novecentista” de los poemas escritos en Friul, para adoptar una poética experimental, como él mismo la define.

La nueva poética que Pasolini busca está basada en el plurilingüismo y en la mezcla de estilos diferentes, aunque sigue defendiendo la recuperación de la tradición de finales del XIX y de principios del XX. De hecho, a pesar de la clara influencia de Pascoli, la métrica sufre algunas novedades; por ejemplo, Pasolini añade a la estructura cerrada y a la rima rígida variaciones inusuales tanto en el cálculo silábico como en la acentuación, sobre todo cuando le da más importancia al concepto que a la forma, cosa que hace muy a menudo, ya que, en su nueva poesía, Pasolini busca sobre todo objetividad y claridad expositivas para expresar su ideología.

En cuanto a la narrativa de los años cincuenta, Pasolini profesa la elección de las estructuras de la novela naturalista. Bajo estas formas, pretende exponer la ideología marxista, pero sin aceptar ninguna de las ideologías oficiales ni de partidos políticos. Para Pasolini, la novela tiene que pretender la verosimilitud, la mimesis de la vida del proletariado y del subproletariado, por lo que las obras deben ser fundamentalmente descriptivas, ya que, según él, la única manera de transmitir un

significado ideológico es a través de la verosimilitud, que, además, debe ser lo más objetiva posible.

A causa de las novelas *Ragazzi di vita* y *Una vita*, la crítica marxista tachó a Pasolini de no ser un intelectual marxista ortodoxo, de limitarse a describir sólo una parte de la sociedad sin comprometerse. En efecto, en estas novelas, Pasolini no da una opinión ni propone soluciones, sino que se limita a presentarle a la burguesía lectora los temas que más preocupaban a la política social de la izquierda italiana del momento: el problema emergente de la inmigración y los suburbios, relacionado con los abusos surgidos con las necesidades de construcción; la cuestión neorrealista, la preocupación por la conservación de las tradiciones y la consecuente discusión sobre los dialectos en la vida cotidiana y en el arte.

Según Pasolini, y según el marxismo, la raíz de todos estos problemas es la incipiente omnipotencia del capitalismo. En estas dos novelas, nuestro autor describe las consecuencias en el subproletariado de la victoria del capitalismo: el mundo en el que viven los protagonistas está dominado por el dinero y el mercado, por un constante intercambio de productos. Como reflejan ya estas novelas, Pasolini ve, cada vez más, el arte como un medio para expresar su ideología.

El primer capítulo de la tesis se concluye con el análisis de sus obras de la década de los sesenta: su libro *Poesie in forma di rosa* y sus primeras películas, pero, sobre todo, sus artículos periodísticos y sus ensayos, que es donde expone mucho más explícitamente su manera de ver el mundo.

Pasolini sostiene que la sociedad ha cambiado, por lo que aquel “viejo papel” de autor comprometido, que había desempeñado, ahora carece de sentido. El autor se vuelve cada vez más agresivo contra la burguesía, contra el neocapitalismo, ya que,

según él, con el neocapitalismo termina una época histórica y comienza otra, por lo que estamos en un momento de “cero histórico”, como él lo llama, cuya característica principal es el aburguesamiento de todas las clases sociales, que Pasolini considera un destino trágico para la humanidad.

Pasolini odia pero no teme esta nueva realidad social, es más, él quiere conocer todo lo que está sucediendo, pero, para ello, cree que necesita un medio de comunicación más fiel a la realidad que la literatura, y lo encuentra en el cine. Éste es uno de los motivos por los que, a partir de los sesenta, dedica más tiempo al cine; y es también uno de los motivos por los que dedica más tiempo al teatro, ya que le permite representar la realidad, casi como el cine, y, al mismo tiempo, escribir poesías, de hecho, su “Teatro de Palabra” está escrito en versos.

En la segunda parte de la tesis, se profundiza el análisis de la ideología de nuestro autor en sus obras de teatro, desde las obras escritas en el Friul, hasta el “Teatro de Palabra”, al cual se le dedica un estudio más detallado.

La decisión de explicar la ideología de Pasolini a través de su teatro se debe a que para Pasolini la forma más directa de relacionarse con el público no es la poesía, ni la narrativa, ni el cine, es el teatro. Para él es imprescindible la relación con el público y el teatro le permite comunicar directamente con la gente, por lo que lo considera el mejor medio para exponer su ideología.

Las primeras experiencias teatrales serias de Pasolini pertenecen al periodo friulano. Destaca la obra *I Turcs tal Friùl*, que habría que incluir dentro de la fase poética en la que el compromiso social del autor es más que nada cultural-regional. *I Turcs tal Friùl* es la obra literaria de un joven escritor con poca experiencia teatral, pero que ya deja ver sus grandes dotes, que desarrollará unos años más tarde.

Una vez que se establece en Roma, en la década de los cincuenta, las experiencias teatrales de Pasolini son pocas y de escasa importancia, pero en la década de los sesenta, el teatro será el género literario al que le dedicará más tiempo. Si Pasolini recupera la pasión por el teatro, se debe, sobre todo, a dos personas: Vittorio Gassman, para el que traduce dos obras clásicas, *La Orestíada* de Esquilo y *Miles Gloriosus* de Plauto, y la actriz y cantante Laura Betti, con la que establecerá una amistad de enriquecimiento mutuo, ya que ella le enseñará a apreciar a Brecht y él le escribirá muchos textos.

La experiencia teatral más significativa de toda la carrera de nuestro autor es el “Teatro de Palabra”. Tras un estudio atento de las seis obras que componen el “Teatro de Palabra”, ha surgido la necesidad de continuar el trabajo estructurándolo en tres grandes capítulos: los mitos, la diversidad y el poder.

En el tema de los mitos hay que incluir su visión del pasado, de las civilizaciones antiguas y de las africanas, que se contraponen al presente, donde impera una sociedad aburguesada. Para Pasolini, el proceso de *omologazione* de la sociedad dirige a la humanidad hacia un irremediable y trágico destino. Todos los protagonistas del “Teatro de Palabra”, el Hombre ahorcado de *Orgia*, Julian de *Porcile*, el Hijo de *Affabulazione*, Pablo de *Calderón*, Jan Palach de *Bestia da stile* o Pílates de *Pilade* tienen un punto en común: la diversidad y la necesidad de verdad que los lleva a repudiar el período histórico que les ha tocado vivir y a soñar con un mundo distinto, casi siempre el mundo del pasado y sus mitos.

La nostalgia por lo sagrado y por los antiguos valores de la religiosidad del mundo campesino es la causa principal de su búsqueda del mito, que se puede definir

como un mito popular, o incluso como una religión de la inocencia, completamente opuesta a la desacralizada civilización consumista.

Respecto al tema de la diversidad, hay que empezar por la crueldad de la sociedad burguesa ante lo diverso y todos los motivos de esta crueldad. Hay que tener en cuenta que Pasolini se considera, por muchos motivos, ideológicos y sexuales, un “diverso”, por lo que en su “Teatro de Palabra” aparecerán muchos datos autobiográficos.

Aunque Pasolini se ocupa sobre todo de la diversidad social, la raíz de este tema es la diversidad sexual. Una de las claves de lectura que usa Pasolini para interpretar la nueva sociedad y su drama social es la del sexo. Los actos sexuales en el teatro de Pasolini significan escándalo y provocación y surgen, sobre todo, de la diversidad de los personajes, cuya simple presencia es capaz de escandalizar al público burgués.

Pero el tema de la diversidad no se refiere sólo a cuestiones sexuales o de marginación social; es también un diverso el que, como Pasolini, está dispuesto a luchar contra la *omologazione* de la sociedad, contra las injusticias de la sociedad burguesa neocapitalista. Así pues, la diversidad de Pasolini es doble, ya que es un homosexual e intelectual de izquierdas comprometido. Por esto, el rechazo de la burguesía por Pasolini es doble, por lo que se ve obligado a aislarse y a adoptar una actitud defensiva y agresiva.

Para terminar, el capítulo sobre el poder recoge toda la visión de la sociedad que tiene Pasolini, y por esto lo he puesto al final, porque, en muchos aspectos, engloba a los capítulos del mito y de la diversidad.

La teoría sobre el poder que Pasolini expone en su “Teatro de Palabra” se puede resumir afirmando que la civilización técnica (la nueva burguesía) se está imponiendo y la única posibilidad es soportar las consecuencias, por muy duras que puedan resultar para la humanidad. Según Pasolini, a la burguesía, es decir, al poder, le convenía transformarse, pasar de burguesía humanista a burguesía tecnológica, y ha conseguido realizar esta transformación gracias a la revuelta estudiantil del 68, con la que la burguesía ha arriesgado, pero era un riesgo que tenía que correr para después imponerse definitivamente, para imponer su revolución neocapitalista y la nueva sociedad tecnológica que surgirá de ella.

Los años sesenta, y en concreto el 68, representan para Pasolini el inicio de una época que él prevé horrible, y por eso siente la necesidad de intervenir constantemente para evitarlo. Pasolini se propone desvelar al público la mentira y el engaño que supone la revuelta del 68 como colofón de la crisis antropológica realizada por la burguesía, ya que él ve esta revuelta como la revolución del consumo, la afirmación de los jóvenes como consumidores y la imposición de los padres sobre los hijos. Según él, en el 68 surge una nueva sociedad sin escrúpulos que destruye la vieja sociedad y sus valores.

La actualidad de este tema es sorprendente: Pasolini predijo hace cuarenta años lo que está sucediendo en estos momentos, él llamó a este fenómeno *omologazione* y nosotros los llamamos globalización.

Según Pasolini, el nuevo poder burgués (homologador-globalizador) lo absorbe todo, nadie ni nada puede escapar de él. Ésta es la verdadera tragedia del destino de la humanidad.

Si en el libro de poesías *Poesia in forma di rosa*, publicado en el 64, la revolución obrera aparecía como un sentimiento, un deseo difícil pero posible, en el “Teatro de Palabra”, esta revolución no es más que un sueño, una utopía. A la oposición pura contra el poder que Pasolini proponía en el libro de poesía, ahora, como única oposición posible, propone la práctica de lo negativo, la trasgresión permanente.

Pasolini es consciente de que no puede vencer al poder burgués, por eso, en el “Teatro de Palabra” no propone, como en *Poesia in forma di rosa*, una batalla abierta contra él, que sería irracional, sino que quiere dialogar con la burguesía para que se dé cuenta de las consecuencias negativas de los cambios sociales que están provocando. Ésta es la verdadera finalidad del “Teatro de Palabra”. Pero, por otra parte, Pasolini no puede evitar atacar a la burguesía y al poder que representa, y ésta es la causa del tono agresivo de estas obras teatrales.

Para terminar, en la conclusión de la tesis, además de recoger sintéticamente las aportaciones más interesantes de este trabajo para el estudio del teatro de Pasolini, se trata un argumento diferente al de la ideología, se recoge la suerte que han tenido las obras de Pasolini en los teatros italianos, ya que, curiosamente, después de ser rechazadas en un principio, poco a poco se han ido consolidando hasta que, hoy en día, Pasolini es uno de los autores italianos de la segunda mitad del siglo XX más representados en Italia.

1. LA EVOLUCIÓN IDEOLÓGICA DE PASOLINI.

1.1. *Las primeras experiencias poéticas de Pasolini.*

Para analizar la evolución ideológica a través de la obra de un escritor como Pier Paolo Pasolini, para el cual arte y vida están amalgamados, hay que empezar indagando entre los rincones más escondidos de su biografía, remontarse incluso a la vida de los padres, cuya influencia en Pasolini aparece constantemente reflejada en sus obras, desde sus primeras poesías a sus últimas películas².

El matrimonio entre Carlo Alberto Pasolini y Susanna Colussi careció de amor. Ella se casó porque, dada su edad, corría el riesgo de quedarse soltera y porque se había quedado embarazada. En noviembre de 1922 nace Pier Paolo en Casarsa, el pueblecito friulano de la madre, en el seno de una familia más o menos acomodada. Tres años después nace Guido, cuya figura tendrá un significado importante en muchas obras de Pasolini.

El poco amor que Susanna siente por el marido, militar fascista, encontró su alivio en el amor por los hijos. Este amor materno fue correspondido hasta el punto de inducir a Pasolini a repudiar al padre. Pasolini cuenta en más de una ocasión que recuerda que el conflicto con su padre nació cuando él tenía tan sólo tres años. Esta pésima relación con el padre hará que en su madurez Pasolini se ocupe del mito de

² Son muchos los libros que se han escrito sobre la vida de Pasolini, entre las más conocidas se pueden consultar: BAZZOCCHI, M. A, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milán, 1998; MARTELLINI, L., *Introduzione a Pasolini*, Editori Laterza, Bari, 1989; NALDINI, N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turín, 1989; SICILIANO, E., *Vita di Pasolini*, Giunti, Florencia, 1995 (la última edición es de la casa editorial Mondadori, Milán, 2005).

Edipo tanto en su cine como en su teatro, llegando incluso a tener un significado político.

La infancia de Pasolini transcurre entre numerosos traslados a causa del trabajo del padre. No obstante, consigue ser un buen estudiante gracias a la ayuda de su madre, amante de la cultura y de las letras. Escribe su primera poesía, animado por su madre, con sólo tres años.

En 1936 llega a Bolonia y empieza el instituto, ya en estos años descubre a Rimbaud, el poeta con el que Pasolini más se identificará. En 1939 se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia, donde conoce a Roberto Longhi, cuyo método para estudiar el arte se reflejará en la obra cinematográfica y literaria de Pasolini. Los primeros compromisos serios de Pier Paolo Pasolini con el mundo de la cultura, y más concretamente con el de la literatura, tienen lugar a partir del 39. Estos años universitarios se caracterizan, además de por la vitalidad y la felicidad juveniles, por la conversión antifascista de Pasolini.

Pero la vida del poeta no transcurre sólo en Bolonia; Pasolini se siente constantemente atraído por el paisaje, la cultura y el dialecto de Casarsa, su pueblo natal en Friul. Tanto es así que su primer libro, publicado en 1942 con el título *Poesie a Casarsa*, está escrito en este dialecto.

Cuando se estudian las primeras experiencias poéticas de Pasolini, hay que tener en cuenta que es imposible tratar solamente la poesía, ya que en este período Pasolini no hace una distinción neta entre los géneros literarios, sino que engloba todos los géneros dentro del de la poesía.

Lo mismo sucede con la distinción que Pasolini hace en estos años entre dialecto e italiano. Como afirma Rinaldo Rinaldi: “bisogna mescolare le carte,

saltellando dall'una all'altra, con l'aiuto della cronologia"³. En la obra de Pasolini hay una equivalencia absoluta entre los dos registros, aunque Pasolini dé a cada uno funciones distintas. Pertenecen a este período tres libros de poesía: *Poesie a Casarsa* (1942), *La meglio gioventù* (1954), ambos en friulano, y en italiano *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, que no publicó hasta 1958.

En estos versos, Pasolini se enamora literalmente de su pueblo friulano, un pueblo que él define como primitivo, arcaico, puro, como el friulano, un dialecto que, al haberse conservado sólo como registro oral, sin apenas una tradición literaria, Pasolini considera virgen, por descubrir. Es revelador el párrafo en el que cuenta cómo empezó a escribir en dialecto. Durante el verano de 1941, cuando tenía dieciocho años, mientras estaba en Casarsa, en un momento de tranquilidad y silencio, escuchó a un niño decir una palabra en friulano:

Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola 'rosada' pronunciata in quella mattina di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale.

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono.

Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA.⁴

³ RINALDI, R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milán, 1982, p. 6.

⁴ PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, 1972, p. 63.

Las razones que llevan a Pasolini a escribir en dialecto, no son sólo lingüísticas. Como afirma Asor Rosa, una de estas razones es el compromiso social, la solidaridad con los campesinos y su cultura: “Pasolini è attratto verso il friulano, lingua materna, da un complesso di ragioni, da lui stesso mirabilmente descritte, l’ultima delle quali può esser considerata la volontà di parlare a nome del popolo, di farsi voce della muta plebe contadina”⁵.

En esta primera poesía en dialecto Pasolini crea un pueblo casi mágico que él vive con los cinco sentidos, en las que se identifica tanto con el pueblo y la naturaleza como con los campesinos, que define afables y sencillos. A pesar de este ambiente bucólico y de la felicidad que el poeta expresa, en estos poemas también hay pesimismo, influencia de Rimbaud: Pasolini expresa sentimientos de tormento, sufrimiento y pesadumbre, cuyo origen es un amor-odio del poeta hacia el mundo, que Asor Rosa vuelve a describir acertadamente: “il rapporto con la realtà esterna si configura perciò nei due modi contrapposti di un’estetica passione (bellezza, gioventù, amore) e di un’oscura coscienza di peccato (rottura della norma, scandalo), di volta in volta uniti e separati dall’ambiguità irrequieta dello spirito che li esprime”⁶.

Este enredo de sentimientos de amor, alivio, dolor y remordimiento hacia Casarsa es exactamente lo que Pasolini siente por la madre, otro tema fundamental en estas primeras composiciones del poeta. Pasolini sueña con ver a la madre-niña que, como Beatriz con Dante, lo lleva a la pureza; otras veces, se identifica con su madre que lo lleva a la paz prenatal perdida con el nacimiento⁷.

⁵ ASOR ROSA, A., *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1972 (IV ed.), p. 352.

⁶ *Ibidem*, p. 359.

⁷ Para profundizar sobre el tema de la madre en la poesía de Pasolini, véase RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 5-50.

No vamos a tratar aquí el tema de la madre, pero he querido citarlo porque lo trataremos detalladamente más adelante. Este tema es fundamental en la obra de Pasolini, tanto como el tema del padre, ya que se irán articulando hasta adquirir un significado social y político. En estos primeros poemas, las figuras del padre y de la madre tienen fundamentalmente un valor personal.

La primera poesía en dialecto de Pasolini que se conserva⁸ es probablemente “Il nini muàrt”. En ella aparece otro de los temas principales de la poesía friulana de Pasolini, Narciso. En este poema, el poeta, usando el pronombre personal “io”, se identifica con Narciso, se mira a sí mismo, como en un cuadro o un espejo, dentro de su pueblo:

Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l’aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp.

Jo ti recuardi, Narcìs, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a sùnin di muàrt.⁹

La mujer embarazada de esta poesía es la madre, por lo que Pasolini aparece en un estado prenatal, gracias al cual el poeta conserva la pureza y la inocencia que se van perdiendo inevitablemente a partir del nacimiento, y por este motivo el nacimiento posee el color de la tarde, “cuando las campanas tocan a muerto”. El poeta, al nacer y crecer, siente que va perdiendo esa pureza prenatal y, como afirma Romano Luperini, no puede evitar sentirse culpable: “La gentilezza narcisistica con cui viene contemplato il mondo dei bambini e degli adolescenti non si separa mai di

⁸ NALDINI, N., *Ob. cit.*, p. 34.

⁹ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, Garzanti, Milán, 1999, p.14 [IL FANCIULLO MORTO. Sera luminosa, nel fosso cresce l’acqua, una donna in cinta cammina per il campo. // Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto. (traducción del propio Pasolini)] A partir de ahora, no se especificará este particular.

un senso di colpa masochistico e auto punitivo che li condanna alla morte o alla corruzione”¹⁰. De esta manera, Narciso se convierte en “Pasado”¹¹, en un paraíso perdido que Pasolini añora por su pureza, en la tristeza por la pérdida de la infancia e incluso por la pérdida de la pureza prenatal.

Este personaje emblemático, Narciso, presupone la identificación de los conceptos de juventud, inocencia, pasado, mundo campesino, que Pasolini opone a otra identificación de conceptos, los de madurez, pecado, presente y mundo industrial o urbano¹².

La identificación de Pasolini con Narciso encuentra distintas variantes, ya que Pasolini se identifica con otros muchos y diferentes personajes, sobre todo con los jóvenes de Casarsa, como en la poesía “David”:

Pognèt tal pos, puòr zòvin,
ti voltis viers di me il to ciáf zintil
cu’ un ridi pens taai vuj.

Ti sos, David, coma un toru ta un dì di Avrìl
Che ta li mans di un frut ch’al rit
al val dols a la muàrt.¹³

En esta poesía, además del tema de la identificación en otro personaje, hay que prestar una especial atención a los dos últimos versos, en los que aparece otro tema frecuente en estas poesías. Con el verso “un fanciullo che ride va dolce alla morte”, el poeta une el tema de la niñez, la dulzura, la pureza, la belleza, es decir, de

¹⁰ LUPERINI, R., *Il novecento*, II, Loescher, Turín, 1981, p. 793.

¹¹ El pasado será otro de los grandes temas de Pasolini. En las obras de los sesenta, el poeta, cuando escribe sobre el pasado, se refiere a este período friulano de los años cuarenta. Por este motivo es importante detenernos en estos poemas.

¹² FORTINI, F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Turín, 1993, p. 365.

¹³ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 21 [DAVID. Appoggiato al pozzo, povero giovane, volti verso di me il tuo capo gentile, con un greve riso negli occhi. // Tu sei, David, come un toro in un giorno di Aprile, che nelle mani di un fanciullo che ride va dolce alla morte.]

la vida, al tema de la muerte. Pasolini no puede comprender la vida sin el pensamiento de la muerte, de la degradación. Esta unión a veces aparece como algo natural, maravillosamente inexorable, pero también como una tremenda angustia cuyo único alivio es el pensamiento de esa vida pasada, pura y dulce: “Si capisce che, in un universo cosiffatto, dove la forza del vivere non è che primitivo alla sopravvivenza, la vita e la morte siano confinanti, e la bellezza trascolori continuamente nel vuoto dell’assenza”¹⁴.

Unos veinte años más tarde, en la obra de teatro *Orgia*, que en muchos aspectos se puede considerar una biografía, Pasolini recordará este mundo imaginario de Casarsa, pero, debido a la distancia temporal, lo describirá más objetivamente. No obstante, los sentimientos son los mismos, rememorados, a los que se les añade algún reproche:

UOMO: Ma a cosa pensavi?

DONNA: In momenti come questi

io ho delle nostalgie, come sogni

fatti tanto tempo fa

che tornano in forma di cose reali.

(...) Eppure lo ricordo. E ricordo che i pioppi

erano radi – verdi su un’erba più verde.

E la loro era una grigia corona

intorno all’amore delle dolci scimmie contadine

che non guardavano il cielo se non per pregare...

Per tutto il resto guardavano le zolle.

(...) Il mondo era così, ricordo, almeno

da dodicimila anni (...)

La religione rendeva tutto uguale

fin da prima di Cristo, e io ricordo

che anche prima si pregava allo stesso modo,

(...) In questo sogno vedo il volto di mia madre

infinitamente più vecchio della sua età;

il volto di mia madre giovane nella sua innocenza,

¹⁴ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 367.

incapace di profetare, come una cagna.
Che certezza aveva negli occhi!
(...) C'era tutto l'uomo
com'era stato per dodicimila anni
nella certezza di quegli occhi
aperti in un paese tra le Alpi e il mare!¹⁵

Pasolini sentirá en los años sesenta, cuando ya está instalado en Roma, la nostalgia de su vida en Casarsa, donde todo era verde, “su un'erba più verde”, y donde reinaba el amor y la convicción de los campesinos, cuyas vidas, dedicadas al trabajo y la oración, eran completas. Aquel mundo era así desde hacía milenios y no había cambiado nada, ni siquiera la religión, o mejor dicho, el modo en que los campesinos viven la religión. Los últimos versos de la intervención de Donna, con la que Pasolini también se identifica, están dedicados a la memoria y al amor por su madre, en aquel entonces joven e inocente.

En 1954 Pasolini publica *La meglio gioventù*, que recoge casi todas sus poesías en dialecto. La primera sección está formada por los poemas de *Poesie a Casarsa*, que tiene una función muy concreta dentro del conjunto de la producción poética en dialecto: *Poesie a Casarsa* es la introducción y el inicio de todo un período poético, una introducción que, a la vez, es una síntesis de este período.

Como hemos visto, en estos inicios literarios, Pasolini usa indistintamente italiano y dialecto, lo que puede hacer pensar que nuestro poeta escribe indistintamente en italiano o en friulano; sin embargo, es una decisión significativa. Durante este primer período, Pasolini, atraído por la cultura popular de su región natal, se propone realizar todo un proyecto, darle al friulano, y más concretamente a la variante de Casarsa, una dignidad literaria comparable a la del italiano y a la de las

¹⁵ PASOLINI, P.P., *Teatro*, Garzanti, Milán, 1995, pp. 538-540.

lenguas europeas más importantes. Este proyecto es la principal razón por la que en estos años son predominantes los textos literarios en friulano. Para Pasolini, el dialecto ofrece el registro perfecto para la poesía, mientras que el italiano es el registro para la comunicabilidad¹⁶. Por este motivo, la evolución ideológica se estudia más fácilmente en los textos en italiano, a los que les dedicaremos más espacio.

El libro de poesía en italiano escrito en estos años es *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, y efectivamente posee las mismas características estilísticas que los poemas en friulano, pero este libro permite también apreciar cómo, poco a poco, la poesía en italiano y en dialecto se irá diferenciando temáticamente, sobre todo a partir de 1945. Los poemas en friulano seguirán con el hermetismo narcisista ambientado en Casarsa; las poesías en italiano se abren a nuevos temas, adquieren resultados distintos y se crea una neta diferenciación entre los dos registros. Esto no quiere decir que, como afirma Rinaldi, Pasolini construya dos estructuras paralelas en contradicción, “in una sconfessione reciproca dei rispettivi risultati che ha (...) qualcosa di scandaloso”¹⁷. Es más, yo afirmaré que las poesías en italiano y en friulano se complementan y hacen que Pasolini se sienta plenamente realizado en su vocación como poeta. Por una parte Pasolini no puede dejar de escribir en friulano ni abandonar lo que él considera la forma expresiva de la subjetividad; pero, al mismo tiempo, siente la necesidad de escribir una poesía más descriptiva, objetiva, comunicativa, implicándose en algunos temas sociales, y para ésta utiliza el italiano.

¹⁶ Para profundizar sobre este tema, véase RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 12-35; BAZZOCCHI, M. A., *Ob. cit.*, pp. 110 y 111; la entrevista de 1966 de Halliday a Pasolini publicada también en PASOLINI, P.P., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, trad. al ital. de Salmeggi, Guanda, Parma, 1992, y la entrevista de Dufлот, PASOLINI, P.P., *Il sogno del centauro*, ed. Jean Dufлот, introducción de G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1993.

¹⁷ RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 16.

1.2. *Las revistas universitarias.*

Por el período en el que a Pasolini le tocó formarse culturalmente, es inevitable que su evolución ideológica empiece en relación con el fascismo. Durante los años universitarios, Pasolini colaboró con varias revistas publicando artículos y textos literarios¹⁸. La revista *Il Setaccio*¹⁹ es una de esas revistas, entre otras muchas, creadas bajo el fascismo, cuya finalidad cultural era la de “instrumentalizar” los contenidos, a lo que un gran número de intelectuales se opuso todo lo abiertamente que el régimen le permitió. Un ejemplo de esta oposición son las siguientes palabras de Pasolini en un artículo de la revista, “I giovani, l’attesa”, de noviembre de 1942:

...noi sentiamo che la nostra ricerca ulteriore dovrà svolgersi in solitudine; amici o gruppi di amici non cesseranno mai di esistere, perché non verranno mai meno la simpatia umana e la corrispondenza degli affetti, ma noi consideriamo ormai non solo tramontata, ma remotissima, l’epoca delle riviste, delle correnti, degli “ismi”, insomma. Si è sentito parlare in questi ultimi mesi abbastanza spesso dei nuovi movimenti, o meglio di constatate condizioni letterarie (neoromanticismo, neumanesimo, ecc.); senz’altro tutte queste denominazioni hanno qualcosa di giusto e di vivo. Ma tutte sono sostanzialmente false alle origini. Noi non vogliamo avere un nome: o meglio, ciascuno di noi vuole avere il proprio nome. Come non siamo fascisti, se senza mutare il senso della parola, possiamo chiamarci italiani, così non vogliamo chiamarci, genericamente, né moderni né tradizionalisti, se

¹⁸ Para un estudio general de estas revistas, véase SABA, M. A., *Gioventù italiana del Littorio (la stampa dei giovani nella guerra fascista)*, Feltrinelli, Milán, 1973, cuyo segundo capítulo, “La stampa dei giovani dal 40 al 43” ofrece información sobre las revistas en las que colaboró Pasolini.

¹⁹ Algunos de los artículos de esta revista han sido publicados en AA. VV. *Pasolini e “Il Setaccio”*, ed. M. Ricci, Nuova Universale Cappelli, Bologna, 1977.

modernità o tradizione non significano altro che viva aderenza alla vita vera.²⁰

Estos jóvenes intelectuales sentían la exigencia de escapar de las intenciones propagandísticas del fascismo²¹. Pero, evidentemente, para una generación nacida bajo el fascismo, como la de Pasolini, era casi imposible desembarazarse de la “anticultura” con la que se había educado; era imposible que un joven de aquella época, leyendo a De Sanctis, encontrara argumentos antifascistas. La única esperanza que les quedaba era esperar que llegara el final del fascismo, un final que ya se dejaba intuir. El primer párrafo de este artículo de Pasolini es revelador en este sentido:

Abbandonata senz'altro la facile pompa di una giovinezza intesa come gagliarda o fresca prepotenza, ci ritroveremo dispersi ed umili, in mezzo alla folla che ci soverchia. Coscienti che, prima di essere degni delle nostre speranze, dovremo segretamente patire in intensità tutte le distese esperienze di chi ci ha preceduto, non abbiamo nemmeno timore di ammettere l'impotenza, o, almeno, l'acerbità, di questo nostro stato d'attesa.²²

La vida de la revista *Il Setaccio* fue breve, el primer número es del 42 y desaparece, con la caída del fascismo, un año después, cuando ya estaba elaborado parte del material para el séptimo número. No obstante, *Il Setaccio* puede representar perfectamente a las revistas literarias universitarias de este período, tanto por la escasez de brillantez a la hora de tratar argumentos económicos, sociales o políticos, como por el hecho de centrarse demasiado en los temas artísticos, que se presentaban

²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²¹ Véase el artículo de RICCI, M., “Testimonianza su Pasolini e ‘Il Setaccio’”, en *Ibidem*, pp. 7-29.

²² *Ibidem*, p. 49.

sin una posición bien definida y sin un equilibrio en los contenidos. La única influencia clara de estos jóvenes universitarios boloñeses fueron las lecciones de Roberto Longhi, cuya posición anticonformista caló muy bien entre sus alumnos. Este anticonformismo fue lo único que los llevó a la sospecha de que existía otra cultura distinta a la única que habían tenido posibilidad de conocer.

La otra revista donde también colaboró Pasolini, *Architrave*, es la de la “Gioventù Universitaria Fascista” (G.U.F.) de Bolonia, que, además de Pasolini, tuvo otros colaboradores en común con *Il Setaccio*. Esta revista tuvo una vida más larga, desde el 41 hasta el 43, por lo que refleja mejor las exigencias y necesidades de renovación cultural de aquellos jóvenes intelectuales.

La colaboración de Pasolini en esta revista se limitó a tres artículos: “‘Umori’ di Bartolini”; “Cultura italiana e cultura europea a Weimar” y “Filologia e morale”, de mayo, agosto y diciembre del 42.

De estos tres artículos, el más interesante es probablemente “Cultura italiana e cultura europea a Weimar”, que publicó después en *Il Setaccio* en enero del 43. Pasolini narra su experiencia del encuentro para estudiantes sobre cultura europea celebrado en Weimar en el verano del 42, donde se reunieron jóvenes de Alemania, España e Italia. Las conclusiones que Pasolini extrae son, muy probablemente, las opuestas a las que los organizadores hubieran deseado:

E dico subito che questa è stata la prima cosa a farsi indovinare, e cioè che l’odierna cultura europea si è venuta automaticamente maturando, al di fuori di qualsiasi finalità politica, quasi a dimostrazione della libertà della creazione poetica e dell’amore alla poesia, non legata a nessuna àncora propagandistica.

I semi gettati in tutta Europa dalla generazione che ci ha preceduti sono stati feracissimi; soltanto hanno dato in noi frutti diversi da quelli previsti²³.

Como conclusión, repetir que el antifascismo y la influencia de Pasolini sobre los demás colaboradores, sobre todo de *Il Setaccio*, es indudable. Literaria e ideológicamente hay que destacar la pasión por el mundo campesino y por las tradiciones populares, un amor que con el tiempo se convertirá en melancolía y llegará a leerse en muchas de sus obras posteriores, como *Orgia* o *Scritti Corsari*.

²³ *Ibidem*, p. 69.

1.3. Los primeros poemas en italiano: “L’Usignolo della Chiesa Cattolica”.

En una a carta a su amigo Luciano Serra, Pasolini menciona algunos textos que ha escrito, un breve libro de diálogos en friulano del 43 y otro de meditaciones religiosas, titulado *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*. Estos dos volúmenes formarán más tarde, en 1958, el libro de poesía del mismo título.

En otra carta a Franco Fortini, justo después de la publicación del libro, Pasolini explica algunas de las razones por las que lo escribió y aclara que se trata de “cosas viejísimas”, que ya no pertenecen a su modo de ver el mundo, pues se trata de los versos en italiano que escribió en Casarsa, en los años cuarenta:

Penso senz’altro che ci vedremo alla fine del mese a Milano. Parleremo con calma, e ti darò L’usignolo (così ti vedrai finalmente tra le mani i documenti di quel tardocattolicesimo che tu mi affibbi – insieme a Gadda (sei pazzo) – per sentito dire. (...) Tieni per esempio presente (se proprio vuoi occheggiare sulla mia preistoria) che ho avuto un padre ufficiale nazionalista e ateo; una madre deliziosamente religiosa ma di una religione naturale. Tanto è vero che non ho neanche fatto la cresima, e dai quattordici anni non ho più frequentato una chiesa (e prima solo cinque minuti alla domenica); ho scritto poi a vent’anni “L’usignolo” proprio per questo, perché – per qualche mese dell’estate del ’43 – ho riscoperto, con Casarsa, la sua chiesa. Ad ogni modo sono cose vecchissime; e nella Religione del mio tempo (che ti piace: e allora?) ho detto la verità.²⁴

La posición del libro *L’usignolo della Chiesa Cattolica* puede parecer ambigua: por una parte muchos poemas siguen la misma línea que la poesía en

²⁴ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 96.

friulano, pero en otros se asiste a un cambio, a un abandono de ese fantástico y paradisiaco mundo friulano. Si antes para Pasolini el dialecto era el registro de la “no-comunicabilidad”, y este libro es en italiano, el registro de la “comunicabilidad”, la consecuencia lógica es que aparezcan temas “menos poéticos”, o mejor dicho, más racionales, y de hecho el compromiso social empieza a hacerse más evidente²⁵, por lo que podemos considerar que este libro presenta ya una primera evolución ideológica de Pasolini.

La nueva imagen de Cristo es uno de los temas que marca este cambio, ya que aparece con una carga negativa. Cristo anuncia el inicio del fin de ese Edén habitado por campesinos y muchachos puros e inocentes:

Cristo nel corpo
sente spirare
odore di morte.
Ah che ribrezzo
sentirsi piangere!
Marie, Marie,
albe immortali,
quanto dolore...
Io fui fanciullo
e oggi muoio.²⁶

Los dos últimos versos son claves para comprender la identificación entre Pasolini y Cristo: Pasolini hasta ahora ha vivido como un niño en un paraíso, su muerte indica el final de ese idílico mundo, y su presunta resurrección, el inicio de otro. Con estos dos versos, el poeta indica a sus lectores que va a abandonar aquella poesía que se limitaba a describir Casarsa y a los campesinos, para dedicarse a una poesía comprometida.

²⁵ RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 15-19.

²⁶ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 291.

1.4. *El proyecto de transformar el dialecto friulano en una lengua.*

Antes de seguir con la obra de Pasolini, volvamos a su biografía, porque en los años de la guerra habrá en su vida una serie de acontecimientos importantes. En el 41 el padre va a la guerra en África, por lo que se ausentará por un largo periodo. En agosto del 42 Pasolini se traslada a Casarsa con la madre y el hermano. 1943, según Pasolini, es “uno degli anni più belli della mia vita”²⁷: Casarsa se le presenta como un paraíso por descubrir y disfrutar. Si ya había descubierto y descrito su amor por Casarsa en *Poesie a Casarsa* del 42, ahora, viviendo allí, este amor se intensifica. Pasolini descubre además su homosexualidad y el deseo de vivir nuevas experiencias. Estos días de felicidad se ven interrumpidos por un episodio que Pasolini cuenta casi como una anécdota: el 1 de septiembre se encuentra en Pisa porque tiene que alistarse, pero el 8 su sección es capturada por los alemanes en Liorna. Pasolini consigue huir y regresa a Casarsa. Inmediatamente después, empieza su “tesi di laurea” con el profesor Calcaterra sobre Pascoli, el escritor que más influyó poéticamente en sus primeros libros. Pasolini lee la tesina el 26 de noviembre de 1945 y obtiene la matrícula de honor²⁸.

El 12 de febrero de 1945, el hermano Guido, partisano, muere en una emboscada. Los familiares sabrán la noticia unos meses después. La muerte de Guido es un duro golpe tanto para la madre como para Pier Paolo, que no podrá evitar reflejarlo en su obra, incluso muchos años después.

²⁷ PASOLINI, P.P., *Lettere*, ed. N. Naldini, Vol I, Einaudi, Turín, 1986, p. 345.

²⁸ Véase SICILIANO, E., *Ob. cit.*, pp. 20-30.

Una vez terminada la guerra, el padre regresa de Kenia, pero se encuentra en una nueva situación familiar: un hijo partisano muerto en la guerra y el otro hijo y su mujer, antifascistas, que lo rechazan. Carlo Alberto Pasolini empieza a beber y a sufrir crisis nerviosas que hacen la vida familiar cada vez más difícil y el rechazo de Pier Paolo y Susanna más intenso.

Pasolini, durante la guerra en Friul, abre una pequeña escuela privada con algunos de sus amigos a dos kilómetros de Casarsa, donde enseña lengua y literatura. Mientras tanto, sin dejar nunca de escribir, inicia su proyecto de crear una tradición literaria del friulano para que deje de ser un humilde dialecto y se convierta en una lengua tan prestigiosa como el italiano. Con esta finalidad, escribe en estos años casi todos sus poemas en friulano; crea con sus amigos la revista *Stroligut di cà l'aga*, publicada durante el 44 y el 47, y funda en Versuta la “Academiuta di lenga furlana”.

Los cimientos teóricos del ambicioso proyecto pasoliniano de dar al friulano la dignidad de lengua se encuentran en esta revista de poesía y literatura, escrita en friulano y destinada a un público friulano. Salieron cinco números, los dos primeros con el título *Stroligut di cà da l'aga*, el tercero y el cuarto con el título simplificado *Stroligut*, y el último titulado *Quaderno romanzo*²⁹. La revista, dirigida por Pasolini, estaba vinculada a la “Academiuta di lenga furlana”, a la que pertenecían amigos suyos universitarios y algunos de sus jóvenes alumnos.

La revista, al menos en sus primeros números, tiene como función la búsqueda del destinatario, apareciendo no como una revista tradicional, sino como un experimento para contactar con el público. Se trata de un nuevo punto de vista en la experiencia literaria de Pasolini, de una nueva finalidad para la poética que ha

²⁹ La revista actualmente se puede encontrar en PASOLINI, P.P., *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, ed. N. Naldini, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1994.

desarrollado hasta ahora: el intimismo de la poesía precedente se transforma en textos argumentativos, dirigiéndose de un modo mucho más comunicativo a un destinatario concreto, que antes no existía.

El texto más representativo de esta nueva comunicatividad es “Memoria di un spetaculut”, publicado en *Stroligut di cà da l’aga* de agosto del 44, que es la sinopsis de “Meriggio d’arte”³⁰, un espectáculo musical y teatral que Pasolini organizó en Casarsa, en el que se mezclan música clásica, “villotte”³¹ tradicionales recitadas por niños y representaciones de algunos de sus diálogos. Pasolini escribe esta “Memoria” en primera persona del plural, en un tentativo de incluir y vincular lo más directamente posible a los lectores de la revista, es decir, a los habitantes de Casarsa³².

El primer *Stroligut di cà da l’aga*, excluyendo el artículo inaugural de Pasolini, “Dialet, lenga e stil”, es prácticamente una pequeña antología de textos en friulano escritos por los miembros de la Academiuta. El segundo número, de agosto del mismo año, presenta como corpus principal las poesías de Pasolini, Riccardo Castellani y Cesare Bartotto, pero también da paso a nuevos jóvenes poetas, Domenico Naldini y Ovidio Colussi, y empiezan a verse claramente las intenciones de Pasolini de crear una escuela literaria friulana. Estos dos números se dirigen exclusivamente a los habitantes de Casarsa.

El tercer número, que reduce el título en *Il Stroligut*, no se publica hasta un año después, en agosto del 45. El cambio de título es más significativo de lo que se pueda pensar, ya que refleja la evolución ideológica de Pasolini. Es como si este

³⁰ El cartel del espectáculo “Meriggio d’arte” está publicado en AA. VV. *Pier Paolo Pasolini “Una vita futura”*, ed. L. Betti, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma, 1985, p. 184.

³¹ Canción popular friulana.

³² Ver la introducción de Nico Naldini a PASOLINI, P.P., *L’Academiuta friulana e le sue riviste*, cit. y CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, Campanotto, Údine, 1990, pp. 35-44.

número de la revista no tuviera nada en común con los precedentes, hasta el punto de que aparece enumerado con un uno. Al eliminar en el título la especificación territorial “di cà da l’aga”, Pasolini amplia los horizontes de la revista, ahora se dirige a todo el Friul, y no solamente a la parte ubicada a la izquierda del río. Llamativa es la página de presentación, escrita en italiano, en la que aunque se afirma que los miembros de la “Academiuta” seguirán escribiendo en el friulano occidental, distinto del friulano estándar, también se declara que quiere que un mayor número de personas lean y entiendan la revista. Este número incluye las primeras traducciones, la intención de dar una dignidad cultural a su dialecto está más viva que nunca³³:

Il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente, trepido desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza.

La nostra lingua poetica è il Friulano occidentale, finora unicamente parlato; la terminazione del femminile in –a, certe influenze venete, lo differenziano da quella che si potrebbe considerare la “lingua” friulana se i suoi poeti non fossero soltanto dialettali. Nel nostro friulano noi troviamo una vivezza, e una nudità, e una cristianità che possono riscattarlo dalla sua sconcertante preistoria poetica.³⁴

En los dos números de la nueva edición *Il Stroligut*, la revista aparece más articulada, pasa de ser una mera antología literaria de los miembros de la Academiuta, a recoger las primeras traducciones al friulano de poetas de nivel

³³ Véase la introducción de Nico Naldini a PASOLINI, P.P., *L’Academiuta friulana e le sue riviste*, cit.

³⁴ PASOLINI, P.P., “Academiuta di Lenga Furlana”, en *Ibidem*.

internacional o textos de escritores ajenos, tanto es así que el número de abril del 46 recoge más artículos en italiano que en friulano.

El quinto y último número, de junio del 47, aunque aparezca con el número 3, como si fuese la continuación de *Il Stroligùt*, vuelve a cambiar de título, *Quaderno Romano*. Ahora el dialecto aparece sólo en la poesía de Pasolini “Ciant infinit” en la sección *Versi friulani*. De un ámbito local se pasó primero a uno regional, y ahora se ha pasado a un ámbito nacional. La nueva revista se presenta aún más articulada, dando cabida a problemas históricos, apareciendo incluso una antología de poesía catalana, puesto que, como hemos visto, Pasolini compara la situación del friulano a la situación del catalán.

Para comprender esta evolución de Pasolini, hay que tener en cuenta que en 1947 se inscribe al PCI y sus intereses se multiplican. Lo mismo sucede con su literatura, en el 48, cuando, a raíz de las luchas campesinas a causa de la ley del ministro De Gasperi, escribe la novela *Il sogno del Lodo di Gasperi*, que publica en los años sesenta con el título *Il sogno di una cosa*.

El tema de la historia y la lucha social se introduce también en la poesía, del 47 es la sección “Il Testament Coràn” de *La meglio gioventù*, en dialecto. Del libro *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*, hay que mencionar el poema “L’Italia” y la sección “La Scoperta di Marx”³⁵.

Se trata del desinterés, del abandono si se quiere, por parte de Pasolini, de su proyecto sobre la lengua friulana. Sus intereses cambian de dirección y una consecuencia es la paulatina despreocupación por el dialecto, ya sea como registro poético, ya sea como registro comunicativo, y la adopción del italiano como registro

³⁵ FORTI, M., “Pasolini in dialetto e in lingua”, en *Le proposte della Poesia*, Mursia, Milán, 1963, pp. 219-223.

único. Lo testimonian *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, *Il Lodo di Gasperi*, *Il Cappellano* y, sobre todo, *Quaderno Romanzo*, que son poesía, prosa, teatro y ensayo, respectivamente, en italiano.

En cuanto a la producción teatral, a parte del romanesco en *Il Vantone*, Pasolini no volverá a usar el dialecto después de *I Turcs tal Friúl*, a pesar de que considera que el teatro dialectal ha producido en Italia la única forma de espectáculo aceptable. Pasolini explica en una entrevista del 66 a la revista "Sipario" los motivos del abandono del proyecto de *I Turcs tal Friúl*, que, al fin y al cabo, son los mismos por los que Pasolini abandona su proyecto de dar al friulano la dignidad de lengua³⁶:

Ammetta che io volessi impiantare un teatro sul dialetto friulano, saremmo di fronte all'assurdità. Sì, io potrei benissimo scrivere una pièce in friulano ma mi capirebbero i friulani e basta. Questa non è quindi una strada che io indico. È una strada che c'è, ma che evidentemente non basta per un teatro nazionale.³⁷

³⁶ LICCIOLI, E., *La scena della parola*, Le Lettere, Florencia, 1997, p. 107.

³⁷ PASOLINI, P.P., *Amo troppo scrivere per il teatro*, entrevista de Corrado Augias, en *Sipario*, XXI, n. 247, noviembre, 1966.

1.5. “Suite furlana” y las últimas poesías de L’Usignolo della Chiesa Cattolica: *el inicio del compromiso social*.

“Suite furlana” es una sección de poesías escritas entre 1944 y 1949 que Pasolini incluirá en *La meglio gioventù* (1954). La introducción es un famoso verso de Machado: “Mi juventud, veinte años en tierra de Castilla...”, con el que Pasolini declara que ya no se considera el joven de *Poesie a Casarsa*, por lo que en estos poemas quiera contar su juventud como una experiencia acabada³⁸.

La principal novedad de estas poesías es la reflexión sobre el pasado: Pasolini se mira a sí mismo y ve que el tiempo ha pasado, que ya no es el muchacho de antes, se considera un viejo y siente añoranza. El paraíso que Pasolini había encontrado en Casarsa (y todo lo que significaba), ahora, poco a poco, se está resquebrajando.

Por ejemplo, el “yo poético” tiende a desaparecer, dando espacio a una nueva “objetividad” que va a cambiar, sobre todo, la descripción del mundo campesino friulano. Pasolini deja de describir ese mundo idílico que él había imaginado para describirlo tal y como es. Se trata del acercamiento de Pasolini a la historia, a la lucha de las clases sociales, es el inicio del compromiso social de Pasolini, de su inscripción en el PCI, de un Pasolini que lee a Marx y a Gramsci con gran pasión³⁹. Es el nacimiento de un Pasolini mucho más polifacético, tanto en friulano como en italiano, tanto en prosa como en verso, que colabora en revistas muy diferentes:

³⁸ Es exactamente el mismo sentimiento que Pasolini expresa en los primeros poemas de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* que hemos visto en el capítulo 1.3. Son poemas contemporáneos, pero unos en italiano y los otros en friulano.

³⁹ Ver ASOR ROSA, A., *Ob. cit.*, pp. 350-365 y RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 35-45.

Libertà, Mattino del popolo, Fiera letteraria, Lotta e lavoro, Le Panarie, y en dialecto, *Il Tesaur, Ce fastu o Strolic furlan*.

En el libro *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), que recoge la poesía en italiano escrita entre el 43 y el 49, se confirma este cambio, por ejemplo en la poesía "L'Italia" y en la sección "La scoperta di Marx", Pasolini introduce una visión histórica e ideológicamente más madura, cuyas razones son los acontecimientos de la guerra y la Resistencia, como señala Asor Rosa: "solo ora il popolo contadino comincia da lui ad essere introdotto in una dimensione storica, nella quale sofferenza ed ingiustizia non appaiono prodotti di natura, bensì d'oppressione"⁴⁰.

Sin embargo, hay que anotar que Pasolini no cambia radicalmente su visión de los campesinos, lo único que hace es añadir nuevas connotaciones, llegando así a un punto de vista que va más allá del exclusivamente intimista: "i contadini conservano ancora caratteri e inclinazioni di un tempo. L'ingenuità e la purezza sono pur sempre le loro qualità migliori"⁴¹. Asor Rosa afirma que esta ingenuidad también puede interpretarse como una acusación contra los ricos. Del mismo modo, el cristianismo de los campesinos pierde en estas poesías su inocencia y se convierte en una reivindicación de la justicia prometida, que no llega.

En la composición que va de 1946 a 1949, Pasolini se compromete más, socialmente. La poesía friulana sigue, aunque sea con titubeos, como ya se ha visto en *Suite furlana*, navegando en su mundo imaginario, mientras que las poesías de este período, las últimas de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, acaban definitivamente con ese mundo. Pasolini lo había apostado todo por esa estética y ese mundo, y siente la necesidad de un cambio como si se tratara de una derrota. Si en

⁴⁰ ASOR ROSA, A., *Ob. cit.*, p. 370.

⁴¹ *Ibidem*, p. 374.

“Suite Furlana” se entreveía esta crisis, en las últimas poesías de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* la crisis se hace evidente.

Otro cambio importante en las poesías de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* es que Pasolini ahora, metafóricamente, concibe el sexo como la destrucción de ese Edén y el descubrimiento del pecado, es decir, como una nueva dimensión social mucho más veraz. El hermafroditismo, que antes escondía la homosexualidad, desaparece para dar lugar a la condición sexual como un signo social. De este modo, Pasolini introduce en su obra al tema de la diversidad sexual como símbolo de una diversidad más general, la del mundo político y social. Es quizá el caso de transcribir los famosos versos de la poesía “La crocifissione”:

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...⁴²

Pasolini sostiene que la diversidad escandaliza, pero aún así hay que mostrarse tal como somos, tenemos que ser siempre nosotros mismos.

Pasolini, en las últimas poesías de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*, reniega de todo lo que ha escrito hasta ese momento. Una de las razones de este rechazo, de todos estos cambios, es el “descubrimiento de Marx”, la lectura de las obras marxistas. Significativo es el título de la poesía “Ballata del delirio”, cuya penúltima estrofa es la confirmación de esta crisis:

⁴² PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., pp. 376-377.

*Lo specchio in frantumi
i sensi liberi nel reale ec
comi al mondo! Ah ritorno! Sono vostro
coetaneo è finita la quarantena, il dera
gliamento non era che oggetto della
Sociologia... Ma io ritorno, che scan
dalosa impudenza, al quotidiano
ritento il Salto Qualitativo a rovescio, la
vecchia caduta
dell'angelo, che scandalo!
Oh, miei coetani, come
per voi, tra me e il reale c'è un ordine stupendo
A CUI APPARTENNI, l'ingenuità.⁴³*

El desorden formal de esta estrofa, casi más argumentativa que poética, no es otra cosa que el símbolo de una ruptura, el triunfo definitivo del compromiso social sobre el intimismo de las primeras poesías. Son importantes, como denotan las mayúsculas, las palabras “A CUI APPARTENNI”, un “Passato Remoto”. El mundo imaginario descrito en su primera poesía es una experiencia superada, y el espejo en el que se reflejaba la figura de Narciso se ha hecho añicos, “*Lo specchio in frantumi*”.

⁴³ *Ibidem*, p. 405. [La cursiva y la mayúscula son de Pasolini.]

1.6. *La experiencia política de Pasolini.*

Tras la caída del estado fascista y de su organización centralista, en el Friul se cree en la posibilidad de obtener una autonomía administrativa capaz de resolver los problemas locales. Nace la esperanza en la descentralización administrativa que haga posible la transformación del Friul en una región autónoma con instituciones especiales que no dependa de Venecia⁴⁴.

Pasolini se adhiere a este proyecto político y en el manifiesto de la *Academiuta* publicado en agosto del 45, una nota declara la unión del grupo de Casarsa a este movimiento. El 29 de julio de 1945, el abogado católico Tiziano Tessitori funda la Asociación para la autonomía friulana, en la que Pasolini se inscribe, e incorpora la *Academiuta* a la Asociación. Leamos la nota:

Così la nostra estetica non si chiude in se stessa, essendo un'estetica del cuore, non del cervello, e perciò configurerà a sé quanto si troverà intorno. Configurerà a sé l'arte; configurerà a sé la politica [Insieme al nostro disinteressatissimo e deciso amore per l'Italia, dichiariamo subito apertamente la nostra tendenza ad una parziale, o piuttosto ideale, autonomia della Piccola Patria. Intanto, se non altro i nomi delle famiglie e dei luoghi friulani, dovrebbero tornare friulani.]; configurerà a sé la grafia; la quale ultima dovrà essere lo specchio di quell'estetica: friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia. Inoltre, tra il friulano occidentale e quello centrale ci sono delle diversità che richiedono una diversa maniera di essere graficamente risolte.⁴⁵

⁴⁴ PASOLINI, P.P., *Un paese di temporali e primule*, ed. N. Naldini, Ugo Guanda Editore, Parma, 1993, p. 91.

⁴⁵ PASOLINI, P.P., *L'academiuta friulana e le sue riviste*, cit., p. II del número de agosto del 45.

El movimiento autonómico pasa a una fase más dinámica con la fundación del Movimento Popolare Friulano (MPF), que sustituye a la antigua Asociación. Pasolini es un miembro de la comisión promotora, representa al MPF en Casarsa. Su posición pública en Friul poco a poco se va consolidando y adquiriendo prestigio, es también consejero de la Società Filologica Friulana y participa activamente en los convenios anuales.

En junio del 47, la revista de la Academiuta cambia su programa con el fin de seguir fielmente las propuestas y necesidades del MPF, como hemos visto la revista *Stroligut* pasa a llamarse *Quaderno Romanzo* y empieza con un artículo en italiano, “Il Friuli autonomo”:

Noi abbiamo l'inopportuno candore di confessare qual'è il nostro interesse, che è il nostro primo argomento per spalleggiare la causa dell'autonomia. Non denaro, né ambizione, ma una poetica (...). una poetica della poesia dialettale come antidialetto, cioè come lingua; ecco che la natura del friulano si attua nella nostra coscienza, in modo che i suoi plurali in -s, i suoi dittonghi ecc., ridivengono quelli del vecchio Ascoli, e non più quelli del Battisti. Lingua ladina, dunque, non dialetto alpino.⁴⁶

Pasolini encuentra, por fin, el modo de desfogar sus necesidades políticas y literarias, consigue unir la filología y la política, defendiendo la autonomía friulana con razones lingüísticas. En un artículo publicado en la revista *Libertà* en noviembre del 46, “Che cos'è dunque il Friuli”, y en otros dos, “Le opinioni valide sull'autonomia friulana” y “Sulle aspirazioni friulane”, Pasolini elabora la que más

⁴⁶ *Ibidem*, p. 3 del único número titulado *Quaderni romanzi*.

tarde será la base de su relación con la política. Leamos algunas declaraciones del artículo “Il Friuli autonomo”:

Ci limitiamo quindi a concludere questa confessione dicendo che un’innocente dignità regionale data al Friuli [Conferire al Friuli la dignità di Regione, questa è l’aspirazione del M. P. F., nelle cui file militiamo] ci sarebbe quanto mai benefica, nonché nell’incoraggiare, nel legalizzare la nostra poetica.⁴⁷

Sin embargo, no tardarán en nacer los desacuerdos con los sectores más regionalistas del movimiento, hasta el punto de poner en crisis su adhesión al MPF. Pasolini presenta la dimisión el 25 de febrero de 1948, en un momento en que se están consolidando sus lazos con el Partido Comunista Italiano, el PCI. Puesto que los comunistas se declaran en contra de la autonomía, la dimisión de Pasolini afecta mucho a los miembros del MPF, que consideraron la decisión de Pasolini como un rechazo al MPF y un acto de sumisión al PCI. Empieza así una agresiva batalla por parte de algunos miembros del MPF que intentan denigrar la figura y el prestigio de Pasolini.

La única razón que lleva a Pasolini a dejar el MPF es un cambio en su ideología que lo acerca al marxismo y al PCI. Pasolini se concientiza de las debilidades sociales de los proletarios y los campesinos. La primera condición que el marxismo pide a un intelectual burgués es traicionar su clase social para defender la de los “desheredados”. Los sentimientos de traición a la burguesía y de concienciación para ayudar a los campesinos y proletarios serán una constante en su obra.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 5.

A principios de 1948 nombran a Pasolini secretario de la sección del PCI de San Giovanni de Casarsa, empezando para él nuevas experiencias con nuevos propósitos. Transforma también su compromiso como escritor; por ejemplo, la novela que ha empezado a escribir inmediatamente después de las manifestaciones de los campesinos a causa de la ley de De Gasperi (que en un principio tiene el título *I giorni del Lodo De Gasperi*, modificado después en *La meglio gioventù* y al final publicado como *Il sogno di una cosa*), sigue el ideal “verghiano” del realismo narrativo. Pasolini ha decidido dejar de escribir en friulano, porque ahora quiere dirigirse a un público nacional.

Esta evolución ideológica de Pasolini se puede resumir con el poema “La scoperta di Marx”, que puede considerarse como un triunfo político, pero también como una conclusión con cierta carga de decepción, como si Pasolini previera que “el descubrimiento de Marx” era una utopía que le iba a costar cara.

En las primeras estrofas de la composición, el escritor describe el cambio poético que ha experimentado a causa de la evolución ideológica, el marxismo hace que Pasolini abandone la poesía hermética y acerque su estilo poético a “un mundo de prosa”:

Come sono caduto
in un mondo di prosa
s’eri una passeretta,
(...) o madre giovinetta
era il tuo cuore?⁴⁸

⁴⁸ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 410.

La visión de Pasolini de Casarsa, el pueblo que en sus primeros versos aparecía regido por las leyes divinas y por la inocencia con la que los campesinos las vivían, ha cambiado a causa de lo que Pasolini llama un “estupendo don”, la razón:

E ogni giorno affondo
nel mio ragionato,
spietata istituzione
degli adulti – nel mondo
da secoli arenato
al suono di un Nome:
con esso m'imprigiono
nello stupendo dono
ch'è ormai solo ragione.⁴⁹

“La scoperta di Marx” termina así:

La nostra storia! morsa
di puro amore, forza
razionale e divina.⁵⁰

Estos tres versos son, además, los últimos del libro *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*. Hay que tener en cuenta que, muy probablemente, Pasolini escribió esta estrofa viviendo ya en Roma, y, en el 58, cuando publicó *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, el autor lo consideraba una antología de su pasado, completamente superada. Esta poesía es la demarcación definitiva respecto al pasado, y con estos tres versos finales queda la sensación de una desilusión del autor respecto al marxismo, que, sin embargo, Pasolini va a seguir defendiendo durante toda su vida⁵¹.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 411.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 413.

⁵¹ Estos versos finales han sido interpretados de maneras muy diferentes, véase FERRETTI, G.C., *Letteratura e ideologia*, Ed. Riuniti, Roma, 1964, pp. 185-187 o FORTINI, F., *Ob. cit.*, pp. 55-58.

A pesar de que, en los años cincuenta, Pasolini considera su experiencia poética de Casarsa superada, su amor por el Friul y la añoranza de su vida durante aquellos años seguirán apareciendo en muchas de sus obras posteriores. El amor por la poesía popular se transformará en investigación filológica, que publicará en antologías y artículos. Publica en el 52 la antología *Poesia dialettale del Novecento*, en la que aparecen algunas poesías suyas. De la misma manera pueden considerarse como antologías, recogidas a causa de la añoranza del pasado, las tardías publicaciones *La meglio gioventù* en el 54, y de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* en el 58. Rinaldi define estas antologías como “lo sforzo di trasformare ‘quei dieci anni friulani’ in un feticcio, in un ricordo di famiglia, in un album di fotografie.”⁵²

Estos mismos sentimientos lo llevan a publicar en 1962 la novela *Il sogno di una cosa*, ambientada en Friul. Con la diferencia de que en este libro, además de no haber ningún dato autobiográfico, los campesinos en muchas ocasiones están descritos con una fuerte carga de sarcasmo, llegando incluso a aparecer deformados:

Dietro il primo carro avanzavano dei testoni di due o tre metri di diametro, che ballonzolavano contro il cielo, sulle gambette di chi li portava: con le bocche spalancate che ridevano, gli occhi fissi circondate di rughe, e i pomelli rossi e lustrati. Ma tutti camminavano stanchi da non poterne più, quasi in silenzio: anche quelli vestiti da donna, che erano i più grandi e grossi, della razza, proprio, di Carnera. [...] e più indietro ancora altri testoni, che rollavano con le orecchie a sventola, come tanti impiccati.⁵³

Pero se trata de un libro publicado unos quince años después, la visión del mundo de Pasolini, como veremos, se había modificado completamente.

⁵² RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 71.

⁵³ PASOLINI, P.P., *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milán, 1992, pp. 197-198.

1.7. *Una nueva vida en Roma.*

El 22 de octubre de 1949, Pasolini es denunciado por corrupción de menores y actos obscenos en lugar público, sus enemigos políticos habían conseguido vencerlo, una denuncia de este tipo en una población como Casarsa, sólo podía estropear el futuro de un joven como Pasolini. El pueblo que él había amado y descrito deliciosamente en sus poesías, estaba ahora a punto de repudiarlo. Inmediatamente después de la denuncia, llegan la expulsión del PCI y la pérdida del puesto de trabajo en la escuela de Valvasone. La situación familiar no era mejor, y a la desesperación materna se le añade la desaprobación del padre, que sufre nuevas y continuas crisis nerviosas.

El 28 de enero de 1950, Pasolini y la madre dejan Casarsa para trasladarse a Roma. Este cambio tan brusco llevó consigo todas las complicaciones propias del emigrar a una gran ciudad desconocida. La madre de Pasolini se vio obligada a trabajar como ama de llaves, mientras que Pier Paolo tuvo que dar clases individuales a niños.

A pesar de todo, para Pasolini el cambio fue positivo en todos los sentidos. Se encontró de repente con el efecto traumático y regenerador de un nuevo nacimiento, ya que descubre un nuevo mundo que le encanta, la vitalidad de los suburbios que le enseñan otra concepción de la vida.

Literariamente, Pasolini acaba de terminar las poesías de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, que, como hemos afirmado, son el final de una etapa. Ahora Pasolini se encuentra empezando de cero, con una vida personal que acaba de dar un

cambio radical y con un estilo literario que ha llegado a su fin. Aunque, en realidad, la crisis literaria no es tan brusca, porque ya hemos visto cómo en sus últimas poesías friulanas aparecía el nuevo estilo.

Las obras literarias más representativas de esta década son los libros de poesía, *Le ceneri di Gramsci* (1954) y *La religione del mio tempo* (1961), y las novelas, *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959).

A grandes rasgos, se puede afirmar que, en poesía, Pasolini abandona definitivamente el hermetismo y la línea “novecentesca”, para adoptar una poética experimental, como él mismo la define en la revista *Officina*⁵⁴. Pasolini busca una nueva poética basada en el plurilingüismo y la mezcla de estilos diferentes, aunque sigue defendiendo la recuperación de la tradición poética de finales del XIX y de principios del XX, sobre todo los tercetos. A pesar de la clara influencia de Pascoli, la métrica sufre algunas novedades, por ejemplo, Pasolini añade a la estructura cerrada y a la rima rígida variaciones inusuales tanto en el cálculo silábico como en la acentuación, sobre todo cuando le da más importancia al concepto que a la forma. La rima a menudo cae en la asonancia e incluso a veces desaparece.

En cuanto a la narrativa, Pasolini profesa la elección de las estructuras de la novela naturalista. Bajo estas formas, pretende exponer la ideología marxista, pero sin aceptar ninguna de las ideologías oficiales ni de partidos políticos.

La primera característica literaria relevante es la desaparición de la primera persona. En la prosa abandona la autobiografía, muy frecuente en el período friulano, y pasa a narrar en tercera persona las experiencias de los “ragazzi di vita”; mientras que en la poesía es evidente la búsqueda de la objetividad, y si, como sucede en *Le*

⁵⁴ Actualmente se encuentra recogida en el libro AA.VV. “*Officina*”. *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, ed. G. C. Ferretti, Einaudi, Turín, 1975.

ceneri di Gramsci, aparece de nuevo la figura del autor, no se trata exactamente de autobiografía, el nuevo “yo” mantiene una posición distanciada, intentando verlo todo desde fuera.

En su nueva poesía Pasolini busca objetividad y claridad expositivas, sobre todo a la hora de expresar la ideología. Evidentemente cuando Pasolini se refiere a la ideología es desde un punto de vista gramsciano: la ideología como una “sobre-estructura” con la finalidad de organizar a las masas humanas, formar el terreno en el que las personas se mueven, concienciarse de su posición, luchar, etc...⁵⁵

En sus textos de estos años cincuenta, no aparece la burguesía (la famosa “burguesía desértica” de Pasolini no aparecerá hasta los años sesenta) y, por tanto, la lucha de clases pasa a un segundo plano. Pasolini se limita a describir el proletariado y el subproletariado a través de la fascinación que ese mundo ejerce sobre él, como si la descripción de estas clases sociales, el presentar la cruda realidad tal cual, fuese capaz por sí misma de concienciar a la burguesía lectora.

Se llega así al binomio “passione e ideología”⁵⁶, tan pasoliniano. En el libro *Le ceneri di Gramsci* hay un intercambio continuo entre los modos de la pasión y los de la ideología. La ideología, el marxismo, en los años cincuenta es el único medio con que cuenta el autor para escapar pasionalmente de los aspectos negativos de la sociedad que lo rodea: la burguesía, la degradación, los crecientes consumismo y capitalismo, la hipocresía moral.

⁵⁵ Ver GRAMSCI, A., *Quaderni del carcere*, edición de V. Gerratana, Einaudi, Turín, 1975.

⁵⁶ Pasolini aclara la relación que él mismo establece entre estos dos términos en su antología de artículos titulada *Passione e ideologia*: « Questo e non vuole costituire un'endiadi [...] se non come significato appena secondario. Né una concomitanza, ossia: “Passione e nel tempo stesso ideologia”. Vuol essere invece, se non proprio avversativo, almeno disgiuntivo: nel senso che pone una gradazione cronologica: “Prima passione e poi ideologia” » (PASOLINI, P.P., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán, 1960, p. 493.)

Por este motivo, el lenguaje poético de *Le ceneri di Gramsci* se vuelve más ensayista y adopta una terminología diferente a la de la poesía precedente; para Pasolini ahora es fundamental la objetividad. Obviamente, esta objetividad y escasez de lirismo desembocan en el desplazamiento del yo-poético a un segundo plano. En una entrevista de Camon del año 1965⁵⁷ Pasolini hacía las siguientes declaraciones sobre este cambio poético experimentado en los cincuenta:

Lingua e società dovevano poi approfondirsi nelle mie successive esperienze, portandomi da una parte ad una elaborazione linguistica verso zone meno strettamente ermetiche e decadenti, dall'altra all'evoluzione dell'idea di cristianesimo verso forme sociologiche più concrete: la scoperta della lotta dei braccianti friulani contro i latifondisti, per esempio. Per me, restare dalla parte dei braccianti significava restare nella scia della poesia di adolescente. La lotta dei braccianti è diventata il punto cruciale della mia storia, perché è lì che io ho intuito e subodorato prima, scoperto e studiato poi, il marxismo.⁵⁸

En la misma entrevista, en la que sigue explicando su evolución poética, hace una referencia más concreta a la revista *Officina* y a *Le ceneri di Gramsci*:

Da una posizione di reazione al fascismo attraverso l'ermetismo, si passò, in tempi che sembrano ma non sono lontanissimi (circa un decennio fa), a un'accanita polemica antiermetica. Nel panorama di questa polemica e per un superamento della polemica stessa va inserita la nascita della rivista *Officina*.⁵⁹

⁵⁷ AA.VV., *Il mestiere di scrittore*, ed. F. Camon, Garzanti, Milán, 1973.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

Pasolini aclara también la evolución de su concepción de la poesía:

Nella mia cultura c'è un enorme rispetto per la poesia: non per niente mi sono formato in un'epoca in cui la poesia era un mito: il decadentismo, l'ermetismo, la poesia in senso assoluto, la poesia pura, la Poesia con la P maiuscola. Io "non posso" non avere un senso altissimo della poesia. Ma ho dovuto contraddirmi proprio perché a livello storico la poesia era diventata un mito. Che andava demistificato. Perciò, con uno sforzo di volontà, ho reagito a me stesso, riducendo la poesia a forme strumentali. Che, ripeto, son dovute a un mio sforzo di volontà, a una mia lotta storica, quotidiana: ma nel fondo di me resta, solido come quarzo, un senso di venerazione per la poesia.⁶⁰

Aquel primer lenguaje hermético de Pasolini no era una mera forma estilística, sino la expresión de una concepción del mundo. Una vez cambiada esta concepción, llega el rechazo de ese lenguaje y su estilo. La solución estilística es, al menos para este período literario, permanecer bajo la influencia de Carducci y Pascoli. La verdadera novedad de estas poesías se encuentra en otro plano. Esta elección estilística clásica tiene que superarse con una posición ideológica. Pasolini explica esta experimentación literaria en su artículo "La libertà stilistica", publicado en *Officina* en el 57:

La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza faziosa e ingenua le istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa ora adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una razziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica: e impone, dunque, sperimentazioni stilistiche di tipo

⁶⁰ *Ibidem.*

radicalmente nuovo. (...) Malgrado questa rinuncia, dunque, alla sicurezza di un mondo stilistico maturo, raffinato e anche drammatico (...), nessuna delle ideologie “ufficiali” attraverso cui interpretare la “vita di reazione”, e magari metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede.⁶¹

Y más adelante añade:

Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco – inane e aprioristica ricerca di novità collaudate – ma, persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente, che la parallela ricerca “non poetica” comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito.⁶²

Las palabras de Franco Fortini para definir este artículo de Pasolini fueron: “Leggo sul n. 9 di ‘Officina’ (giugno 1957) la dichiarazione ideologica più precisa dello sperimentalismo di Pasolini, i cui testi sono nei poemetti delle *Ceneri di Gramsci*.”⁶³ Este experimentalismo recibe también muchas críticas, sobre todo por parte de los intelectuales marxistas, que le critican a Pasolini que, siendo un escritor claramente marxista, proponga que no se adopte ninguna de las ideologías oficiales.

Si el mejor ejemplo poético de esta experimentación estilística es *Le ceneri di Gramsci*, en prosa es *Ragazzi di vita*. Con esta idea de un discurso racional, lógico e histórico declarado en “La libertà stilistica” se puede comprender que Pasolini haya escrito la novela *Ragazzi di vita* dividida en una serie de capítulos que no se suceden perfectamente. Lo que a Pasolini verdaderamente le interesa, según el nuevo

⁶¹ PASOLINI, P.P., “La libertà stilistica”, en AA.VV. *Officina*, cit., p. 280.

⁶² *Ibidem*, p. 282.

⁶³ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 14.

experimentalismo, es, al menos para la prosa, la verosimilitud sociológica, la mimesis de la realidad subproletaria romana. La obra tiene, sobre todo, un valor descriptivo de este mundo, no sólo en la descripción narrativa, sino también en los aspectos lingüísticos, que Pasolini, con la rigurosidad de “investigador lingüístico” que lo caracteriza (como ya hizo con el dialecto friulano), elabora en la búsqueda del dialecto romanesco de los suburbios.⁶⁴

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 9-13

1.8. *Le ceneri di Gramsci*.⁶⁵

Como hemos afirmado, a pesar de que el yo poético en *Le ceneri di Gramsci* tiende a desaparecer, hay poemas, como “Comizio”, en los que aparece y se involucra a causa de su compromiso ideológico y político. Se trata de un Pasolini cada vez más comprometido en primera persona con la sociedad, el que pocos años más tarde es llamado “compagno di strada” y que ya había empezado a surgir tímidamente en las últimas poesías friulanas.

En “Comizio” Pasolini se encuentra en medio de un mitin de fascistas, donde evidentemente está como perdido. Con esta poesía inicia también una nueva crisis de Pasolini que se caracteriza por la pérdida de la esperanza, por la visión cada vez más lejana de la utopía marxista, lo que le produce un dolor del que no puede evitar quejarse:

Il dolore, inatteso, mi respinge
indietro, quasi a non voler vedere.
E invece con le lacrime che stingono

intorno il mondo così vivo, a sera
nella piazza, mi sospingo come
disincarnato in mezzo a questa fiera

di ombre. E guardo, ascolto. Roma
intorno è muta (...) ⁶⁶

⁶⁵ *Le ceneri di Gramsci* es probablemente el libro más estudiado de Pasolini, una buena lectura crítica completa es la que hace Cerami en: CERAMI, V., “*Le Ceneri di Gramsci* di Pier Paolo Pasolini”, en *Letteratura italiana. Le opere*, IV/2, ed. A. Asor Rosa, Einaudi, Turín, 1996. Hay que destacar también la introducción de Walter Siti, “Oltre il nostro accanito diffenderla”, a la edición del libro que publicó Einaudi en 1981. Para los detalles más técnicos, ver SITI, W., “Saggio sull’endecasillabo di Pasolini” en *Paragone*, n. 270 (1972).

⁶⁶ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 198.

Lo único que el poeta consigue ver en este mitin es una “feria de sombras”, oye una “Roma muda”, y el único sentimiento que le provoca este entorno es un dolor inesperado.

(...) Getto
intorno sguardi che non mi sembrano miei,
tanto sono diverso. (...) ⁶⁷

“Sono diverso”, otra vez la diversidad, tal y como aparecía en la poesía “Crocifissione” de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*. Pero si en “Crocifissione” Pasolini incitaba a los “diversos” como él a luchar por su libertad, ahora esta diversidad le crea dolor, es sinónimo de marginación. Pasolini ha dejado de identificarse con la gente que lo rodea y empieza a aislarse, a sentirse solo. Este sentimiento no se debe a que se encuentre en un mitin fascista, ya que éste apenas si se nombra en la poesía, se trata de un sentimiento general ante toda la sociedad. Este sentimiento de diversidad y soledad ocuparán un espacio fundamental en su obra posterior, y sobre todo en su Teatro de Palabra.

En este estado de “angoscia improvvisa” aparece de repente un “compagno” lleno de erotismo, que atrae inmediatamente la atención del poeta, se trata de otro diverso con el que Pasolini se identifica (“ed è / così mio quello sguardo fraterno”). Este compañero en el que Pasolini ve a su hermano y con el que se identifica es la representación de la ideología, utilizada también en este caso como sinónimo de marxismo. La única salvación ante ciertos aspectos de la sociedad es aferrarse a la ideología, al marxismo. Así, con esta esperanza, Pasolini consigue cerrar el poema con positivismo.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 201.

En esta poesía hay que notar también cómo se ha modificado completamente el tema del Narcisismo. En las composiciones friulanas Pasolini se identificaba con muchachos, porque los veía con el espíritu puro y llenos de vitalidad. Ahora Pasolini se identifica con un muchacho que representa la ideología y el marxismo. Hay que tener en cuenta también que llama a este muchacho “fratello”, por lo que se puede pensar que en este muchacho Pasolini también ve reflejada la figura de su hermano Guido, un partisano que muere por sus ideales.

La crisis ideológica de Pasolini se verifica también en el poema “Una polemica in versi”. Tras las elecciones del 56 y la derrota de la izquierda, Pasolini, como le había sucedido con la denuncia de “Ramuscello” en Casarsa, se ve obligado a enfrentarse con la realidad. La figura del militante del partido comunista es el emblema de la nueva desilusión:

(...) mi mormoravi, amaro,
disilluso di ciò che hai avuto

per dieci anni dentro, così chiaro
che tra mondo e mente quasi era un idillio⁶⁸

El yo-poeta en esta poesía adquiere más centralidad. Este poema parece un regreso a las últimas poesías de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, ya que la utopía ideológica vuelve a ser el decepcionado y decepcionante Partido Comunista Italiano. En el 49 el PCI lo desilusionó expulsándolo injustamente de sus filas considerándolo culpable antes de que saliera el juicio. Ahora, con la derrota electoral y la victoria de la derecha, el PCI vuelve a desilusionarlo. El sueño se desvanece y el poeta está

⁶⁸ *Ibidem*, p. 265.

como perdido en un desierto por segunda vez, incluso el estilo poético pierde su belleza y se vuelve llano y rudo, casi una prosa rítmica.

Pero esta desilusión dura poco y ya en las estrofas siguientes Pasolini recupera la esperanza:

E la vita riappare più viva: segno
che qualcosa, in chi la viveva, muore.
Essa è proceduta nel disegno

che non ha fine: ma il vostro dolore
di non esserne più sul primo fronte,
sarebbe più puro, se nell'ora

in cui l'errore, anche se puro, si sconta,
aveste la forza di dirvi colpevoli.⁶⁹

Pasolini termina la poesía describiendo la fiesta de la *Unità*, primero como un alboroto donde todo va a la deriva, pero después se transforma en un jardín paradisiaco, el alboroto es alegría, música, cantos y esperanza:

Ed ecco, incerto, un vecchio si leva
dalla testa bianca il berretto,

afferra nella nuova ventata di passione
una bandiera retta sulle spalle
da uno che gli è davanti, al petto

se la stringe, e poi mentre cantano
tutti, affratellati intorno alle gialle
trombe paesane, (...)⁷⁰

Pasolini intenta desesperadamente transformar la crisis en algo mágico y esperanzador, aceptando la desilusión de la actualidad. Sin embargo, hay una notable diferencia entre el final de “Comizio” y el de “Una polemica in versi”: mientras el

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 267-268.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 271-272.

primer poema terminaba con cierta alegría, en ésta Pasolini se reserva el derecho a la duda, “l’ombra del dubbio”, y se deja dominar por la melancolía: “È la nostalgia / dei vecchi tempi (...) / che spira tanta malinconia. / Ma in questa malinconia è la vita.”⁷¹

Otra composición fundamental para comprender la evolución ideológica del autor es “Il pianto della scavatrice”. Resulta de una belleza dulcísima el inicio de la poesía, un canto al presente y una propuesta a olvidar el pasado:

Solo l’amare, solo il conoscere
conta, non l’aver amato,
non l’aver conosciuto. Dà angoscia

il vivere di un consumato
amore. L’anima non cresce più.⁷²

El poema se divide en seis partes. En la primera, Pasolini describe uno de sus paseos nocturnos por las calles de Roma, recuerda sus primeros años en la ciudad como en un diario (“vivevo in una borgata”) centrando la atención en su persona y sus experiencias.

“E ora rincaso” es el inicio de la tercera parte de la poesía. Mientras Pasolini se dirige a casa encuentra una máquina excavadora que le da la sensación de “giornate per sempre inadempite”. La excavadora representa el fracaso de una esperanza⁷³, que es el auténtico tema de la poesía y de todo el libro. A causa de la pérdida de esta esperanza, Pasolini mezcla los acontecimientos políticos y sociales con su vida privada, identifica su propio destino con el destino de Italia. Pasolini identifica la crisis de la izquierda italiana con su crisis personal de sentirse incapaz de integrarse en una sociedad distinta de la que él había soñado.

⁷¹ *Ibidem*, p. 272.

⁷² *Ibidem*, p. 243.

⁷³ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 31.

La quinta parte se puede considerar la más importante de toda la poesía. El sueño que Pasolini había descrito en la cuarta estrofa no era más que “un poco de paz”, de alivio, pero al despertar y volver a la realidad, Pasolini siente la auténtica angustia, “*ecco che tu ti accorgi che sogni*”⁷⁴, el sueño del poeta, en el centro del poema, es una descripción de los primeros diez años de Pasolini en Roma, durante el cual, a pesar de la dureza de las crisis ideológicas que lo asaltan, consigue mantener vivo el sueño, la utopía marxista, como afirma Fortini en su análisis de esta poesía: “Mai come in questi versi Pasolini aveva saputo impadronirsi impetuosamente degli opposti, dei termini esasperati della sua contraddizione; e toccare un aldilà della nostra morale.”⁷⁵

En el final de “Il pianto della scavatrice”, la excavadora, que durante la noche había estado inerte, ahora, de día, llora y grita como un ser humano desesperado por el dolor:

un urlo improvviso, umano,
nasce, e a tratti si ripete,

così pazzo di dolore, che, umano,
subito non sembra più, e ridiventa
morto stridore.⁷⁶

Es casi la repetición de una de las últimas páginas de *Ragazzi di vita*, en la que un estruendo surge de repente. Ambos ruidos poseen un hipnotismo que Pasolini usa para concluir, se trata del inicio del final. En estos últimos versos del poema aparece una perspectiva de futuro:

⁷⁴ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 260. [Este verso aparece en el texto original en cursiva.]

⁷⁵ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 32.

⁷⁶ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 261.

Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante

di ferirci: è qui, che brucia
in ogni nostro atto quotidiano⁷⁷

Ahora se pueden retomar los primeros versos de la poesía: “Solo l’amare, solo il conoscere / conta, non l’aver amato, / non l’aver conosciuto. Dà angoscia / il vivere di un consumato / amore. L’anima non cresce più”. Pasolini está buscando el lado positivo, la transformación, y lo que durante el paseo nocturno le parecía una derrota, ahora lo considera una victoria.

Para la comprensión de esta poesía es fundamental profundizar en la métrica y en la estructura del verso. En la mayoría de los versos se encuentran cuatro sílabas tónicas, de manera que, por inercia, aquellos versos que sólo tienen tres se leen como si tuvieran cuatro. Un ejemplo es el verso “di gióvani invecchiáti tra i vízzi”, en realidad el lector, involuntariamente, limitándose a seguir el ritmo de la poesía, lo lee así: “di gióvani invecchiáti trá i vízzi”. Este efecto consigue, además, que haya un hiato entre la preposición “tra” y el artículo “i”, para evitar la sinalefa y tener un endecasílabo perfecto⁷⁸.

El resultado final es un ritmo más lento, discursivo, casi narrativo. De hecho, como se ha visto, Pasolini proponía en la revista *Officina* llevar la poesía al nivel de la prosa. Sin embargo, los versos de Pasolini no caen nunca en la monotonía rítmica, sobre todo gracias al magnífico dominio de la puntuación, de los paréntesis, de las subordinadas, del hipérbaton y, sobre todo, de los encabalgamientos:

⁷⁷ *Ibidem*, p. 262.

⁷⁸ Véase FORTINI, F., *Ob. cit.*, pp. 30-35.

Un po' di pace basta a rivelare
dentro il cuore l'angoscia,
limpida, come il fondo del mare

in un giorno di sole. Ne riconosci,
senza provarlo, il male
lì, nel tuo letto, petto, coscie

e piedi abbandonati, quale
un crocifisso – o quale Noè
ubriaco, che sogna, ingenuamente ignaro

dell'allegria dei figli, che
su lui, i forti, i puri, si divertono...
il giorno è ormai su di te,

nella stanza come un leone dormente.⁷⁹

La poesía que presta el título al volumen, “Le ceneri di Gramsci”, empieza con una descripción de una tarde de mayo y del cementerio (“il buio giardino straniero”) donde se encuentra la tumba de Gramsci en Roma. La descripción se caracteriza por un ambiente oscuro y triste (“impura aria”; “il grigiore del mondo”) que deja ver el estado anímico pesimista del poeta (“Spande una mortale / pace, disamorata come i nostri destini”), debido principalmente a la pérdida de las esperanzas puestas en la década de los cincuenta (“appare / (...) finito il profondo / e ingenuo sforzo di rifare la vita”⁸⁰).

De repente, aparece la figura de Gramsci, al que Pasolini se dirige en segunda persona, como si dialogara con él. En toda la poesía está presente la figura de Gramsci, como un espectro que viene del más allá:

⁷⁹ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 259.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 222.

Tu, giovane, in quel maggio in cui l'errore
era ancora vita, in quel maggio italiano
che alla vita aggiungeva almeno ardore,⁸¹

Después de la aparición de Gramsci, Pasolini sigue describiendo el cementerio inglés de Roma usando un lenguaje oscuro y con un ritmo lento que acompaña perfectamente el pesimismo que transmite la poesía. La muerte es el escenario de fondo que lo cubre todo. Describe la tumba de Gramsci, donde siempre se encuentran ofrendas que recuerdan el viejo comunismo y el período de la Resistencia (“Uno straccetto rosso, come quello / arrotolato al collo ai partigiani”), y cuenta algunos detalles de la vida del intelectual siciliano. Pasolini resume en pocos versos el trabajo teórico que Gramsci escribió y su propia opinión:

E, da questo paese in cui non ebbe posa
la tua tensione, sento quale torto
– qui nella quiete delle tombe – e insieme
quale ragione – nella inquieta sorte
nostra – tu avessi stilando le supreme
pagine nel giorno del tuo assassinio.⁸²

En esta poesía, Pasolini se declara, contradictoriamente, tanto a favor como en contra de Gramsci y del marxismo en general:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere,⁸³

⁸¹ *Ibidem*, p. 223.

⁸² *Ibidem*, p. 226.

⁸³ *Ibidem*, p. 227

Lo que a Pasolini más le llama la atención de la clase obrera no es su situación social de inferioridad ni la lucha de clases, sino la vida cotidiana de la gente de los barrios pobres, una vida más despreocupada que la burguesa y que Pasolini considera más alegre por naturaleza. Ésta es la razón por la que Pasolini en *Ragazzi di vita* se limita a describir el subproletariado sin entrar en la lucha de clases.

Pasolini reconoce que su posición de intelectual burgués le ofrece una ventaja, y es que él conoce la historia y la teoría marxista, es decir, que él puede participar en la lucha de clases desde otra perspectiva igualmente necesaria. A pesar de este papel, Pasolini siente que le falta algo, que en realidad esta ventaja no le sirve para nada, y lo pregunta abiertamente, creando nuevas polémicas con los demás intelectuales marxistas de la época:

(...) Ma nella desolante
mia condizione di desiderato,
io possiedo: ed è il più esalante
dei possessi borghesi, lo stato
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:
ma a che serve la luce?⁸⁴

En la última parte de la poesía, cuando ya está anocheciendo, Pasolini sale del cementerio (“Me ne vado”) con la misma tristeza con la que había llegado. Al salir del cementerio, su primera sensación es que la oscuridad ha cambiado la calle, ahora parece más grande y, sobre todo, más viva, más ruidosa. Pasolini hace una descripción de este ruido (“un concerto fioco e assoluto”) comparable al estrépito que aparece en “Il pianto della scavatrice” o al final de *Ragazzi di vita*:

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 228-229.

(...) Lo fa più grande, vuoto,
intorno, e, più lontano, lo riaccende

di una vita smaniosa che del roco
rotolio dei tram, dei gridi umani,
dialettali, fa un concerto fioco

e assoluto. E senti come in quei lontani
esseri che, in vita, gridano, ridono,
in quei loro veicoli, in quei grammi

caseggiati dove si consuma l'infido
ed espansivo dono dell'esistenza –
quella vita non è che un brivido;⁸⁵

Es importante insistir en el último terceto, porque aclara el concepto de la vida que tiene Pasolini, que compara nuestra vida con un escalofrío que pasa rápidamente sin apenas consecuencias. ¿Se trata de un mensaje pesimista o de un “carpe diem”? Sin duda alguna, se trata de un mensaje que cuadra dentro del pesimismo de Pasolini, que no puede evitar criticar la nueva sociedad que está surgiendo. Pasolini denuncia la falta de solidaridad cada vez mayor y el abandono de la lucha de clases. Para Pasolini, la clase obrera, en lugar de luchar, aspira a convertirse en burguesía:

senti il mancare di ogni religione
vera; non vita, ma sopravvivenza
– forse più lieta della vita – come
d'un popolo di animali, nel cui arcano
orgasmo non ci sia altra passione
che per l'operare quotidiano.⁸⁶

⁸⁵ *Ibidem*, p. 232.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 233.

Y la conclusión sólo puede ser devastadora:

(...) quando qua
nel mondo, qualcosa crolla, e si trascina
il mondo, nella penombra (...) ⁸⁷

Durante el paseo de Pasolini de regreso a casa se hace de noche (“Già si accendono le lumi”). Pasolini sigue con la descripción de las calles de Roma: los obreros que vuelven a casa, las prostitutas que esperan a los clientes y de nuevo los muchachos, “dei ragazzi”. Son estos personajes los que, según Pasolini, verdaderamente viven la vida efímera que “la perdono serenamente, / se il cuore ne hanno pieno”.

Pasolini vuelve a repetir su mayor obsesión: a pesar de ser un intelectual burgués capacitado para dirigir la parte teórica de la lucha de clases, siente como si éste fuera un cargo que no pudiera llevar a cabo. Según Rinaldi, “Le ceneri di Gramsci” representa el final del compromiso comunista de Pasolini:

con la fine delle *Ceneri* è quell’antico progetto che fallisce, lasciando finalmente entrare in campo, dopo dieci anni, un reale sempre tenuto lontano, temuto, rifiutato. (...) È dunque dal 1956-1957 in avanti che possiamo aspettarci di trovare, per la prima volta dopo tanti anni, un Pasolini realista (...) Il punto altissimo toccato con *Le ceneri di Gramsci* e *Il pianto della scavatrice* è però destinato a non rinnovarsi. Con le prove degli anni 1956-1959, raccolte nella prima parte de *La religione del mio tempo*, Pasolini sembra mutare decisamente (e infelicemente) la sua strada⁸⁸.

Los dos últimos versos de este poema (potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?) también resultaron muy polémicos y

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ RINALDI, R., *Ob.cit.*, p. 129.

dieron pie a muchas interpretaciones, desde considerar “Le ceneri di Gramsci” como el final de la literatura comprometida por parte de Pasolini, a considerarla como la anunciación del final del marxismo y de la izquierda, en ese momento histórico de la izquierda italiana marcado por una reciente derrota electoral y una fuerte crisis.

Otra interpretación menos radical está en relación con el concepto pasoliniano de la vida efímera, y propone que la palabra “finita” no se interprete como participio pasado del verbo “finire”, sino como antónimo de “infinita”, es decir, que sí tiene fin, por lo que Pasolini habría querido decir que nuestra historia es pasajera y que lo efímero de la vida, la muerte, es la causa de que nuestro escritor no encuentre la “pura pasión” para poder actuar.

Franco Fortini resume magníficamente la evolución poética e ideológica de Pasolini hasta este volumen:

Come per D’Annunzio quella che fu chiamata la dimensione della sensualità, per Pasolini la dilacerazione e la contemplazione affascinata della disseminazione del proprio corpo si ripete in qualunque momento. Il compianto per un passato che è autenticità e patria vera, tema tipico del decadentismo, è, ad esempio, attivo fin dalle sue prime poesie come *pathos* dell’infanzia e della morte precoce, della provincia perduta e nascosta (...). Esso si rivolge, naturalmente al dialetto o al rifacimento dei provenzali antichi e dei simbolisti francesi; poi, con i versi delle *Ceneri di Gramsci* si fa compianto per la rivoluzione mancata, per la reazione trionfante, con la dichiarazione che “la nostra storia è finita” (1954), e poi con la nostalgica evocazione della bandiera rossa, “il loro rosso straccio di speranza”. Più oltre, sarà il lamento e il sarcasmo sul dilagare del mondo capitalistico, l’inutile ricerca dell’autenticità.⁸⁹

⁸⁹ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 153.

1.9. *La religione del mio tempo.*

En los años cincuenta, la producción poética de Pasolini disminuye. Si se exceptúa *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, que, aunque publicado en el 58, había sido escrito sobre todo durante el período en Friul, se observa que en esta década Pasolini, desde *Le ceneri di Gramsci* del 54, no publica más volúmenes de poesía hasta 1961, cuando la editorial Garzanti imprime *La religione del mio tempo*.

Esta disminución de la producción poética se debe en parte al tiempo que Pasolini dedica a las novelas y los guiones de películas, y en parte a los cambios sociales: los años cincuenta y el *boom* económico, que para Pasolini son una degradación, provocan un cambio en la temática de su poesía. En *La religione del mio tempo* los temas relacionados con la ideología del poeta, más que nunca, se mezclan con los autobiográficos. Asor Rosa escribe al respecto:

La religione del mio tempo e *Poesia in forma di rosa*⁹⁰ ritornano alle esperienze poetiche precedenti *Le ceneri di Gramsci*, scavalcando, negando, criticando quella che Pasolini considera oggi⁹¹ l'esperienza per lui mortificante e deludente dell'impegno civile e della "dedizione" politico – ideologica. (...) Pasolini s'inoltra sul sentiero di una lacrimosa disperazione, di un autocompianto, in cui i motivi individualistici tornano ad essere prevalenti, anzi esclusivi (...) il loro⁹² egotismo raggiunge proprio in quest'ultima fase punte estreme di esasperazione, si esaurisce in se stesso come un fatto non più letterario ma privato⁹³.

⁹⁰ El siguiente libro de poesía de Pasolini es del 64.

⁹¹ Asor Rosa se refiere a 1964.

⁹² De Cassola y Pasolini.

⁹³ ASOR ROSA, A., *Ob. cit.*, p. 267

Por eso, este libro de poesía refleja muy bien la evolución ideológica de Pasolini a finales de los cincuenta.

La religione del mio tempo está estructurado en tres partes: la primera consta de tres poemas, “La ricchezza”, “A un ragazzo” y “La religione del mio tempo”, que da el título al libro; la segunda está compuesta de epigramas políticos y literarios ya publicados en *Officina*, y la tercera recoge la sección “Poesie incivili”.

La parte inicial del libro es la que conserva más afinidades con *Le ceneri di Gramsci* y donde el compromiso civil e histórico aún sobrevive de un modo más evidente. El tono de esta primera parte es melancólico y dulce al mismo tiempo, ya que Pasolini describe a dos adolescentes que le recuerdan a los “ragazzi di vita”. Sin embargo, el tema principal es la revisión que Pasolini hace del pasado, del presente y, como consecuencia, del futuro. En esta revisión, el mundo del subproletariado ya no se encuentra en una posición central, la atención del autor recae ahora en el ambiente burgués, que es justo el que le hace sufrir, como afirma Bazzocchi: “la mancata soluzione al suo tormento personale si unisce al fallimento sociale del mondo contadino e operaio”⁹⁴.

Cuando Pasolini, que no puede vivir sin examinar su contexto, escribe sobre sí mismo, se encuentra todavía más perdido. De este mundo no ama más que la naturaleza y detesta todo lo demás, hasta el punto de desear la muerte, regresando así en cierto sentido al decadentismo de sus primeras poesías friulanas. Este sentimiento aparece claramente en la tercera parte del libro, “Poesie incivili”, donde se lee, como en su poesía juvenil, la voluntad de refugiarse en la naturaleza, la añoranza por el pasado, las figuras del hermano y de la madre o las reflexiones sobre la muerte. Es

⁹⁴ BAZZOCCHI, M. A, *Ob. cit*, p. 163.

como si Pasolini se hubiese dado cuenta de que no debería haber dejado el mundo campesino, pero al que no puede regresar porque ya no existe, puesto que también ha sido contaminado por el capitalismo. La única alternativa que encuentra Pasolini, para huir del corrompido y corruptor mundo capitalista y consumista, es el tercer mundo.

Otra novedad en *La religione del mio tempo* es la posición de la figura del poeta, su importancia tanto física como intelectual dentro de sus poemas. Esta centralidad es la causa de la aparición de nuevos temas y de la remodelación de otros que ya estaban presentes en la poesía anterior, sobre todo los temas del dolor del poeta, del mundo enemigo del escritor y de la diversidad.

La nueva fuerza que Pasolini da a su figura dentro de la poesía no podía empezar de otra manera que con una revisión de su autobiografía. De hecho, toda la última parte de la poesía “La ricchezza” es autobiográfica:

Chi fui? Che senso ebbe la mia presenza
in un tempo che questo film rievoca
ormai così tristemente fuori tempo?⁹⁵

Prácticamente Pasolini reconstruye el yo-poético en estos versos, dando origen a la figura pública que se hará famosa, la del poeta intelectual diverso en todos los sentidos, que se enfrenta al mundo para defender su diversidad, su libertad, su “desesperada vitalidad”.

La última poesía que hay que incluir en esta fase poética es la que da el título al libro, “La religione del mio tempo”. En la primera parte de este poema Pasolini retoma los temas del período friulano, incluso los “ragazzi” romanos toman la forma

⁹⁵ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 469.

de los antiguos “fanciulli” friulanos. Tanto es así que Pasolini cita abiertamente *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*:

Com’è giunto lontano dai tumulti
puramente interiori del suo cuore,
e dal paesaggio di primule e virgulti

del materno Friuli, l’Usignolo
dolceardente della Chiesa Cattolica!⁹⁶

Pasolini siente en esta poesía que no puede desprenderse de su pasado: “ Il passato / è quello che ebbi per destino, / niente altro che vuoto sconsolato...”⁹⁷. Tras esta repetición de argumentos ya tratados habría que destacar los versos dedicados a la vileza, que son los únicos que dan un aire nuevo a esta poesía, dándole un tono moralista, o mejor, una preocupación del poeta por la falta de moralismo en la sociedad burguesa:

vedo che dei mille sacrilegi possibili
che ogni religione naturale
può enumerare, quello che rimane
sempre, in tutti, è la viltà.
Un sentimento eterno – una forma
del sentimento – fossile, immutabile,
che lascia in ogni altro sentimento
diretta o indiretta, la sua orma.
È quella viltà che fa l’uomo irreligioso.⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem*, p. 515.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 491.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 511.

Hay que observar que el concepto de religión de Pasolini no es el de un creyente, sino el de alguien que ama la tradición, y que considera la religión como tal, pero que, debido a la vileza inevitable, instintiva en el hombre, se ha transformado en algo que no debería ser. Se trata de una crítica moral al catolicismo.

1.10. *Las novelas romanas.*

Las novelas romanas de Pasolini en realidad sólo son dos, *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta*, y normalmente se las llama así porque están ambientadas en Roma y sus personajes hablan en romanesco. Ya se han anotado las declaraciones de Pasolini en el artículo de *Officina*, “Libertà stilistica”, donde proponía una poética experimental que, en prosa, consistía en la idea de un discurso racional, lógico e histórico. Según este nuevo experimentalismo, la novela tiene que pretender la verosimilitud sociológica, la mimesis de la vida del proletariado y del subproletariado, por lo que las obras deben ser fundamentalmente descriptivas. De hecho, Pasolini lleva a cabo una descripción doble, no sólo escribe con un gran detallismo, sino que también realiza un cuadro lingüístico del dialecto romanesco de los suburbios.

En una entrevista del 59 que los editores de *Nuovi Argomenti* hacen a distintos escritores sobre diferentes cuestiones de narrativa, Pasolini expone sus consideraciones acordes con cuanto había declarado en “Libertà stilistica”. La primera pregunta trata sobre las causas de la crisis de la novela. Pasolini afirma que no hay una crisis de la novela, sino del arte en general, cuya razón de ser es la crisis social, provocada por la nueva burguesía:

Guardo dunque di cattivo occhio l'espressione “crisi generale di tutte le arti” perché mi pare usata col vecchio tono italico-occidentale: la crisi è delle culture e delle ideologie, non delle arti. (...) Credo dunque: che ci sia

una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale del mondo economica in cui operiamo.⁹⁹

Pasolini espone claramente en las respuestas de esta entrevista su concepción de la mimesis que la novela debe llevar a cabo, la única manera de transmitir un significado ideológico es a través de la verosimilitud, que además debe ser lo más objetiva posible:

Il romanzo non può essere che pura rappresentazione: il significato ideologico o sociologico, deve esser mediato dalla fisicità più immediata.

Ripeto: immediata fisicità: ossia personaggio in azione, paesaggio in funzione, violenta e assoluta mimesi ambientale.

Penso che il romanzo debba essere necessariamente oggettivo (...) essere oggettivo, però, non significa essere ottocentesco (...), si è ora sostituita una ben precisa filosofia: quella marxista. La visione oggettiva di un personaggio, di un ambiente, di una classe sociale, che ne deriva, non può essere che diversa e nuova.

L'operazione mimetica è poi l'operazione che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche (data la necessaria contaminazione di linguaggi, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc.)¹⁰⁰

Respecto a los personajes, también éstos deben seguir los cánones de la verosimilitud, tanto psicológica como lingüísticamente. Si un personaje es popular, debe pensar y reaccionar como tal y, evidentemente, no se puede expresar en italiano estándar, sino que debe tener un registro más dialectal:

⁹⁹ PASOLINI, P.P., "Nove domande sul romanzo", en *Nuovi Argomenti*, n. 38-39, mayo-agosto 1959, pp. 44-48.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Se il personaggio e l'ambiente scelti sono popolari, il romanziere usi o totalmente o parzialmente il dialetto, se il personaggio e l'ambiente scelti sono borghesi, il romanziere usi la koinè: vedrà che non sbaglia. La lingua è, sì, il linguaggio della cultura, ma nel suo momento ideologico, scientifico e filosofico: non nel suo momento rappresentativo o stilistico. Con questo non impongo una scelta: è chiaro: chi prima avrà meglio pensato in lingua, meglio si esprimerà oltre che in lingua, anche in dialetto.¹⁰¹

En cuanto a la psicología de los personajes, Pasolini afirma:

Mi sembra idiota, tuttavia, voltare le spalle alla psicologia (...) il termine psicologia ha un significato capacissimo, implicante nozioni lontane. In quanto autore, io non intendo affatto voltarle le spalle: fondamentalmente sociologica, la psicologia dei miei personaggi, vuol essere sempre lì, a governare, onnipresente e invisibile, quella pura fisicità dei fatti, delle azioni, delle parole.¹⁰²

Así pues, Pasolini propone una novela mimética física y sociológicamente, objetiva, realista, y, por consiguiente, en la que el dialecto tenga un papel importante.

En conclusión, una novela acorde con la ideología marxista:

(...) del “realismo socialista” (...) penso che sia l'unica possibile ipotesi di lavoro. Per una ragione molto semplice: il socialismo è l'unico metodo di conoscenza che consenta di porsi in un rapporto oggettivo e razionale col mondo.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

Io credo soltanto nel romanzo “storico” e “nazionale”, nel senso di “oggettivo” e “tipico”. Non vedo come possano esistere d’altro genere, dato che “destini e vicende puramente individuali e fuori dal tempo storico” per me non esistono: che marxista sarei?¹⁰³

Pero el resultado de las novelas romanas de Pasolini no está completamente en sintonía con las propuestas marxistas. Asor Rosa, que elabora una crítica desde un punto de vista marxista más ortodoxo que el de Pasolini, o al menos más oficial, muestra otra visión de estas novelas, aprobándolas en algunos aspectos y desaprobándolas en otros: “Ruffiani, prostitute, pederasti, i suoi più abituali interpreti ed eroi. A questo punto si esce dal populismo in maniera chiara e definitiva. (...) Sconfitto al livello dell’impegno storico e dell’esistenza cosciente, il popolo affonda nelle proprie viscere e vi si dissolve. Compiuta questa operazione, non c’è più popolo, ma solo fango informe”¹⁰⁴. Asor Rosa le reprocha a Pasolini que se haya limitado a una descripción objetiva del subproletariado y que haya dejado en un segundo plano, casi imperceptible, la lucha de clases.

De acuerdo con Asor Rosa está Fortini, que en un artículo del 55 sobre *Ragazzi di vita* declara: “Ed egualmente non avviene mai (se non per incidente) che quei personaggi prendano coscienza critica di sé, che l’autore li faccia situare di fronte alla società, alla città o alla storia. (...) Sì, Pasolini crede al ‘popolo’(...); il popolo come ignoranza e pura vitalità.”¹⁰⁵

El ambiente y los personajes de estas dos novelas de Pasolini son completamente populares y Pasolini, efectivamente, no usa el registro burgués, lo

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ ASOR ROSA, A., *Ob. cit.*, p. 269

¹⁰⁵ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 11.

que se considera la lengua estándar, sino la jerga característica de los jóvenes de los suburbios romanos.

Rinaldi hace un análisis muy interesante del romanesco de Pasolini, según él, el romanesco en sus novelas más que una función mimética tiene una función hipnótica: “creare un lungo effetto di cantilena che catturi l’orecchio, (...) la pura acustica del dialetto diventa una vera e propria figura ritmica. (...) Il romanesco non è affatto un registro ‘d’arte’, viene adottato e trascritto in una chiusa brutalità che lavora efficacemente come un suono addormentatore.”¹⁰⁶

La función del romanesco es completamente distinta de la función del friulano en las poesías de los años cuarenta. Pasolini veía el friulano como una lengua literaria, mientras que al romanesco le da un uso mucho más limitado, pero no por ello más pobre, simplemente distinto, y que podríamos definir como una serie de pocos significantes que se repiten prácticamente carentes de significado semántico, pero cargados de significado, no sólo mimético, también social y provocador.

La función del italiano dentro de la novela es narrar, comunicar, describir. El italiano aparece, así pues, empobrecido, sin función poética, con la única finalidad de presentar el mundo del subproletariado, con sus defectos y virtudes, y su dialecto.

Lo que verdaderamente interesa a Pasolini de la jerga de los suburbios es que se trata de un lenguaje exclusivamente oral, sin contaminaciones burocráticas o de las formalidades de la escritura, es un lenguaje mucho más cerca de la naturaleza y los instintos humanos, que todavía no se ha aburguesado. Dado que el italiano estándar es un instrumento de distinción social que denota la clase superior dominante, un novelista marxista debería buscar los lenguajes “no autorizados”.

¹⁰⁶ RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 145-146.

Otra experimentación de Pasolini es sobre la función del lector. Si se cree que el lector es libre de interpretar lo que lee y que en teoría las lecturas de un texto pueden ser tantas como el número de lectores, estas dos novelas de Pasolini pueden considerarse como una negación de la lectura, una destrucción de la libertad del lector, ya que lo coaccionan en tanto y cuanto lo obligan a una lectura muy parecida, todas las posibles interpretaciones están bastante limitadas a causa del “uso hipnótico” que Pasolini hace del dialecto¹⁰⁷.

Otra técnica de Pasolini para evitar la disparidad de interpretaciones es la ausencia casi total de sentido del humor del autor, puede haber comicidad dentro de la trama de una escena debida a la peculiaridad de la situación o de los personajes, pero no se puede decir que haya sentido del humor. Evitando el sentido del humor, Pasolini evita que el lector se distraiga de la lectura, que se relaje y salga por un instante del ejercicio de la lectura. El texto pasoliniano impide que el lector elija, es una excepción a expresiones tan famosas como “el papel del lector”, “la cooperación textual” o “el lector coautor”¹⁰⁸.

Afirmado esto, se podría pensar que no hay cabida a mucha variedad crítica para estas novelas, de hecho todos los reproches que los críticos de la época se pueden resumir en dos: por una parte la artificialidad del dialecto¹⁰⁹ y, por otra, la mecánica, previsible y de excesiva “literariedad”, de Pasolini¹¹⁰. Ambos reproches son ciertos, pero también es cierto que así lo ha querido el propio autor¹¹¹. Tanto la

¹⁰⁷ Véase VOLPONI, V., “Pasolini maestro e amico” en AA.VV. *Perché Pasolini. Ideologia e stile di un intellettuale militante*, ed. M. L. De Santi y R. Rossini, Guaraldi, Florencia, 1978 y MUZZIOLI, F., *Come leggere “Ragazzi di vita”*, Mursia, Milán, 1975, pp. 5-8.

¹⁰⁸ RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 150.

¹⁰⁹ Véase, por ejemplo, CECCHI, E., “Romanzi e novelle”, en *Il Corriere della Sera*, 28 de junio de 1955.

¹¹⁰ MANACORDA, G., “Appendice” en RUSSO, L., *Narratori*, Mondadori, Milán, 1958.

¹¹¹ Para una visión general de las críticas que recibió *Ragazzi di vita*, véase FERRETTI, G.C., *Ideologia e letteratura*, cit., pp. 221-225.

artificialidad del dialecto como la excesiva “literariedad” tienen la finalidad de capturar al lector y eliminar su libertad, es decir, procurar que la interpretación del texto sea una con muy pocas variantes.

La crítica marxista ha tachado a Pasolini de no ser un intelectual marxista ortodoxo, de limitarse a describir un rincón de la sociedad sin comprometerse, y es cierto que Pasolini no da una opinión ni propone soluciones y que se limita a presentarle a la burguesía lectora los temas que más preocupaban a la política social de la izquierda italiana del momento: el problema emergente de la inmigración y los suburbios, relacionado con los abusos surgidos con las necesidades de construcción; la cuestión neorrealista, la preocupación por la conservación de las tradiciones y la consecuente discusión sobre los dialectos en la vida cotidiana y en el arte.

Según Pasolini, y el marxismo, la raíz de todos estos problemas es la incipiente omnipotencia del capitalismo. Estas dos novelas de Pasolini se pueden definir como el reflejo literario de las consecuencias en el subproletariado de la victoria del capitalismo. El mundo en el que viven los protagonistas, los “ragazzi di vita”, es el mundo del mercado y sus mercancías, que evidentemente es bastante distinto del mundo capitalista burgués.

En el mercado del subproletariado, del mundo de la pobreza y de la supervivencia, el dinero y las mercancías no llegan tras un proceso de elaboración, es decir, tras un trabajo que las produzca, sino que llegan de un modo casual y fácil, ya sea por hurto o por azar, y de todas formas como objetos producidos en otro mundo ajeno. La consecuencia es que los personajes no saben valorar adecuadamente sus posesiones y éstas rápidamente son cambiadas por otras, en el mejor de los casos, o

perdidas o robadas, llevándose al extremo las fórmulas capitalistas: “La grana, che è la fonte di ogni piacere e ogni soddisfazione in questo zozzo mondo”¹¹².

El dinero es la única finalidad, robado o cambiado por otras mercancías, es el eje de todos los acontecimientos. Como ejemplo es válido cualquier capítulo de *Ragazzi di vita*: en el segundo capítulo, uno de los protagonistas, “Il Ricetto”, conoce a unos napolitanos que se ganan la vida engañando a la gente con un juego de cartas. Ricetto, atraído por esta manera fácil de ganar dinero, les paga para que le enseñen el juego. El protagonista consigue así ganar un poco de dinero, pero como de verdad conseguirá una buena suma es robándoles el dinero a los napolitanos. El capítulo se concluye con una excursión de Ricetto a la playa de Ostia, donde una prostituta le quita el dinero que él había robado.

Ésta es una secuencia simple en la que el dinero pasa de unas manos a otras muy rápidamente. Una secuencia más compleja es el capítulo siguiente: Ricetto y Caciotta ayudan a llevarle dos sillones a un señor a cambio de dinero, pero deciden robar los sillones para venderlos y así sacar más. No tardan en venderlos, pero tardan mucho menos en gastar el dinero comprándose ropa y zapatos nuevos, Caciotta se compra incluso las gafas de sol que tanto había soñado. Esa noche la pasan en el parque de Villa Borghese, donde les roban trajes, zapatos y gafas. Ricetto se ve obligado a robar unos zapatos para no andar descalzo. Estos mismos objetos robados aparecerán más adelante en la novela, pero pertenecientes a otros personajes y a otra secuencia.

Se puede observar cómo estas secuencias terminan siempre con un corte tajante, es decir, el proceso del dinero y las mercancías en este ambiente no es el

¹¹² PASOLINI, P.P., *Ragazzi di vita*, en PASOLINI, P.P., *Romanzi e racconti – 1946-1961*, ed. Walter Siti, Mondadori (“I Meridiani”), Milán, 1998, pp. 521.

círculo perfecto que describe Marx, sino que, siempre, en cualquier punto del círculo, el dinero o la mercancía se puede perder, despilfarrar, destruir. El caso es que los personajes siempre tienen que empezar de cero. En este mundo de la supervivencia, de la ley del más astuto, rápido y fuerte, la acumulación puede ser deseada o involuntaria, pero termina siempre de la misma manera, con el derroche. La moraleja podría ser que el dinero que se gana fácilmente, se pierde fácilmente.

Las pocas veces que el dinero no es robado, el derroche en este mundo tiene sólo dos formas posibles: el juego, donde solamente se pierde el dinero, y el sexo, que Pasolini enfoca como un consumo doble: además de consumirse el dinero, “se desperdicia esperma”. Un ejemplo: en el séptimo capítulo de *Ragazzi di vita*, primero Alduccio y Begalone “desperdician su esperma” con un homosexual a cambio de dinero:

“No no no no no”, disse il froscio agitando una mano, e scuotendo la testa, con una faccia assolutamente negativa.

“Ma pecchè?” continuò riscaldandosi Alduccio, “Addó o trovi un posto mejo da questo? Che, c’avemo da stà mezzora? Du’ minuti e te saluto! Famo finta che dovemo da ffà un bisogno, e chi ce viè a rompe li cojoni li sotto!”¹¹³

Después se juegan a cara o cruz quien de los dos puede gastar el dinero en un burdel. Al final, Alduccio, el vencedor, se gasta el dinero sin conseguir realizar el acto sexual con la prostituta.

¹¹³ *Ibidem*, p. 720.

El resultado es que el mundo de los “ragazzi di vita” es una parodia de las reglas de mercado del mundo burgués a causa de la velocidad de los cambios, se rompe continuamente el equilibrio de ese mercado¹¹⁴.

Si en estas novelas absolutamente todo es una mercancía, también los personajes lo son, tanto es así que cualquier personaje puede ser sustituido por otro. De hecho, al inicio Ricetto es el protagonista indiscutible, pero después pasa a un segundo plano, y el capítulo tres, *Nottata a Villa Borghese*, que protagoniza con Caciotta, es prácticamente el mismo que el séptimo capítulo, protagonizado esta vez por Alduccio y Begalone. De esta misma manera también las palabras, las historias que puedan contarse son pura mercancía, como afirma Rinaldi:

Essi sono in primo luogo ‘parlanti’, come chiosa l’autore, esistono come luoghi di passaggio della parola. Si possono considerare come puri ganci ai quali appendere interminabili dialoghi, nastri di un grande registratore. Le loro azioni infatti, quando non sono rivolte allo scambio o all’accaparramento della merce-denaro, hanno soltanto l’alternativa del racconto: essi scambiano merci e denaro, oppure scambiano racconti, e le loro storie entrano perfettamente nel circolo, come se fossero merci al pari delle altre. Al posto del denaro troviamo dunque molto spesso parole, sotto forma di racconto.¹¹⁵

Gian Carlo Ferretti, en su libro *Letteratura e ideologia*, ya citado, le dedica unas páginas a esta obra. Él acentúa un aspecto bastante relevante en la novela, la crueldad, que Pasolini consigue expresar tanto a través de la trama como del estilo. Junto a la crueldad hay que colocar la “tragedia”, Pasolini es un escritor que hace que mueran varios de sus personajes, dando la sensación de que el autor es un dios

¹¹⁴ Para el tema del dinero y las mercancías ver MUZZIOLI, F., *Ob. cit.*, pp. 69-70.

¹¹⁵ RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 158.

caprichoso. Todas estas muertes tienen además un sentido simbólico: la muerte es el único medio para conservar esa “pureza” que, según Pasolini, sólo poseen los jóvenes de los suburbios. En este sentido, el último capítulo es crucial, ya que tiene un tono distinto respecto a los demás, la contemplación objetiva de los muchachos se transforma en observación reflexiva, terminando así con el efecto hipnótico sobre el espectador, con la finalidad de hacerlo reflexionar ahora, después de haberle presentado toda la información.

En el último capítulo, Ricetto, el protagonista de los primeros capítulos, regresa, pero ya no es un “ragazzo di vita”, ahora trabaja y tiene novia, se ha aburguesado, y también él, como los lectores de la novela, ahora tiene una capacidad de reflexión que antes no poseía, por lo que se cree superior a sus compañeros y se permite juzgar su pasado y la vida de sus amigos.

Muy simbólica es la muerte de Genesio, un adolescente de catorce años que, en un gesto temerario, para demostrar su paso de niño a adulto, pretende atravesar el río a nado y muere en el intento. La muerte física de Genesio representa la muerte espiritual de Ricetto. La imagen de Genesio que muere ahogado representa la muerte de la “pureza” de Ricetto, que decide no lanzarse al agua para salvarlo y permanece quieto viendo como muere, porque prefiere no arriesgar la vida. Son muy crueles los pensamientos de Ricetto: “Io je vojo bbene ar Ricetto, sa!”, que para Pasolini son las palabras crueles de la burguesía que no hace nada por salvar el mundo subproletario.

Las posibilidades de vida de estos “ragazzi di vita” son dos: volverse burgueses, como Ricetto, y perder el encanto de la civilización “arcaica y pura” de los jóvenes de los suburbios, o morir, como Genesio, y no dejarse corromper por la burguesía.

De esta manera surge de nuevo el tema de la diversidad. Como afirma Muzzioli, es lógico que la diversidad cambie según el punto de vista, para la sociedad el diverso es un enfermo, para el diverso quien está enferma es la sociedad: “Il duello tra individuo e società sarebbe chiaramente impari, e l’individuo facilmente schiacciato, se il diverso non potesse a sua volta cercare una diversa società in cui non essere più diverso, e che egli contrappone, allora alla società che lo respinge.”¹¹⁶ Pasolini está convencido de que el subproletariado representa el mundo sano, el único que todavía es capaz de mantener una relación auténtica con la naturaleza y el que verdaderamente vive la vida, no como la burguesía, enferma de su bienestar.

De aquí surge otro de los temas de Pasolini que ya hemos citado en su poesía: la búsqueda del pasado. Si la burguesía representa el poder y, por consiguiente, el futuro, la única solución que le queda a Pasolini es el sueño de que el futuro coincida con lo que en el presente queda del pasado, que es esa pureza que, de momento, Pasolini encuentra sólo en los muchachos de los suburbios.

Tras haber analizado *Ragazzi di vita*, sobre *Una vita violenta* hay pocas cosas nuevas que añadir, simplemente que el personaje Tommasino toma el relevo a Ricetto, aunque del papel del protagonista hay que especificar un detalle que ya los títulos de las novelas aclaran. De *Ragazzi di vita* se afirmaba que Ricetto era el héroe-protagonista, pero que, no obstante, el auténtico protagonista de la novela era el grupo de los muchachos, y de hecho el título es un plural. Esta pluralidad desaparece en *Una vita violenta*, que se centra en una sola vida, la de Tommasino, que en ningún momento perderá el papel de protagonista, como le sucede a Ricetto.

¹¹⁶MUZZIOLI, F., *Ob. cit.*, p. 62.

Muchos de los lugares de las dos novelas son prácticamente idénticos, cambian solamente los nombres y algunos detalles. También se repiten muchas situaciones, las noches, las canciones, las bromas pesadas, el capítulo de sexo con el homosexual, la muerte de algunos personajes, la cárcel, los baños en el río... Se trata de una homogeneidad que Pasolini también ha mencionado, declarando incluso el nacimiento contemporáneo de las dos novelas¹¹⁷.

Aún así, entre las dos novelas hay una diferencia muy notable, considerada por muchos como una evolución literaria e ideológica de Pasolini. En *Una vita violenta*, el aspecto ideológico asume una mayor relevancia, la ideología política es la nueva dirección de la narrativa pasoliniana. La trama es muy elocuente al respecto: primero Tommaso tiene contactos con los democristianos, debido a la “nueva dignidad” de pequeño burgués que el personaje adquiere, más adelante conoce el comunismo, y llega incluso a escribir textos sobre análisis de las clases sociales, imitando toscamente a los intelectuales de izquierdas comprometidos, hasta llegar a organizar una huelga y la ocupación de un hospital. Esta evolución ideológica lo lleva a adquirir la conciencia de clase e inscribirse al PCI.

Si se leen atentamente las entrevistas publicadas por Pasolini en este período (entre ellas las dos que ya se han mencionado: “Nove domande sul romanzo” e “Il metodo di lavoro”), se observa que nuestro escritor insiste en no decantarse por ninguna de las ideologías oficiales, pero se declara marxista y en sus novelas combate contra la burguesía. En *Ragazzi di vita* Pasolini pretendía que, con la descripción objetiva del subproletariado, la burguesía se concienciase por sí misma. En *Una vita violenta*, Pasolini declara su lucha a la burguesía:

¹¹⁷ Ver PASOLINI, P.P., “Il metodo di lavoro”, entrevista publicada en *Città aperta*, n. 7-8, abril-mayo 1958 y posteriormente en la edición de *Ragazzi di vita* de 1979.

Nell'immergermi nel mondo dialettale e gergale della "borgata" io porto con me una coscienza che giustifica la mia operazione né più né meno di quanto giustifichi, ad esempio, l'operazione di un dirigente di partito: il quale, come me, appartiene alla classe borghese, e da questa si allontana, ripudiandone momentaneamente le necessità, per capire e fare proprie le necessità della classe proletaria o comunque popolare.¹¹⁸

¹¹⁸ *Ibidem.*

1.11. *Los años sesenta y la nueva crisis*, Poesie in forma di rosa.

En este apartado, hago un análisis más bien extenso de *Poesie in forma di rosa* porque es el libro que Pasolini publica en 1964, justo un año antes de escribir su Teatro de Palabra, y que, además, recoge una evolución del autor muy significativa respecto a las obras precedentes. Un análisis detallado de algunas poesías de este libro nos va a ayudar, después, a comprender mejor el Teatro de Palabra.

La evolución artística y personal de Pasolini nunca es tan drástica como puede parecer a primera vista. Efectivamente, entre *Le ceneri di Gramsci* y *La religione del mio tempo* y el siguiente libro de poesías, *Poesie in forma di rosa*, que hay que considerar como una nueva etapa poética de Pasolini, hay un período de transición literaria y artística.

Los años entre el 57 y el 60 son para nuestro escritor años de incertidumbre en su producción literaria: publica poemas dispersos, proyectos narrativos que menciona pero no realiza, como *Il Rio della Grana*, publicado más tarde en *Alì dagli Occhi Azzurri*, no publica artículos críticos, sólo colaboraciones fragmentarias, sin un hilo conductor, y además nace su fuerte interés por el cine. Aún así, al menos en sus esporádicas publicaciones poéticas, se encuentra un denominador común que marca una neta ruptura con las poesías precedentes, se trata de la cada vez mayor relevancia que adquiere el yo poético.

Después de la incertidumbre del final de la década de los cincuenta, llegan los años sesenta y la producción de Pasolini, aunque resulte todavía saltuaria, se hace más intensa en todos los campos: del 61 es su primera película *Accattone*, después

vienen *Mamma Roma* y *La ricotta*, y en el 64 *Il Vangelo secondo Matteo*. En prosa, del 62 es, tras su viaje a India, el libro *L'odore dell'India* y del 65 *Ali dagli occhi azzurri*. En estos años inicia además *La Divina Mimesis*, que no publicará hasta el 75, y los artículos reunidos en el 72 en *Empirismo eretico*. En poesía publica *Poesie in forma di rosa* en el 64.

*Poesie in forma di rosa*¹¹⁹ se puede definir como el libro poético sobre el tormento que el neo-capitalismo le causa a Pasolini. Con este libro nace una nueva batalla entre el poeta y el mundo capitalista que lo rodea, que controla completamente toda la sociedad y que es el nuevo Poder, con la "P" mayúscula, como lo escribe Pasolini.

El yo poeta y el Poder neocapitalista son dos polos enemigos que aparecen constantemente en el libro, creando una nueva reflexión entre Pasolini y el mundo. El poeta de *Le ceneri di Gramsci*, que observaba y describía analíticamente el mundo, pasa a ser un yo que sufre a causa de lo que ahora ve, de los cambios sociales que ha habido y, sobre todo, del futuro que prevé.

Para Pasolini, en este mundo neocapitalista, hasta la poesía se ha convertido en una mercancía que tiene que atenerse a las leyes de la oferta y la demanda. La victoria del neocapitalismo ahora es tan evidente que al poeta no le queda más remedio que aceptar esta nueva situación, donde para él no es posible la felicidad ni la liberación, y por ello transforma su poesía en una descripción de los cambios que se están produciendo en el nuevo mundo neocapitalista. Aparecen así nuevos temas, como la descripción psicológica y social de la nueva burguesía o el análisis del nuevo mundo del mercado y la tecnología.

¹¹⁹ Para un estudio más detallado de *Poesie in forma di rosa*, ver FERRETTI, G.C., *Letteratura e ideologia*, cit., pp. 342-360; FERRETTI, G.C., *Pasolini, l'universo orrendo*, Ed. Riuniti, Roma, 1976, pp. 33-45; RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 201-222.

Ante esta nueva situación social, Pasolini se ve obligado a buscar otro lugar donde evadirse, en el que la influencia de la burguesía todavía no haya llegado. En las novelas romanas Pasolini se refugiaba en el subproletariado, pero si éste ya tendía a finales de los cincuenta a aburguesarse, en los sesenta el subproletariado está completamente aburguesado; en este libro el poeta descubre el Tercer Mundo, sobre todo África, que, por el momento, no están contaminados por el neocapitalismo, tal y como eran los suburbios romanos de los cincuenta.

Repasando los “refugios” de Pasolini, el primer lugar donde el poeta encontró la pureza fue en el Friul de los años cuarenta y en sus campesinos, cuya religiosidad era ancestral y natural, sin preocupaciones teológicas ni corrupciones ideológicas. La forma poética para describir este mundo fue la del hermetismo.

El segundo lugar donde Pasolini descubrió la pureza fue en los suburbios romanos y en su subproletariado, o mejor, en los jóvenes despreocupados del subproletariado, en los “ragazzi di vita”, que formaban un mundo completamente aparte. La forma para describir este segundo mundo fue tanto el experimentalismo poético (los tercetos de Pascoli a los que les añadía el compromiso social), como el naturalismo narrativo, siguiendo las corrientes marxistas.

El tercer y último lugar, es el Tercer Mundo y su gente pobre con culturas ancestrales. Para describir este tercer lugar de pureza es necesaria una nueva forma poética, “Poesías en forma de rosa”, una nueva fase de Pasolini, caracterizada por la desaparición de las normas poéticas.¹²⁰

Hay que notar una diferencia entre la visión que Pasolini tiene de África y la que tenía de los campesinos friulanos y los muchachos de los suburbios romanos.

¹²⁰ Para una profundización sobre el discurso de esta continuidad temática, ver los dos libros mencionados de FERRETTI, *Letteratura e ideología* y *Pasolini: l'universo orrendo*.

Después de ver cómo dos de sus mitos se desmoronaban contaminados por el neocapitalismo burgués, Pasolini, aunque vea en África la “única alternativa”, es consciente de que está condenada, de que tarde o temprano también caerá, de que, en realidad, no quedan alternativas válidas.¹²¹

El ritmo y la intensidad de los versos de *Poesie in forma di rosa* transmite la pasión de Pasolini por el paisaje africano, donde ha vuelto a encontrar la Belleza (“Ma la Bellezza è Bellezza e non mente: / qui è rinata tra anime ricciute”¹²²). Pero, como afirma Ferretti¹²³, esta África contiene un significado más profundo que el de la belleza, esta África es la reencarnación de algunos de los mitos originarios de Pasolini, como el de la pureza prenatal, el de la religión ancestral o el de la adolescencia fresca y pasional.

Pasolini, como afirmábamos, además de descubrir esta parte de África, se da cuenta de que también existe otra África que tiene “el mal olor de las postales para turistas”, del capitalismo. De esta manera, incluso la que era la única alternativa para el poeta empieza a estar contaminada por el capitalismo. África es todavía un paraíso, pero Pasolini ya ha visto cómo se le han desmoronado los paraísos de Casarsa y de la periferia de Roma, ahora no se va a dejar engañar, es consciente de que, tarde o temprano, la omnipotencia del capitalismo también se apoderará de África. Absolutamente todo es una mercancía y, por, eso nada tiene sentido.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza –
alzare la mia sola, puerile voce –
non ha più senso (...)
(...)

¹²¹ RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 206.

¹²² PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 622.

¹²³ FERRETTI, G.C., *Pasolini: l'universo orrendo*, cit., pp. 22 y 23.

Io muoio, ed anche questo mi nuoce.

Nulla è insignificante alla potenza
industriale! (...) ¹²⁴

El saber que no hay ninguna salida posible a lo que Pasolini llama el “patto industriale”, desorienta al poeta que ve inútiles sus esfuerzos de escritor comprometido. Éste es el sentido de las palabras “Io muoio”.

“Non si sfugge” ¹²⁵, afirma Pasolini, que intenta refugiarse en África para volver a encontrarse con sus viejos mitos. Esta actitud del poeta, provocada por la victoria del capitalismo, puede interpretarse como una auto-exclusión de la historia. Su única posibilidad, al menos por el momento, es renunciar a todo lo que amó en el pasado, como de hecho describía en los primeros versos de la poesía: “Ma qui a Casarola splende un sole / che morendo ritira la sua luce, / certa allusione ad un finito amore.”

Hemos estado viendo como Pasolini propone en *Poesie in forma di rosa* sus viejos mitos con una nueva perspectiva a causa de la nueva situación social. Un tema que no podía faltar es el de la madre, que si antes era uno de los símbolos más importantes de la pureza y del amor, ahora aparece como una figura con aspectos negativos: las madres, burguesas o no, quieren lo mejor para sus hijos, pero creen que lo mejor para ellos es el bienestar que posee la burguesía. Pasolini reprocha a las madres que eduquen a sus hijos para que sean burgueses. He aquí algunas estrofas de la poesía “Ballata delle madri”:

¹²⁴ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 625.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 626.

Madri vili, poverine, preoccupate
che i figli conoscano la viltà
per chiedere un posto, per essere pratici,
per non offendere anime privilegiate,
per difendersi da ogni pietà.
(...) Madri feroci, che vi hanno detto:
Sopravvivate! Pensate a voi!
Non provate mai pietà o rispetto
per nessuno, covate nel petto
la vostra integrità di avvoltoi!¹²⁶

La madre en sí conserva sus virtudes, la inocencia, el amor, la humildad, pero su deseo de bienestar, de que sus hijos sean burgueses acomodados, las vuelve viles y feroces.

Otro tema que aparece renovado en *Poesie in forma di rosa* es el de la soledad del autor a causa de su diversidad. La poesía “La persecuzione” es la descripción de la omnipresencia del capitalismo, allí por donde el autor pasa, encuentra el capitalismo, como si fuera una persecución. Su acto de caminar es sinónimo de dejar constantemente el capitalismo a sus espaldas: “*tutto fu alle mie spalle.*”

La poesía empieza con la descripción de la periferia romana y de un bar en el que Pasolini entra. Ya esta descripción deja ver cómo la visión de la periferia que tenía Pasolini se ha transformado completamente. Las madres están sentadas con su “passione avvilita”, las hijas “con vesti in cui stringeva / il cuore l’allegra, borghese povertà”, en un barrio que “riproduceva i grandi centri della città”.¹²⁷ Tras presenciar esta escena, Pasolini se aleja haciendo referencia a Lot, que sale de la tierra de

¹²⁶ *Ibidem*, p. 617-618.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 679.

Sodoma, sin poder mirar atrás para no convertirse en estatua de sal. Si recordamos la historia de la Biblia, Lot se salvó porque era la única persona pura en Sodoma. Con estos versos Pasolini se identifica con Lot, él es la única persona pura en el mundo neocapitalista, por lo que lo se siente solo y diverso:

Solo come un cane, per dir meglio, arido
come paglia secca, o come luce
che non dà luce a nulla. No, guardare
indietro non potevo, le perdute
forme dell'esistere.¹²⁸

El tema de la soledad de Pasolini se hace cada vez más presente. Él, que conserva la pureza prenatal, está solo en la aridez del desierto del neocapitalismo, sin embargo, sigue caminando sin mirar hacia atrás. La única solución que le queda es: “accettare la fine di quanto finì / nell'umiliazione, o in un po' di poesia...”¹²⁹

Todos los mitos de Pasolini se desmoronan, pero él tiene claro que su amor por el mundo que lo rodea, sea cual sea su forma, nunca terminará, es lo único que para Pasolini no tiene fin, el amor: “amore, mai non finirai d'essere amore.”¹³⁰

En el poema “La realtà”, Pasolini relaciona el tema de la búsqueda de la pureza con el de la diversidad, un tema que desde la poesía friulana se ha ido poco a poco articulando y enriqueciendo, como explica Ferretti:

diventando da trauma biografico-familiare e viscerale, prima dramma dell'eretico solitario propugnatore di una «religione» dell'innocente «passione» in rivolta contro le violenze esteriori dell'«Autorità» (...), e poi

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 681-682.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 685

¹³⁰ *Ibidem*, p. 686.

lacerazione dell'intellettuale borghese tra «odio» e «amore» per il suo vecchio amore (in numerosi componimenti delle *Ceneri di Gramsci*).¹³¹

Las primeras estrofas de “La realtà” son una reflexión de la evolución poética a la que Pasolini se ha visto obligado: el hecho de ser un diverso lo ha obligado a abandonar el compromiso social y reducir su poesía a una mera defensa personal. Recordemos que Pasolini fue denunciado numerosas veces por distintos sectores sociales conservadores a causa de sus obras, o incluso por su vida personal:

Oh, fine pratico della mia poesia!
per esso non vincere l'ingenuità
che mi toglie prestigio, per esso la mia

lingua si crepa nell'ansietà
che io devo soffocare parlando.
Cerco, nel mio cuore, solo ciò che ha!

A questo mi son ridotto: quando
scrivo poesia è per difendermi e lottare,
compromettendomi, rinunciando

a ogni antica mia dignità¹³²

En esta poesía, Pasolini decide confesarse abiertamente, declarar su verdad lo más humildemente posible, “ingnocchiato, / fino in fondo, fino a morire.” De entre sus confesiones más sinceras no podía faltar la declaración de su deseo carnal por los jóvenes, “figli”, “innocenti”, que todavía no tienen las pretensiones burguesas de los

¹³¹ FERRETTI, G.C., *Pasolini: l'universo orrendo*, cit., p. 28.

¹³² PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 649.

padres. Éste es el primer motivo de la diversidad del autor: Pasolini, “figlio che non sarà mai padre”, declara que sólo ama a su madre, mientras que por los jóvenes que encuentra por doquier, predestinados a ser padres, siente sólo deseo carnal.

Otro motivo que hace que Pasolini sea un diverso es la religión, Pasolini se declara ateo, “io sono ateo”, y por esto afirma: “io sono un uomo libero”. Pero esta diversidad, en todos sus matices, hace que el poeta se sienta solo y busque alianzas:

E cerco alleanze che non hanno altra ragione

d’essere, come rivalsa, o contropartita,
che diversità, mitezza, e impotente violenza:
gli Ebrei... i Negri... ogni umanità bandita...¹³³

Pasolini, a pesar de la exclusión y la soledad, está orgulloso de su diversidad y lo declara abiertamente, “sono felice della mia mostruosità”, e incluso propone seguir luchando contra la burguesía, aunque haya que cambiar de estrategia. Dado que Pasolini considera que el poeta comprometido ya no tiene sentido, la nueva estrategia, ahora que la burguesía lo ha infectado todo, es disfrazarse de ella y combatirla desde su interior, declarando la vergüenza que supone ser burgués:

Questo può urlare, un profeta che non ha
la forza di uccidere una mosca – la cui forza
è nella sua degradante diversità.
Solo detto questo, o urlato, la mia sorte
si potrà liberare: e cominciare
il mio discorso sopra la realtà.¹³⁴

¹³³ *Ibidem*, p. 657.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 665.

La poesía, para Pasolini, se ha transformado en un grito de denuncia al mundo burgués. Vida privada del poeta y mundo público se mezclan, poesía y realidad se unen, empezando así un nuevo discurso poético sobre la realidad, una protesta poética infinita contra cualquier injusticia, personal o pública, que para Pasolini son una misma cosa. Al respecto, es acertadísima una cita de Franco Fortini:

Pasolini ha saputo, con una eccezionale capacità di semplificazione (...), comprendere ed esprimere nella propria opera alcuni nessi storici fondamentali e farne il fondo oggettivo della recitazione perpetua del proprio vitalismo; o desiderio di distruzione, che è lo stesso. In un primo tempo è stato quello del passaggio dalle illusioni della Resistenza (o dall'illusione rivoluzionaria) all'abiezione restaurativa; in un secondo tempo, la caduta della società intera nella completa rinuncia alla tradizione e alla storia, la degenerazione del 'popolo' nella società dei consumi.¹³⁵

La poesía que da el nombre al libro, "Poesía in forma di rosa", del 62, sigue con el tono pesimista provocado por la nueva realidad. Pasolini llega a declarar la inutilidad de sus viejos mitos y sus alianzas, niega todo su pasado, nada tiene sentido ahora que todo ha cambiado, que la historia se ha terminado ("la delusione della storia! / Che ci fa giungere alla morte / senza essere vissuti"¹³⁶).

En esta poesía es donde se define el concepto pasoliniano de la "Nuova Preistoria", es decir, la extinción de una civilización entera y el nacimiento de una nueva "aurora", que desgraciadamente no es esperanzadora, si no inhumana, capitalista y burguesa.

Una de las poesías más significativas de este libro es "Una disperata vitalità", del 64, escrita tan solo un año antes del Teatro de Palabra. La poesía está dividida en

¹³⁵ FORTINI, F., *Ob. cit.*, p. 152.

¹³⁶ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit. p., 676.

nueve partes. La primera puede considerarse como un *incipit* donde Pasolini define sintética y majestuosamente su situación en relación con el momento histórico. Pasolini se siente solo ante el neocapitalismo:

– sono come un gatto bruciato vivo,
(...) impiccato da ragazzi a un fico,

ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite¹³⁷

El poeta siente que el neocapitalismo le ha quitado una vida, pero todavía le quedan seis, lo afirma con tono amenazador, nadie ha podido acabar con su vitalidad, por poco alentador que sea el futuro. A esta poesía pertenece una de las frases más famosas de Pasolini:

La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.¹³⁸

Pasolini es consciente de que puede seguir escribiendo, pero un poeta, cuyas poesías no son leídas o comprendidas, es como un poeta muerto. Pasolini cree que en la época que está naciendo, en esta “Nueva Prehistoria”, él está a punto de morir como poeta: “Questo bastione papalino blindato / (...) / sta per non poter più essere compreso.”¹³⁹

En la segunda parte la poesía adopta el aspecto de una entrevista y Pasolini responde a las preguntas de una periodista. La primera pregunta es qué es lo que está

¹³⁷ *Ibidem*, p. 745.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 746.

¹³⁹ *Ibidem*.

escribiendo. La respuesta es sencilla pero reveladora: “versi NON PIÙ IN TERZINE!”. Pasolini declara el abandono de los tercetos, es necesaria una nueva concepción métrica, y el motivo es siempre el mismo, la victoria del neocapitalismo. Los cambios antropológicos surgidos a causa del neocapitalismo no permiten a Pasolini prestarle atención a la forma de su poesía, la lucha contra la burguesía necesita que se le preste toda la atención al contenido. Esta poesía marca en Pasolini el abandono definitivo del respeto a cualquier forma clásica de la poesía. Pasolini se ve obligado a abandonar los tercetos para dar inicio a su “discorso sopra la realtà”, lo que el poeta llama: “fine pratico della mia poesia!”:

Questo è quello che importa: non più in terzine!
Sono tornato tout court al magma!
Il Neo-capitalismo ha vinto, sono
sul marciapiede
come poeta, ah [singhiozzo]
e come cittadino [altro singhiozzo].¹⁴⁰

La tercera parte de la poesía aparece curiosamente, aunque con rima y métrica bastante irregulares, escrita en tercetos. Sin embargo, no es de extrañar, son versos en los que Pasolini recuerda y analiza su período friulano, pero esta vez desde otro punto de vista: describe el dolor que sintió cuando, en Casarsa, aparecieron “nuevas juventudes” que más tarde transformarían el pueblo. Justo en este momento de la poesía, el momento de la irrupción del capitalismo en Friul, Pasolini deja los tercetos y prosigue con los versos libres para describir su dolor ante tal corrupción. Al final vuelve a retomar los tercetos para describir que ya se ha resignado a que aquel

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 747.

período ha terminado: “Vent’anni, e, con la sua storia umana, e il suo ciclo / di poesia, era conclusa una vita.”¹⁴¹

En la cuarta y quinta parte de la poesía, Pasolini tiene que responder a la pregunta: “qual’è / la funzione del marxista?”, y aquí Pasolini escribe otro de sus más famosos aforismos: “È per l’Istinto di Conservazione / che sono comunista!”¹⁴². Pasolini considera que su función es luchar por la recuperación de ciertos valores del pasado que el neocapitalismo ha destruido. Su “Instinto de Conservación” es el rechazo a los cambios que se están imponiendo:

Uno spostamento
da fare piano piano, tirando il collo,
chinandosi, aggricciandosi sul ventre,
mordendosi le labbra o stringendo gli occhi
come un giocatore di bocce
che, dimenandosi, cerca di dominare
il corso del suo tiro, di rettificarlo
verso una soluzione
che imposterà la vita nei secoli.¹⁴³

En la séptima parte de “Una disperata vitalità” aparece un tema que Pasolini profundizará de aquí en adelante, el tema de la obediencia y la desobediencia, relacionado directamente con el de la relación padre-hijo, que veremos ampliamente en muchas de sus obras teatrales, sobre todo *Affabulazione* y *Porcile*.

En esta parte, Pasolini narra cómo ya en su fase pre-natal fue detectado por “el que no perdona”, es decir, el capitalismo, que lo maldijo. “El que no perdona” vio

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 752.

¹⁴² *Ibidem*, p. 753.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 754.

en Pasolini “l’infinita capacità di obbedire” y “l’infinita capacità di ribellarsi”, y por miedo pronunció su maldición:

“Tu scenderai nel mondo,
e sarai candido e gentile, equilibrato e fedele,
avrà un’infinita capacità di obbedire
e un’infinita capacità di ribellarti.
Sarai puro.
Perciò ti maledico.”
(...) vedo ancora il suo sguardo,
mentre mi allontanavo
– dall’Eternità – verso la mia culla.¹⁴⁴

La infinita capacidad de obedecer es la infinita capacidad de amar de Pasolini. La infinita capacidad de desobedecer, de rebelarse, es su infinita capacidad de luchar. Y la pureza, como ya hemos visto en otras poesías, es la diversidad, el no estar contaminado por la burguesía. Por estos tres motivos, el neocapitalismo no podía hacer otra cosa que maldecir al poeta.

Si la séptima parte termina con un Pasolini que se dirige hacia la cuna, hacia el nacimiento, al inicio de la octava Pasolini declara que sus próximos versos son una conclusión fúnebre. Leamos la primera estrofa, porque es verdaderamente una muestra de la genialidad del poeta:

“Venni al mondo al tempo
dell’Analogica.
Operai

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 762.

in quel campo, da apprendista.
Poi ci fu la Resistenza
e io
lottai con le armi della poesia.
Restaurai la logica, e fui
un poeta civile.
Ora è il tempo
della Psicagogica.
Posso scrivere solo profetando
nel rapimento della Musica
per eccesso di seme o di pietà.”¹⁴⁵

La estrofa es un resumen de la carrera poética de Pasolini, que nació durante la “Analogica”, es decir, durante la irracionalidad del fascismo, y en ese ambiente se vio obligado a dar sus primeros pasos. Más tarde vino la Resistencia y Pasolini la siguió, restaurando la razón, o sea el marxismo, y por tanto fue “un poeta civile”, comprometido. Ahora es el momento de la “Psicagogica”, y Pasolini “sólo puede profetizar en el secuestro de la Música por exceso de semen o piedad”. ¿Qué significan estos últimos versos que explican la situación actual del poeta? La explicación está en las estrofas siguientes:

“Se ora l’Analogica sopravvive
e la Logica è passata di moda
(e io con lei:
non ho più richiesta di poesia)
(...)
Io me ne starò là
qual è colui che suo dannaggio sogna

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 763. (la poesía original está entre comillas)

sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
Solo o quasi, sul vecchio litorale
tra ruderi di antiche civiltà”¹⁴⁶

La conclusión es que la victoria del neocapitalismo ha desplazado al marxismo y a Pasolini. Es un poeta al que ya no se le pide poesía, que es lo peor que le podía pasar, “La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi.” Si a Pasolini ya nadie le pide poesía es porque ya nadie lo comprende, él puede seguir escribiendo, pero sin ser comprendido, lo que implica la muerte de Pasolini como poeta. La única solución que le queda es asumir el duro golpe y retirarse, refugiarse entre las ruinas de las viejas civilizaciones, en lo que queda de “puro”, en África y en el Tercer Mundo.

Gian Carlo Ferretti define “Una disperata vitalità” como un análisis, con tono sarcástico, que Pasolini hace de su propia existencia. Es la descripción de un alma confundida, impotente ante las nuevas transformaciones sociales, que el mismo Pasolini define como una “dopostoria”, es decir, acaba de terminar una historia de la humanidad y con el neocapitalismo nace otra, es una “dopostoria” que implica una “Nueva Prehistoria”.

Esta transformación antropológica es la causa del rechazo del autor a sus experiencias e ideales de los años cuarenta y cincuenta, y por consiguiente es la causa de la pérdida del rumbo poético y personal de Pasolini en la década de los sesenta, de su desesperada vitalidad. O en palabras del mismo Ferretti:

¹⁴⁶ *Ibidem*, 763 y 764.

Ma ecco, alla fine, la ‘Clausola’ del poemetto, que diventa emblematica dell’intera raccolta. Nell’intervista-pretesto que fa da filo conduttore, alla domanda ‘ma allora cos’ha / lei all’attivo?’ Pasolini risponde: ‘Una disperata vitalità’. La presa di coscienza di una estinzione totale di ogni valore razionale e storico, lo porta a cercare una via di uscita, estrema, nell’affermazione tanto più violenta quanto più precariamente individualistica, di ‘una disperata vitalità’, di un’esistenza *naturale* que non potrà mai diventare vitalismo felice e soddisfatto (...) perché recherà sempre in sé la ferita inguaribile di quella ‘disperata’ consapevolezza.¹⁴⁷

En mi opinión, la poesía que se puede considerar como la conclusión de todo el libro es “Progetto di opere future”, que Pasolini publicó también en *Nuovi Argomenti*, en el número de marzo – junio 1964. Pasolini, para responder a diez preguntas sobre “neocapitalismo y literatura”, propuso este poema, lo que nos indica que se trata de una composición importante para el poeta.

Podemos definir este poema como la declaración de que ya no queda ninguna solución. Aún así, Pasolini tiene claro que quiere seguir escribiendo y luchando. ¿Pero qué y cómo escribir? Sus obras futuras no pueden ser como las anteriores, lo declaraba también en “Una disperata vitalità”: “Non più in terzine!”¹⁴⁸. El motivo por el que la poesía tiene que ser completamente distinta es uno: el arte se ha transformado en una mercancía y Pasolini, como artista, no está dispuesto a permitirlo. La propuesta de Pasolini es que la nueva poesía desilusione y vaya contra todo, contra el pasado perdido e ingenuo, contra la brutalidad del presente y contra el futuro que se prevé: “Ma bisogna deludere. Solo una nobile broda / (...) Taci, taci, /

¹⁴⁷ FERRETTI, G. C. *Pasolini: l’universo orrendo*, cit., pp. 34-35.

¹⁴⁸ “Progetto di opere future” está escrita en tercetos simplemente porque es del 63, un año anterior a “Una disperata vitalità”.

voce di ogni Ufficialità, qualunque tu sia. / Bisogna deludere.”¹⁴⁹ Y unos versos después, insiste:

(...) Ah oscure
tortuosità che spingono a un “destino d’opposizione”!
Ma non c’è altra alternativa alle mie opere future.

“OPPOSIZIONE PURA” (...) ¹⁵⁰

Tras estas declaraciones, Pasolini describe el programa de su nueva poesía. Presenta una lista de obras que quiere hacer y expresa su decisión de cambiar artísticamente hacia formas audiovisuales. La crisis social y artística de los años sesenta hace que surja por primera vez en Pasolini la idea de la renuncia total a la poesía, llegando incluso a considerarla como algo innecesario. En este poema, “Progetto di opere future”, Pasolini escribe que dentro de él algo ha terminado definitivamente, que en su carrera artística va a ver un cambio radical:

sopra il dolore della bestia affannata,
si collocò un altro dolore, più meschino e buio,
e il mondo dei sogni si incrinò.
“Nessuno ti richiede più poesia!”
E: “È passato il tuo tempo di poeta...”
“Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!”
“Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci,
e tutto ciò che fu vita ti duole
come una ferita che si riapre e dà la morte!”¹⁵¹

¹⁴⁹ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., pp. 817-818.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 825.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 700.

La muerte no está en el no poder comunicar, si no en el no poder ser comprendido. Pasolini se ha dado cuenta de la inutilidad del autor comprometido de los años cincuenta, del autor de *Le ceneri di Gramsci*, en esta nueva sociedad. Se ha dado cuenta de que, aunque escriba poesía, ha muerto como poeta porque nadie lo lee, porque sus versos no son comprendidos ni aceptados en la sociedad neocapitalista. Esto no implica que Pasolini se rinda: si no puede expresarse en verso, se expresará de otro modo. Pasolini abandona la poesía (de hecho no volverá a publicar un libro de poesía hasta 1971, con *Trasumanar e organizzar*) y se dedica casi por completo a su carrera como cineasta:

Destituito di autorità, autore
non più indispensabile, carico
di poesia e non più poeta
(cessa, la condizione di poeta,
quando il mito degli uomini
decade... e altri sono gli strumenti

per comunicare con uomini simili... anzi,
meglio è tacere, prefigurando
in narcissico sciopero, l'ultima pace)¹⁵²

El análisis temático que hemos desarrollado se refleja en la métrica y el estilo de las poesías de todo el libro *Poesie in forma di rosa*. Los tercetos en endecasílabos, que caracterizaban *Le ceneri di Gramsci*, poco a poco van desapareciendo, “non più in terzine”. Las transformaciones económicas y sobre todo sociales corren paralelas a los cambios estilísticos de Pasolini, como él mismo escribe: “Sono tornato tout court

¹⁵² *Ibidem*, p. 808.

al magma! / Il Neo-capitaliasmo ha vinto, sono / sul marciapiede”. Hay una perfecta conexión entre sociedad y lenguaje, que Pasolini encaja como el mecanismo de un reloj, que forman un único motor que el tiempo mueve.

Como conclusión se puede afirmar que el resultado final de *Poesie in forma di rosa* es una poética que, sin abandonar los temas de la poesía anterior, como el mito del mundo prenatal, la búsqueda de un mundo sin contaminar, los jóvenes puros, los amalgama con temas nuevos, como el conflicto generacional, el amor-odio hacia la irracionalidad, la soledad del poeta ante la nueva sociedad que lo excluye o el Tercer Mundo como escapatoria.

1.12. “Diálogos con Pasolini”.

Entre el 4 de enero de 1960 y el 30 de septiembre de 1965, Pasolini mantiene en la revista semanal *Vie Nuove* una sección de correspondencia con los lectores titulada “Dialoghi con Pasolini”¹⁵³. Esta experiencia nueva le permite crear una relación distinta con sus interlocutores y explicarles tanto su punto de vista sobre los acontecimientos políticos y culturales de aquellos años, como su obra artística o incluso las decisiones que toma en su vida personal. Estudiar estos artículos es importante para esta tesis, porque en ellos Pasolini explica clara y sintéticamente su ideología a los lectores de la revista.

Fijándonos en las fechas de estos artículos, están escritos en una fase crucial de Pasolini, justo en los años en que sufría una crisis ideológica. Esta crisis se reflejó en estos diálogos y terminó causando una interrupción temporal de la colaboración en el periódico, desde el 27 de diciembre de 1962 hasta el 15 de octubre de 1964, que divide su trabajo en la revista en dos fases muy distintas. Cuando Pasolini retoma la colaboración, para él ya todo había cambiado, éstos habían sido los años de su cambio ideológico, que significó asimismo el cambio poético de *La religione del mio tempo* a *Poesie in forma di rosa*.

Los artículos de Pasolini, sobre todo en la primera fase, tienen mucho éxito y los lectores le escriben preguntándole de todo, desde opiniones artísticas o políticas hasta consejos sobre qué partido votar, o incluso le hacen preguntas privadas, por ejemplo, sobre la vida y la muerte de su hermano. Poco a poco la figura del poeta

¹⁵³ Ha sido recogida por G. C. Ferretti en el libro: PASOLINI, P.P., *Le belle bandiere*, ed. G. C. Ferretti, Editori riuniti, Roma, 1978.

intelectual se convierte para los lectores en un punto de referencia y en una nueva razón para creer en el marxismo y el comunismo.

Ese Pasolini víctima, que tiene éxito pero que sufre injustas persecuciones y que se deja llevar por la compasión, el narcisismo y la rabia, fascina cada vez más a sus interlocutores. Ferretti define perfectamente a ese Pasolini amado y contrariado, presentándolo como:

un singularissimo e complicatissimo intreccio di ‘privato’ e di ‘pubblico’, di letteratura e di vita, di viscere e di storia, di passione e di ragione, di vecchio e di nuovo, di autocompiacimento e di angoscia, di regressione e di coscienza critica, di ‘personaggio’ ufficiale e di ‘diverso’ bandito, di eresia religiosa e ideologica, di tradizionalismo e spregiudicatezza: un intreccio che coinvolge veramente tutti i livelli¹⁵⁴.

En estos artículos periodísticos Pasolini muestra un desfase respecto de la evolución ideológica que manifiesta en sus libros de poesía, una diacronía entre la escritura y el pensamiento del poeta: mientras que en los dos primeros años de la colaboración con *Vie Nuove*, Pasolini se muestra fiel a la ideología descrita en *Le ceneri di Gramsci* de los años cincuenta, en el 61 ya había publicado *La religione del mio tempo*, que marca una ruptura ideológica respecto del libro de poesía precedente. Es como si en la primera fase de la colaboración Pasolini asumiera el papel que le asigna *Vie Nuove*, de estar ideológicamente junto al PCI y al movimiento obrero, de hacer de “educador” de los lectores, es decir, de mantener el papel del viejo compromiso social de los intelectuales marxistas, mientras que en *La religione del*

¹⁵⁴ *Ibidem*.

mio tempo ya había emergido por primera vez la idea de la caída de ese compromiso como consecuencia de la victoria del neocapitalismo.

En esta actitud de educador que caracteriza los dos primeros años de la colaboración, destaca la confianza en los jóvenes, en las nuevas generaciones, que él considera “non contaminati ancora”, “liberi”. A Pasolini le encanta descubrir que hay jóvenes estudiantes que quieren comprometerse socialmente, que, junto al entusiasmo de los jóvenes obreros, para Pasolini “dà un quadro davvero confortante della gioventù italiana”. Una de las varias descripciones de estos sentimientos y esperanzas en los jóvenes aparece en el artículo del 8 de julio de 1961:

I ragazzi e i giovani sono in generale degli esseri adorabili, pieni di quella sostanza vergine dell'uomo che è la speranza, la buona volontà: mentre gli adulti sono in generale degli imbecilli, resi vili e ipocriti (alienati) dalle istituzioni sociali, in cui, crescendo, sono venuti a poco a poco incastrandosi. (...) Voi giovani avete un unico dovere: quello di razionalizzare il senso di imbecillità che vi danno i grandi, con le loro solenni Ipocrisie, le loro decrepite e faziose Istituzioni. Purtroppo invece l'enorme maggioranza di voi finisce col capitolare, appena l'ingranaggio delle necessità economiche l'incastra, lo fa suo, l'aliena. A tutto ciò si sfugge solo attraverso una esercitazione puntigliosa e implacabile dell'intelligenza, della spirito critico. Altro non saprei consigliare ai giovani. E sarebbe una ben noiosa litania, la mia¹⁵⁵.

En el capítulo anterior se ha visto cómo, en *Poesie in forma di rosa*, Pasolini describe su crisis como poeta, el fracaso de la poesía y del escritor comprometido, la definitiva y traumática victoria del neocapitalismo y la “homologación” burguesa

¹⁵⁵ Las citas que en este capítulo aparezcan sin especificación bibliográfica se encuentran en el libro PASOLINI, P.P., *Le belle bandiere*, cit., El número de la página no se indica porque se especifica la fecha del artículo.

que toda la sociedad ha sufrido. La única evasión posible ante todo esto es regresar a las mitologías, al pasado, por eso, Pasolini se refugia en la búsqueda del Tercer Mundo que todavía no ha sufrido la contaminación del neocapitalismo.

Esta concienciación hace que Pasolini ya no pueda seguir con el papel que *Vie Nuove* le había asignado. En la columna del 22 de noviembre de 1962, Pasolini declara: “Io non posso pretendere, qui, di essere didattico o enciclopedico; di insegnare qualcosa a dei diligenti ascoltatori. Io desidero discutere: e ciò mi costa fatica, il che, poi, mi dà diritto di pretendere un po’ di fatica anche dai miei lettori”.

A lo que tenemos que añadir la rabia de Pasolini contra la burguesía porque está destruyendo el pasado. Lo comenta el 18 de octubre 1962:

Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe: comunque, nei migliori dei casi, tale amore è decorativo, o ‘monumentale’, come diceva Schopenhauer, non certo storicistico, cioè reale e capace di nuova storia.

Pasolini se vuelve cada vez más agresivo contra la burguesía; sus intervenciones políticamente correctas se hacen cada vez más excéntricas y provocadoras contra el neocapitalismo y a favor del comunismo:

Noi ci troviamo alle origini di quella che sarà probabilmente la più brutta epoca della storia dell’uomo: l’epoca dell’alienazione industriale. (...) Il mondo si incammina per una strada orribile: il neo-capitalismo illuminato e socialdemocratico, in realtà più duro e feroce che mai. Vedo che lei [Pasolini se refiere a Aldo Beneforti, a quien está respondiendo] per il solito vecchio, noioso, straziante conformismo dei piccolo-borghesi, è anticomunista. Va

bene: proprio a lei dirò che mai come in questo momento ho pensato che l'unica strada di liberazione dell'uomo è il comunismo.¹⁵⁶

Pasolini maldice a la burguesía y escribe una de sus reflexiones más interesantes para su posterior evolución ideológica: él cree que la burguesía va a terminar por destruirse a sí misma a causa de su propia condición:

mi è venuto anche l'impeto, subito represso, perché infine cattivo, di scrivere un epigramma; un epigramma con cui augurare ai miei nemici borghesi dei figli fascisti – questa la nuova maledizione – figli fascisti, che vi distruggano con le idee nate dalle vostre idee, l'odio nato dal vostro odio.¹⁵⁷

Esta nueva actitud de Pasolini con los lectores, con la sociedad italiana y con la revista, puso en crisis la colaboración en *Vie Nuove*. En una de las últimas columnas de esta primera fase, la del 6 de diciembre de 1962, un lector da en el clavo preguntándole si cree que un gran escritor puede poner en crisis un estado o toda una sociedad. Pasolini responde que no, y que aunque fuese posible, un escritor tal, “verrebbe inesorabilmente sconfitto, oggi, dalla potenza industriale, dalle catene dei giornali e dei mezzi di diffusione conservatori e reazionari”.

Con esta afirmación, Pasolini denuncia las persecuciones que está sufriendo por parte de los sectores conservadores, que lo ven como un peligro y pretenden callarlo. De hecho, unas semanas después, llegará la interrupción de Pasolini con la colaboración en *Vie Nuove*, ya que también para los directores de la revista Pasolini estaba volviéndose incómodo.

¹⁵⁶ Artículo del 10 de mayo de 1962.

¹⁵⁷ 6 de septiembre de 1962.

Pasolini retoma la sección casi dos años después, el 15 de octubre de 1964, con una posición mucho más acorde con *Poesie in forma di rosa*, que, de hecho, acaba de publicar. Pasolini afirma que las cosas han cambiado en la sociedad, “né io né i miei interlocutori, siamo più quelli di un anno fa”, y ya nada puede ser como era cuando empezó la colaboración en el 60. Pasolini ya no quiere ser un intelectual comprometido, no quiere enseñar o educar a sus lectores, sólo quiere dialogar con ellos:

Che cosa sia cambiato risulterà pian piano dal dialogo, dalle confessioni, dai contrasti, ecc. Io, per ora, posso fare solo un’osservazione, che senz’altro può servire come discorso preliminare alla ripresa della corrispondenza: si tratta della sede, dell’atteggiamento, del tono, con cui io scambierò le mie opinioni: ed è lì che forse qualcosa è cambiato.

Una de las consecuencias es que la columna sufre una evidente disminución de popularidad, pero a pesar de todo Pasolini está convencido de la necesidad de su nueva actitud, más agresiva contra todos, aunque por ello se aísle y pierda lectores:

non mi importa di avere perduto una certa popolarità presso la base operaia e i lettori di *Vie Nuove*. Era un rischio che io avevo previsto e accettato, fin da quella prima lettera. L’importante è che io abbia impostato problemi reali, e che qualche lettore di *Vie Nuove* ne sia a coscienza. Che poi l’essere seguito con meno fiducia e simpatia nei miei scritti su *Vie Nuove* mi dia un grande dispiacere, questo è un altro discorso.

Según Pasolini, la sociedad ha cambiado y aquel “viejo papel” de autor comprometido ahora carece de sentido. Como él mismo declara, con el neocapitalismo ha terminado una época histórica y está comenzando otra, por lo que,

“siamo in un momento di ‘zero’ storico”¹⁵⁸. El compromiso social ya no es posible hasta que no se sepa en qué consiste este nuevo momento histórico.

Como hemos visto, esta actitud está relacionada con la crisis del marxismo y de los partidos marxistas, crisis que, para Pasolini, se debe al triunfo del neocapitalismo, que es el argumento que engloba todos los temas de este último año de la colaboración.

Tanto los lectores como la revista *Vie Nuove* ven en estos artículos un ataque directo al PCI y al marxismo; si a esto se le añade la notable disminución de la popularidad de la sección, la única consecuencia posible era otra interrupción, el 30 de septiembre de 1965, que esta vez será definitiva.

Pasolini anuncia la nueva interrupción de la colaboración como provisional y pone como excusa el mucho trabajo que tiene por la película *Uccellacci e uccellini*, que define como una continuación de los temas tratado en estos diálogos.

El último párrafo de la despedida es una consideración sobre el trabajo que Pasolini ha elaborado en la revista. Para él la colaboración del último año ha sido más difícil por tres motivos: “per le condizioni effettivamente mutate” (se refiere al concepto de “Nueva Prehistoria” o “zero storico”); “per il diverso ruolo del PCI nella vita italiana e il diverso corso del marxismo nella vita del mondo” (a la que el marxismo debe adaptarse poniéndose a sí mismo en crisis), y por el final del escritor comprometido, “il compagno di strada”, que es lo que los lectores esperaban de Pasolini.

¹⁵⁸ En el artículo del 3 de diciembre de 1964.

1.13. *Silencio, desolación y rabia.*

Exceptuando la publicación de la novela *Teorema* en el 68, el silencio literario de Pasolini se transforma en un intenso trabajo cinematográfico y ensayista, este último ya anunciado en los últimos artículos de “Dialoghi con Pasolini”, en los que anunciaba la publicación de una nueva serie de la revista *Nuovi Argomenti*, que iba a dirigir junto a Alberto Moravia y Alberto Carocci.

Ya había empezado esta labor como ensayista en los tiempos en que colaboraba con *Vie Nuove*, el 26 de diciembre de 1964 Pasolini había publicado en *Rinascita* el artículo “Nuove questioni linguistiche”¹⁵⁹, que merece una digresión, ya que las reflexiones lingüísticas que hace las volveremos a encontrar dentro de las obras de su Teatro de Palabra, prácticamente contemporáneo a este artículo.

Pasolini empieza el artículo haciendo un análisis de los cambios que se están produciendo en la lengua italiana a causa de los nuevos acontecimientos en la sociedad. Partiendo del aforismo “in Italia non esiste una vera e propria lingua nazionale”¹⁶⁰, considera que el italiano en los sesenta sólo refleja la realidad de la burguesía italiana y no la realidad de toda la nación. Pasolini divide esta lengua italiana burguesa en lengua hablada, lo que él llama la “koiné italiana”, y en lengua literaria. Para Pasolini la burguesía habla usando esta “koiné italiana” y escribe en esta lengua literaria.

La conclusión a la que llega es que, en los años sesenta, el italiano está cambiando rápidamente, lo que Pasolini considera como la prueba de que toda la

¹⁵⁹ Publicado más tarde en PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, cit., pp. 9-28.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

sociedad se está transformando completamente. Una consecuencia de estos cambios lingüísticos es la fuerza que ahora tienen las corrientes vanguardistas, que, según Pasolini, lo que hacen es “reducir a cero” la lengua, porque no consideran el significado de la obra artística, y esto demuestra que no son conscientes de la nueva realidad social. Pasolini considera que hay que luchar contra la nueva sociedad, y para ello es necesario escribir dando una importancia fundamental al mensaje de la obra, y no a su forma.

Después analiza el lenguaje periodístico, el televisivo, el político, el publicitario y la “koiné” hablada por la burguesía, y llega a la conclusión de que estos lenguajes ahora son mucho más técnicos, y que, por consiguiente, predomina la ‘idea de la lengua como instrumento’¹⁶¹, es decir que todos los lenguajes tienden a la instrumentalización y a la comunicación, y poco a poco están perdiendo la expresividad. Para Pasolini, la razón sociológica que explica este hecho es que en Italia ha nacido una clase social hegemónica que ha surgido junto al fenómeno tecnológico y que ha adoptado esta lengua tecnológico-científica, es decir, instrumental: “la borghesia paleoindustriale si fa neocapitalistica almeno in nuce, e il linguaggio padronale è sostituito dal linguaggio tecnocratico”¹⁶².

Una vez descubierto este fenómeno de homologación¹⁶³ en la lengua italiana, que consiste en que todos los italianos están adoptando el “italiano estándar” de la burguesía, Pasolini se siente autorizado a anunciar que “è nato l’italiano come lingua

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 19-22.

¹⁶² *Ibidem*, p. 24.

¹⁶³ Pasolini utiliza el término “omologazione” con el significado de “fenómeno que iguala a toda la sociedad haciéndola burguesa”. Se trata de un neologismo de Pasolini, que le ha dado este nuevo significado que en italiano se sigue utilizando actualmente. Aunque en español no tenga este significado, lo voy a utilizar para conservar una mayor fidelidad a las palabras de Pasolini.

nazionale”¹⁶⁴, puesto que sólo ahora, por primera vez en la historia del italiano, todas sus diversidades lingüísticas han empezado a seguir una misma dirección, la de la “Koiné burguesa”. El eje Turín-Milán, donde ha nacido este lenguaje tecnocrático, se ha impuesto y ha anulando el eje Roma-Florenca. Por esto, Pasolini cree que Italia está viviendo un momento cultural de vacío, un momento cultural cero, provocado por un momento cero de la historia, ya que “è finito un tipo di società italiana e ne è cominciato un altro”¹⁶⁵.

Las previsiones de Pasolini sobre esta nueva koiné nacional son pesimistas: un empobrecimiento del italiano a causa del dominio de la función comunicativa sobre la expresiva. El consejo que Pasolini da a los escritores es no que no teman la competencia del lenguaje tecnológico, es más, que lo utilicen cuando escriban, porque así se concienciarán de la nueva realidad italiana que lo ha producido y podrán luchar para que la lengua no se empobrezca.

Dos años después, en el 66, aparece en *Nuovi Argomenti* el artículo titulado “La fine dell’Avanguardia”¹⁶⁶, en el que Pasolini va más allá y declara el final de la literatura y el fracaso de la poesía a causa del triunfo del neocapitalismo, y éste sería uno de los motivos del silencio literario de Pasolini y de su búsqueda de otros medios de expresión, como el cine.

Según Pasolini, el bienestar de la pequeña burguesía ha provocado que ésta no quiera saber nada del compromiso social ni de los autores comprometidos, por lo que toda reivindicación es inane, incluida la de las vanguardias: “il ‘senso nuovo’

¹⁶⁴ PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, cit., p. 24.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁶ También publicado en *Ibidem*, pp. 126-147.

(cioè il neocapitalismo vincente) delle cose del mondo segna la fine del vecchio impegno, segna anche la fine dell'avanguardia”¹⁶⁷.

En realidad, en este artículo, Pasolini está definiendo su nueva situación como autor en la sociedad: él es un autor comprometido, contestatario, diverso, que se ve rechazado por la burguesía que vive en el bienestar y no quiere problemas.

La literatura del compromiso, intrínseca en Pasolini, ha fracasado, ahora carece de sentido y Pasolini tiene que buscar otro modo para llegar al pueblo: “il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema”¹⁶⁸.

Pasolini no teme la realidad, como las vanguardias, él quiere conocer todo lo que está sucediendo en el panorama social, para lo que necesita un medio de comunicación más fiel a la realidad que la literatura, y éste es el cine: “il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà; immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà”¹⁶⁹. Para Pasolini el cine es el lenguaje de la realidad, porque la reproduce fielmente, pero si se tiene en cuenta que según él la realidad es también, por sí misma, un lenguaje, se llega a la conclusión de que: “il cinema è la lingua scritta di tale realtà come linguaggio”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 126.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 138.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

El 19 de julio de 1966, aparece en *Il Giorno* una entrevista a Pasolini de Giorgio Bocca, titulada “L’arrabbiato sono io”¹⁷¹. La entrevista es de pocas semanas después de la convalecencia por el ataque de úlcera sufrido en marzo. Al superar la traumática enfermedad, la única de su vida, Pasolini decidió seguir “luchando” todavía con más fuerza en la misma dirección de las últimas colaboraciones de “Dialoghi con Pasolini” y de los dos artículos apenas citados:

No, l’arrabbiato non rinsavisce, non si annoia, non trae lezioni, è come una cartina di tornasole: reagisce.

Solo che quando è giovane spera nel futuro della sua vita mentre poi, con il passare degli anni, lo colgono i dubbi, gli scoramenti. Allora la rabbia aumenta, diventa ossessione” (...) “Come sempre ambiguo. Io conduco una guerra su due fronti, contro la piccola borghesia e contro quel suo specchio che è certo conformismo di sinistra. E così scontento tutti, mi inimico tutti, sono costretto a tenere relazioni complicatissime, fatte di spiegazioni continue.

En esta entrevista, Pasolini menciona las obras de teatro que ha esbozado durante su convalecencia a causa de su rabia contra la burguesía: “E poi il teatro. Alzatosi dal letto dopo la malattia ho cominciato a scrivere per il teatro”.

Cuatro meses después, el 11 de noviembre, también en el periódico *Il Giorno*, aparece otra entrevista titulada “Un solo nemico mi fa paura: il sole”¹⁷², en la que Pasolini habla de sus próximos proyectos cinematográficos. Pasolini menciona otra vez los cambios antropológicos que están sucediendo en la sociedad italiana de los años sesenta y la necesidad de grabarlos con una cámara cinematográfica:

¹⁷¹ Publicado después en PASOLINI, P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. Walter Siti, Mondadori, “I Meridiani”, Milán, 1999, pp. 1590-1596.

¹⁷² *Ibidem*, pp. 1607-1611.

la vita si sta indubbiamente allontanando dai classici ideali umanistici e si sta perdendo nel pragma. Il cinematografo (con le altre tecniche audiovisive) pare essere la lingua scritta di questo pragma. Ma è forse anche la sua salvezza, appunto perché lo esprime – e lo esprime dal suo stesso interno: producendosi da esso e riproducendolo.

En esta entrevista, Pasolini hace mención a su teatro: a la pregunta que si es verdad que está escribiendo muchas tragedias, responde: “Sì, cinque, di cui uno già finito, e da rappresentare tradotti all'estero, magari a New York, per evitare di sentirli straziati dalle voci piccolo-borghesi dei nostri pessimi attori”.

Pero la entrevista más interesante de estos años es “Se nasci in un piccolo paese sei fregato”¹⁷³, publicada en *La Fiera Letteraria* del 14 de diciembre de 1967, en la que las críticas a Italia y a la burguesía se hacen más duras: “L'Italia è una piccola nazione meschina. Lo ripeto: non può dare un grande libro”. Muy severo es también el resumen bajo forma de parábola que hace de la historia de la burguesía:

C'era nel mondo, una società molto potente, decisa a conservare il potere con tutti i mezzi. Ma che cosa c'è di più colpevole che detenere il potere? E' naturalmente perciò che la borghesia, è di lei che si parla, si sentisse in colpa. E quando uno si sente in colpa che cosa desidera? Desidera punirsi. La borghesia, oppressa dal senso di colpa, voleva suicidarsi. E l'ha fatto. Ma indirettamente, colpendosi nella cultura, cioè nella ragione. La cultura borghese infatti era all'insegna della ragione; la ragione era il grande mito della borghesia ottocentesca. Attraverso l'uccisione della ragione, la borghesia si è suicidata espiando la sua colpa, la colpa di detenere il potere. (...) E in questo suicidio la borghesia ha trovato anche il suo carnefice: Hitler.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 1612-1622.

Hitler è stato il dio dell'irrazionalismo. (...) Oggi trionfa l'applicazione della scienza, cioè la tecnica, non la scienza. Il razionalismo borghese, che vede solo l'utilizzazione pratica delle cose, non ha nulla a che vedere col vero spirito scientifico.¹⁷⁴

Volveremos a tratar ésta última diferencia que Pasolini hace entre ciencia y técnica cuando estudiemos el Teatro de Palabra, sobre todo *Porcile*, donde nuestro autor explica cómo la burguesía neocapitalista del nuevo período tecnológico se ha impuesto a la vieja burguesía del período científico.

En este artículo Pasolini menciona también su teatro. Declara que ya no escribe novelas porque la realidad que le interesa describir, la del subproletariado, está cambiando rápidamente. No escribe tampoco poesía, porque, como ya había escrito, no tiene un destinatario a quien dirigirse: “quando l'idealismo del poeta comincia a incrinarsi e così anche la fede nell'idealismo altrui, allora sente che non c'è più destinatario alla sua poesia”¹⁷⁵. Ahora Pasolini escribe teatro, porque le permite escribir al mismo tiempo poesía y novela:

Poesia perché come sai scrivo le mie tragedie in versi; romanzo perché racconto una storia. (...) Il destinatario è uno contro cui polemizzo, contro cui lotto. Il destinatario è il mio nemico, è la borghesia che va a teatro. E' con questo spirito che ho scritto i miei quattro drammi: *Monumento*¹⁷⁶, che ha come personaggi principali Oreste e Pilade come simboli delle due rivoluzioni del nostro tempo (se vuoi la rivoluzione russa che si assesta in ordine borghese, e quella culturale in Cina); *Bestia da stile*, che ho scritto per lo Stabile di Torino, e due altre cose che non hanno ancora titolo.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Ibidem.*

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ Pasolini se refiere a *Pilade*, publicada unos meses después en *Nuovi Argomenti*, en los números 7-8 (julio- diciembre de 1967).

¹⁷⁷ PASOLINI, P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. p. 1522.

1.14. “*El caos*”.

Del 6 de agosto de 1968 al 24 de enero de 1970 Pasolini vuelve a colaborar con un periódico, *Tempo*, en una columna llamada “Il caos”¹⁷⁸.

Con respecto a la columna “Dialoghi con Pasolini” hay muchos cambios, sobre todo porque ahora Pasolini se ha dado cuenta de que el neocapitalismo se ha impuesto definitivamente. Aún así, él no se rinde y ahora está dispuesto a luchar con más violencia todavía:

spesso parlerò con violenza contro la borghesia: anzi, sarà questo il tema centrale del mio discorso settimanale. E so benissimo che il lettore resterà ‘sconcertato’ (si dice così?) da questa mia furia: ebbene, la cosa sarà chiara quando avrò specificato che io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto è vero che essa ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono: dagli operai settentrionali, agli operai immigrati dal Sud, ai borghesi all’opposizione, ai ‘soli’ (come son io).

En estos artículos, Pasolini sigue analizando la actualidad política y cultural italiana, intercalando de vez en cuando textos poéticos, apuntes de viaje o desahogos personales, pero ahora ya no se considera un “compagno di strada” fiel a la ideología del PCI o de la revista, sino un simple invitado del periódico, por lo que se va a expresar con mucha más libertad.

¹⁷⁸ Se ha publicado una antología de estos artículos en PASOLINI, P.P., *Il caos*, ed. G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1995 (la primera edición es de 1979). No voy a especificar las citas de *Il caos*, se identifican fácilmente gracias a las fechas de los artículos.

Esta columna no es una correspondencia con los lectores, como la de *Vie Nuove*, ahora él elige los temas y los afronta solo, consciente de su soledad, de que poca gente está completamente de acuerdo con él. Pasolini ha comprendido que su visión del mundo y su modo de luchar contra él están muy lejos de cualquier ideología oficial, y aunque siga declarándose comunista, rechaza todo compromiso con cualquier partido.

La distinta estructura de la sección tiene como consecuencia una temática menos amplia pero más compacta y homogénea, por lo que hay algunos temas constantes que podrían resumir el discurso general de Pasolini.

Entre estos temas, el más articulado es la protesta estudiantil del 68, que también será un tema muy presente en el Teatro de Palabra, ya que lo está escribiendo en este periodo. En las primeras colaboraciones, Pasolini considera la revuelta como un “terrorismo” perteneciente al “fascismo de izquierdas”, como también expuso en la famosa poesía publicada en *Nuovi Argomenti*, “Il PCI ai giovani!!!”. Pero en los artículos posteriores, Pasolini toma una actitud más comprensiva hacia los estudiantes, los ve con compasión y los considera inocentes, hasta el punto de que, una vez terminado el movimiento estudiantil, en la columna del 18 de octubre del 69, al analizar cómo ha ido la colaboración después de un año, expresa una opinión totalmente distinta:

In realtà le novità che gli studenti hanno portato nel mondo l'anno scorso (i nuovi aspetti del potere e la sostanziale e drammatica attualità della lotta di classe) ha continuato a operare dentro di noi, uomini maturi, non solo per quest'anno, ma credo, ormai, per tutto il resto della nostra vita. Le

ingiuste e fanatiche accuse di integrazione rivolte a noi dagli studenti, in fondo, erano giuste e oggettive. E – male, naturalmente, con tutto il peso dei vecchi peccati – cercheremo di non dimenticarcelo più.

Pero el movimiento estudiantil es un argumento que, como todos los demás, hay que contextualizar dentro de la sociedad italiana de la nueva burguesía industrial capitalista, esa “enfermedad contagiosa” capaz de absorber incluso a los que la combaten. Pasolini considera que el auténtico peligro de esta nueva burguesía es su poder, y como la burguesía es una cuestión internacional, afirma que también la historia se va a homologar (o a globalizar, si queremos usar un término más actual):

la storia non sarà d’ora in avanti più storia di nazioni, cioè di poteri nazionali: ma sarà storia dell’intera umanità, unificata e omologata dalla civiltà industriale e tecnologica – tanto per dirla con massima semplicità. Il Potere da nazionale tende a diventare transnazionale: restando potere, cioè, nella fattispecie, facendo sua la conquista della luna. La conquista della luna è dunque già statisticamente (oltre che col senno del poi del finto postero) un’impresa dell’umanità: ma perché divenga veramente tale occorre che tale umanità sia libera. Parlo da utopista, lo so. Ma o essere utopisti o sparire.¹⁷⁹

Una de las razones por las que la nueva burguesía está homologando toda la sociedad es el bienestar, alcanzado a través del consumismo, por el que todos se sienten atraídos, incluso la Iglesia, que ha permitido que sus fiestas, como la Navidad, se vuelvan sólo y exclusivamente consumistas. Pasolini no puede evitar ser sarcástico:

¹⁷⁹ 9 de agosto de 1969.

Per il nuovo capitalismo, che si creda in Dio, nella Patria o nella Famiglia, è indifferente. Esso ha infatti creato il suo nuovo mito autonomo: il Benessere. E il suo tipo umano non è l'uomo religioso o il galantuomo, ma il consumatore felice d'esser tale (...) A questo punto la Chiesa dovrebbe perciò distinguere le proprie festività (se ancora, arcaicamente ci tiene) da quelle del Consumo. Dovrebbe distinguere, per dirla tutta, l'ostia dai panettoni. Questo embrassons-nous tra Religione e Produzione è atroce. E infatti quello che ne consegue è intollerabile alla vista e a tutti gli altri sensi¹⁸⁰.

A partir de este presente del bienestar, que para Pasolini es horrible, puesto que carece de valores, sólo se le puede pronosticar un futuro de autodestrucción. La angustia ante esta perspectiva hace que, como hemos visto, Pasolini añore el pasado arcaico de su infancia, en el que nada estaba contaminado por el neocapitalismo. La añoranza por aquel mundo se vuelve dolor cuando lo compara con el mundo nuevo: “Quel vecchio mondo si distacca da questo, che solo falsamente gli assomiglia: in realtà o ne è una sopravvivenza mortuaria, o lo imita in una rievocazione artificiale. Anzi: decisamente, quel mondo mi appare non solo morto, ma addirittura remoto”.

Como en *Poesie in forma di rosa*, el dolor que le causa el neocapitalismo hace que Pasolini busque lugares incontaminados, como el Tercer Mundo, que él ve como la representación en el presente de aquel pasado. Pero tampoco en estos artículos Pasolini se deja engañar y describe cómo también el Tercer Mundo está sufriendo el contagio de la enfermedad del bienestar burgués:

L'Eufrate imbarbarito attende il cemento. – Ed essi attendono la castità industriale – senza passaggio attraverso il libertinaggio. – Il Terzo Mondo, fuori dalla retorica, è molto stupido. – Per ogni dove nelle vallette

¹⁸⁰ 4 de enero de 1969.

amene, – si gode l'ineguagliabile felicità dell'indipendenza: – la grande soddisfazione di avere una nazione – come gli altri. – Su questo fundamento – i grassi hanno trovato una dignità da difendere – (come i navigati europei, grassi e magri, e anche ragazzi, – figurarsi: è che la comodità allontana dalla natura, – dove il modello di comportamento è dato dai sublimi asinelli; – dove i vecchi vanno a sedere scoperto, – e quanto ai ragazzi il loro unico ideale è essere servizievoli). – Quindi o moralismo nazionale o moralismo socialista.¹⁸¹

¿Qué debe hacer el intelectual ante esta situación? Pasolini da una respuesta el 14 de diciembre de 1968: el artista tiene que tratar argumentos como la supervivencia del mundo campesino, de la vida en el sur de Italia y de la pequeña burguesía provincial, aquella antigua burguesía que conserva sus valores, o que, como Pasolini describe: “che amava dare un sapore artigianale alle sue prime industrie”. Por eso el escritor está obligado a combatir lo que él llama “batallas de retaguardia”.

La primera sensación de Pasolini es la soledad, que, como él mismo especifica, no es en absoluto indiferencia ni independencia; es más, para Pasolini esta soledad es una virtud porque le permite la objetividad para afrontar todos los acontecimientos socio-políticos. Pero, a pesar de esta seguridad en sí mismo, Pasolini es consciente de las limitaciones y de la dificultad de su postura: “la mia politica è chiaramente platonica. Oltre che essere non pratica è anche non moralistica. E' destinata quindi alla massima impopolarità: anche perché la mia indipendenza non è da me amata, anzi, è considerata una forma di impotenza.”¹⁸²

¹⁸¹ 3 de mayo de 1969.

¹⁸² 9 de noviembre de 1968.

Para él, ésta es la razón de la persecución de la que es víctima, contra la que no puede hacer nada, sino sentirse, como él mismo se define, como “una bestia braccata”, completamente solo y vulnerable. Como describía en los versos de *Poesie in forma di rosa*, él es consciente de que su situación y su soledad lo hacen “diverso” para el resto de la sociedad. A pesar de todo, está convencido de los motivos de su lucha y va a seguir combatiendo.

La realtà è questa: che anche l'intellettuale è un reietto, nel senso che il sistema lo rilega al di fuori di se stesso, lo cataloga, lo discrimina, gli affibbia un cartello segnaletico: onde: o renderlo dannato, o integrarlo. Si sa. Anche se apparentemente meno sfortunato del ‘povero negro’, l'intellettuale vive in sostanza l'identica esperienza di ‘diversità’ del negro. I due sono fratelli nella segregazione, e nella lotta che devono ingaggiare contro il sistema per ‘limitare’ (altro non possono fare) la sua capacità di ‘catalogarli e integrarli’.¹⁸³

Con los temas que trata en la columna “Il caos”, Pasolini ha iniciado esa actitud de máxima agresividad contestataria que desarrollará en los años setenta. “Il caos” se puede considerar como la introducción a sus películas de la “trilogía de la vida” y de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, así como a su último libro de poesía *Trasumanar e organizzar*, a los artículos ‘corsarios’ y ‘luteranos’ y, por supuesto, a su “Teatro de Palabra”.

¹⁸³ 14 de diciembre de 1968.

1.15. *El cine de poesía, del silencio o de la realidad.*

No se puede hablar del cine de Pasolini sin considerar la contaminación entre géneros artísticos, ya sea entre los más practicados por Pasolini, como cine o literatura, ya sea entre los menos usuales en él, como la pintura. Efectivamente, es imposible estudiar el cine de Pasolini sin considerar sus guiones, sobre todo los primeros, como parte de su producción literaria, puesto que representan un punto intermedio entre sus novelas y su producción cinematográfica. De hecho, se puede pensar en una evolución de las novelas romanas hacia las primeras películas, pensemos en el mundo que Pasolini describe en *Ragazzi di vita* y en *Accattone* o *Mamma Roma*.

Tras estas dos primeras películas a principios de los sesenta, el cine de Pasolini, o al menos el de los sesenta, puede dividirse en dos grandes grupos, pero teniendo en cuenta que en algunas películas se encuentran características comunes a estos dos grupos¹⁸⁴.

En el primer grupo Pasolini se describe a sí mismo, expresa sus sentimientos, su modo de ver el mundo que lo rodea. Si hacemos un ejercicio de memoria

¹⁸⁴ Ésta es la división que hace Rinaldi, con la que estoy de acuerdo, en RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 232 a 261. Angelini (Véase ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 75-80) hace una división distinta del cine de Pasolini, considera que el autor cierra con *La ricotta* la trilogía que había empezado con *Accattone* y *Mamma Roma*, como el mismo Pasolini declara a Dufлот en *Il sogno del Centauro*, cit., en las pp. 98 y 99: “È il momento di maturità degli anni sessanta, corrispondente a un periodo di intensa attività creatrice, in cui ho pubblicato diversi romanzi e poesie. La calma che precede la tempesta: dopo, ci sarà la crisi”. Es decir, Pasolini afirma el final de una etapa y el inicio de otra. Según Angelini, a partir de este momento, Pasolini va a seguir dos líneas, y no sólo en el cine, que ella define como aparentemente divergentes. Estas líneas son: “il cinema breve, di intervento, di inchiesta e quello dei grandi miti, nel senso primitivo di racconti di fondazione, fino alle trilogie “della vita”, poi rinnegata, e “della morte”, come vogliamo chiamare *Orgia*, *Bestia da stile* y *Salò*, mettendo insieme teatro e cinema in tempi anche diversi.” En mi opinión no se puede hablar de la existencia de una “trilogía de la muerte”, *Orgia*, *Bestia da stile* y *Salò* no se pueden englobar porque pertenecen a momentos y proyectos completamente distintos, a finalidades y mensajes artísticos diferentes.

recordaremos que Pasolini describía la poesía como: “qualcosa di buio in cui si fa luminosa / la vita: un pianto interno, una nostalgia / gonfia di asciutte, pure lacrime.”¹⁸⁵ Ésta descripción se puede adoptar para este grupo de películas, con las que el autor se siente vivo expresando su desesperada vitalidad.

El segundo grupo es en el que Pasolini lleva fielmente al cine mitos clásicos, sin ninguna aparente originalidad literaria, pero con una carga simbólica muy relevante.

La primera película que hay que considerar dentro del primer grupo es *La ricotta*, una película sobre cómo hacer una película, sobre la figura del director, “metacine”, si se puede decir.

Esta película representa una primera ruptura con las dos experiencias precedentes¹⁸⁶, *Accattone* y *Mamma Roma*, si bien mantienen aspectos en común, como que el personaje Stracci pertenezca al subproletariado o que el dialecto romanesco aparezca frecuentemente. La ruptura la encontramos en que la figura central de *La ricotta* no es Stracci, el antihéroe, sino el director de la película, representado por Orson Welles, y que a su vez representa al auténtico director, a Pasolini. La entrevista que le hacen a Welles es una confesión en primera persona de Pasolini, que incluso cita versos de *Poesia in forma di rosa*. Esta escena de Orson Welles es uno de los ejemplos más evidentes de “monólogo interior” de Pasolini en el cine, y más concretamente de lo que él llama una “subjetiva”¹⁸⁷.

Volviendo a la división en dos grupos del cine de Pasolini, si en el primer grupo estaban las películas en las que Pasolini expresa claramente sus sentimientos y

¹⁸⁵ PASOLINI, P.P., *Bestemmia*, cit., p. 620.

¹⁸⁶ Aunque ya hemos visto que hay estudiosos, como Angelini, que consideran las tres primeras películas de Pasolini una trilogía.

¹⁸⁷ Para profundizar sobre estos conceptos, véase PASOLINI, PP., *Empirismo eretico*, cit., pp. 85-107 y 171-187

su “desesperada vitalidad”, en el segundo grupo se encuentran las de los grandes mitos, *Medea*, *Edipo re*, *Il vangelo secondo Matteo* o *Teorema*. Se trata de adaptaciones de textos literarios, tanto clásicos como modernos, que a primera vista resultan muy objetivas, sin esa presencia de vida personal, aunque se verá más adelante cómo las apariencias engañan.

Una de las características de estas películas sobre los mitos es que los diálogos pierden importancia, cediéndosela a los gestos de los personajes y al decorado. La trama y los diálogos son completamente fieles a los textos originales, y de este modo toda la originalidad artística de Pasolini está en la puesta en escena. Como en las novelas romanas, en las que Pasolini alcanzaba un alto nivel artístico gracias a las cuidadas y meticulosas descripciones, en los guiones de estas películas los diálogos son secundarios respecto a las acotaciones y su posterior representación, que en las películas se transforman en largos silencios. Para comprender el cine de Pasolini hay que observar atentamente los silencios y todo lo que se desarrolla en ellos.

Una de las pruebas más significativas de la importancia de las acotaciones y de los silencios¹⁸⁸ es la película *Il Vangelo secondo Matteo*. Los pocos diálogos que posee son completamente fieles al texto del evangelista, tal y como era la voluntad de Pasolini: “I dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all’altezza poetica del testo.”¹⁸⁹

¹⁸⁸ Aquí hago una breve digresión sobre el cine de poesía, donde predominan los silencios, porque es justo lo opuesto al “Teatro de Palabra”. Una confrontación entre los dos géneros nos va a dar una visión más completa de la complejidad de la figura artística de Pasolini.

¹⁸⁹ PASOLINI, P.P., *Il Vangelo secondo Matteo*, Garzanti, Milán, 1964.

Pero en la película cada palabra aparece acompañada por un gesto preciso, que hace que esa palabra se cargue de más significado. Cada gesto en la película es una acotación en el texto. La exactitud de Pasolini entre el texto y la película es la de un perfeccionista maníaco, y esto hace que tanto las películas de Pasolini como sus guiones sean de una riqueza espectacular: imágenes que son la fiel realización de un texto literario que describe todos los detalles y gestos, sin dar la posibilidad a la mínima improvisación. Pocos directores de cine han sido tan precisos y minuciosos.

Pasolini está convencido de que una imagen vale más que mil palabras, y de que el único modo de describir verdaderamente la realidad no son las palabras, si no las imágenes, por lo que, en más de una ocasión, en sus guiones no encuentra las palabras para describir las imágenes que tiene en mente, y el texto se limita a evocar lo que se grabará: “Mai crocifissione avrà dato l’insopportabile fisicità del dolore, come questa cinematografica: un naturalismo terribile, da renderne quasi intollerabile la vista.”¹⁹⁰

La película *Edipo re*, del 66, como *Il Vangelo secondo Matteo*, es prácticamente muda, el texto de Sófocles desaparece casi por completo, y Pasolini centra la atención de las cámaras y del espectador en los gestos de los actores, ninguno de ellos profesional, sino personas de la vida misma. El silencio de estas películas es tal que incluso en algunas escenas dialogadas el diálogo no se escucha, como la secuencia de la derrota de la Esfinge, que se desarrolla en la distancia, desde el punto de vista de otro personaje que los observa pero que no consigue escuchar nada.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 250.

La película, *Uccellacci e uccellini*, una de las obras maestras de Pasolini, aparentemente no tiene una estructura muy distinta de las películas anteriores. Empieza con dos personajes que en silencio siguen su camino bajo el sol: “un uomo e un giovinettello vengono avanti sotto il sole, per una strada bianca.”¹⁹¹ Los breves y anecdóticos capítulos que les suceden podrían encuadrarse dentro del cine romanesco, el de *Accattone* y *Mamma Roma*, personajes picarescos cuya vida es un vagabundear. Sin embargo, hay que considerar esta película dentro del segundo grupo en el que Pasolini transcribe mitos, según la división que hemos realizado. Pero si hasta ahora Pasolini había llevado a la pantalla obras de otros autores, San Mateo y Esquilo, con *Uccellacci e uccellini* lo hace con un texto propio.

En este sentido hay que analizar la figura del cuervo parlanchín de *Uccellacci e uccellini*, que representa las acotaciones del autor, que a lo largo de la película van desapareciendo y van dando más espacio a los diálogos, hasta el punto de que Totò y Ninetto, los actores que representan a los dos personajes caminantes, deciden comerse al cuervo, y de esta manera desaparecen por completo las notas del autor¹⁹².

Pero el significado simbólico más importante del cuervo no es representar un cambio cinematográfico de Pasolini hacia guiones sin notas, sino que, como el mismo autor declara, el cuervo representa una ideología, el viejo marxismo en crisis que intenta llegar al pueblo, representado por Totò y Ninetto, a través de acotaciones que se revelarán inútiles. Y esta película, en la que uno de los tres personajes fundamentales representa la crisis del marxismo de principios de los años sesenta, sólo puede terminar con la llegada a Roma el día del funeral de Togliatti:

¹⁹¹ PASOLINI, P.P., *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milán, 1966, p. 155.

¹⁹² Sobre la interpretación simbólica de los diferentes personajes de esta película, véase PASOLINI, P.P., *Le belle bandiere*, cit. p. 321

Tutto il popolo di Roma è per le strade della città (...) Si svolgono i funerali di Togliatti. Il nostro racconto così si perde, fino quasi ad annullarsi, in queste sequenze di immagini, in questo funerale immenso come una guerra o un giudizio universale. Tre, quattro, cinque minuti: un racconto nel racconto. Ma un racconto fatto di realtà documentaria e di misteriosa poesia.¹⁹³

Pasolini interpreta la muerte de Togliatti como el inicio de la profunda crisis del marxismo italiano. De hecho, después del funeral de Togliatti, Totò y Ninetto, que hasta entonces habían escuchado con más o menos paciencia al cuervo, se cansan de sus sermones y deciden librarse de él comiéndoselo¹⁹⁴.

Una interpretación “meta-artística” de la muerte del cuervo es que, como Pasolini describía en el párrafo transcrito, la película se pierde, desaparece, ya que se transforma en un documental, y llegados a este punto la figura que representa las acotaciones pierde todo su sentido. Con esta escena, Pasolini realiza su decisión de cambiar de estilo cinematográfico: sus películas, a partir de ahora, ya no van a ser cuentos, como el propio Pasolini anuncia, “il nostro racconto così si perde, fino ad annullarsi”, si no que van a ser películas-documentales, o para expresarlo con términos de Pasolini, van a ser el ‘lenguaje de la realidad’.

Justo con esta película y la muerte del cuervo empieza la incesante búsqueda pasoliniana de un lenguaje completamente nuevo, un lenguaje más eficaz que el de las palabras. Y ésta es, en mi opinión, la mejor interpretación del cuento franciscano, que por su relevancia, Pasolini coloca justo a mitad de la película, que de él toma el título.

¹⁹³ PASOLINI, P.P., *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 210.

¹⁹⁴ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 107-108.

Esta historia narra como fray Ciccillo y fray Ninetto aprenden el lenguaje de los pájaros para instaurar la paz entre ellos. Se trata de una regresión lingüística que puede traducirse como la búsqueda de un nuevo lenguaje fuera del lenguaje, un lenguaje que no se exprese con palabras, el lenguaje de las acciones¹⁹⁵.

Teorema, de 1968, como *Medea*, *Edipo re* o *Il Vangelo secondo Matteo*, cuenta la historia de un mito, con la diferencia de que no es un mito clásico, si no un mito inventado por Pasolini.

Pensada en principio como obra de teatro pero realizada tanto como película y como novela, *Teorema* es uno de los ejemplos claves para comprender la contaminación de géneros literarios y artísticos que Pasolini lleva a cabo durante toda su carrera.

La película está dividida en breves capítulos muy bien diferenciados entre sí, que son como poemas visuales, cine de poesía, en silencio. Cada capítulo es la historia de uno de los miembros de una familia burguesa, el padre Paolo, la madre Lucia, el hijo Pietro¹⁹⁶, la hija Odetta y la criada Emilia, que se enamoran del mismo personaje misterioso, divino, anunciado por un cartero angelical, Ninetto. Todos los personajes se ven atraídos por el “sexo sagrado” del huésped, y cada uno mantiene una relación sexual con él. Cada personaje reacciona de una manera completamente distinta ante esta experiencia y cada uno sufre una transformación radical diferente.

En relación a esta transformación hay un detalle simbólico: la película empieza y termina con la misma imagen, el desierto. Según Bazzocchi, esta imagen del desierto tiene una simbología concreta: “il deserto rappresenta la condizione

¹⁹⁵ Esta historia dentro de *Uccellacci e uccellini* es, además, un homenaje tanto al cine mudo como a *Francesco giullare di Dio* de Rossellini.

¹⁹⁶ Resulta fácil notar que los nombres no están elegidos al azar, Pasolini se llama Pier Paolo y su madre Lucia.

eccezionale di chi esce dalla Storia, cioè dalle convenzioni, e viene profondamente modificato da questa esperienza.”¹⁹⁷ Es decir, el contacto de estos personajes con la divinidad del huésped los libera de su condición social de burgueses y, por consiguiente, los transforma drásticamente.

Emilia, la criada, la única que no es burguesa, se transforma en una santa con poderes curativos, y al final se hace enterrar viva como máxima penitencia y martirio; la hija Odetta cae en un estado catatónico y termina encerrada en un psiquiátrico; Pietro, el hijo, descubre su vocación artística e intenta encontrar nuevas técnicas pictóricas, pero esta experimentación artística se convierte en una obsesión que no lo deja vivir y lo lleva a un estado de desesperación; Lucia, la madre, sale a la calle en busca de jóvenes con los que poder repetir la misma experiencia que tuvo con el huésped, pero, al no encontrarla, se siente frustrada y también ella se obsesiona en la búsqueda, y Paolo, el padre, decide regalar su fábrica a los obreros, se desnuda en medio de la estación de trenes de Milán y empieza a caminar en busca del desierto, gritando su desesperación porque quiere saber.

Esta parábola puede tener muchas interpretaciones. Andrea Zanzotto considera que se trata de “la irrupción de la mirada poética” y de las consecuencias que provoca cuando los personajes la perciben. Zanzotto¹⁹⁸ se basa para esta interpretación en los primeros planos de los libros que aparecen en la película, desde las poesías de Rimbaud que lee el huésped, hasta *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi que lee el padre.

¹⁹⁷ BAZZOCCHI, M. A., *Pier Paolo Pasolini*, cit., 1998. p.189.

¹⁹⁸ ZANZOTTO, A., “Su ‘Teorema’”, en *Auree e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milán, 1994.

Sin duda alguna, la interpretación de Zanzotto no agota ni recoge todas las interpretaciones posibles de la película. Para Rinaldi¹⁹⁹, por ejemplo, son fundamentales las imágenes del desierto, que él interpreta como la realidad que aparece para interrumpir el sueño burgués. Después de un contacto con la realidad, los burgueses sólo pueden dedicarse a buscarla, y es por esto por lo que transforman sus vidas. Al final se dan cuenta de que estas transformaciones han sido inútiles, que la realidad no se encuentra en los detalles de la vida burguesa, sino en la nada del desierto, es decir, en una enajenación absoluta de la vida burguesa²⁰⁰.

Hay que recordar que, en un principio, Pasolini había concebido *Teorema* como una obra teatral dentro de su proyecto de “Teatro di Parola”. Una contradicción es que *Teorema* es prácticamente una película muda, donde tienen una gran importancia las imágenes, todo lo contrario del “Teatro de Palabra”. Sin embargo, *Teorema* conserva un punto en común con este teatro, y es que tiene como objetivo estudiar la burguesía, la fenomenología de la burguesía.

De *Teorema* se podría afirmar que es también donde Pasolini pone en práctica más exhaustivamente su teoría del lenguaje del cine como el lenguaje de la realidad. Efectivamente, la trama de la película también puede interpretarse como la búsqueda del lenguaje de la realidad, un lenguaje que, según Pasolini, no se encuentra en las palabras. Esta conclusión puede ser uno de los motivos por los que Pasolini, después de *Teorema*, deja de publicar los textos de sus películas (de las películas de la *Trilogia della vita* publicará solamente una pobre transcripción de los diálogos).

¹⁹⁹ RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 253-261.

²⁰⁰ Para profundizar sobre el tema del desierto, véase AA.VV. “Pasolini. Le Mythe et le sacré”, en *Etudes Cinématographiques*, 109-111, 1976.

PARTE II.

PASOLINI DRAMATURGO: EL TEATRO COMO IDEOLOGÍA.

II. 1. EL TEATRO DE PASOLINI EN EL FRIUL.

II. 1.1. La sua gloria y los diálogos en verso de “L’Usignolo”.

Los primeros textos teatrales de Pasolini están escritos en torno a 1938, cuando sólo tenía 16 años. Se conservan los manuscritos de una comedia sin título y una tragedia griega titulada *Gli alati*, pero la obra que más destaca es un drama en tres actos, *La sua gloria*, que presentó en el concurso de los “Ludi Juveniles” para estudiantes del instituto. El tema del concurso era contar un episodio del “risorgimento” italiano. La trama, brevemente, es la siguiente:

Nella scena I dell’atto I, Guido Solera non è ancora contagiato dall’amore patriottico, l’affetto della madre incombe; nella II l’amico di famiglia Carlo Geni lo conquista alla causa carbonara e nella III il ragazzo si affilia alla società segreta. L’atto II, di una sola scena, si conclude con l’arresto di Guido, che è condannato a morte dagli Austriaci. Nell’atto III Guido, trascinato dai gendarmi, scorge tra la folla la madre e la invita a pregare per lui e per l’Italia; segue un “Quadro II” in cui Guido, prigioniero allo Spielberg, ripensa all’infanzia e alla madre, e piangendo si affida a Dio.”²⁰¹

²⁰¹ PASOLINI, PP., *Teatro*, ed. Walter Siti, Mondadori “I Meridiani”, Milán, 2000, pp. 1115-1116. La edición de Mondadori publica sólo tres escenas (las escenas I de cada acto), la obra entera está publicada en la revista *Rendiconti*, 40, marzo, 1996, introducida por un artículo de Stefano Casi titulado “Prime considerazioni su *La sua gloria*”.

Evidentemente, como Stefano Casi la define: “*La sua gloria rimane un tentativo teatrale ancora fortemente letterario*”²⁰², debido a la edad del autor. A pesar de todo, premian la obra.

Entre la amplia producción poética juvenil de Pasolini, tanto en italiano como en friulano, se encuentran algunas poesías en forma de diálogo que presentan aspectos teatrales interesantes. Uno de estos diálogos, “La Domenica Uliva”, forma la tercera parte del libro *Poesie a Casarsa*, del 42. Hay otros tres diálogos también en verso, pero éstos en italiano, publicados en la revista *Il Setaccio*, en la que también aparece un cuarto diálogo en febrero del 43: “Le piaghe illuminate”. En el 44 y en el 45 Pasolini publica en su revista friulana, *Stroligùt di cà da l’aga*, otros diálogos en dialecto, y en estos años escribe además los ocho diálogos en verso de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*.

Stefano Casi²⁰³, además de hacer un buen análisis de estos diálogos, llega a la conclusión de que una de las finalidades de Pasolini era afrontar el problema de la relación entre oralidad y escritura, acercando así, en cierta medida, la poesía al espectáculo teatral. En realidad, ésta no es la única contaminación de géneros en estas poesías dialogadas, según Casi hay que leerlas: “nell’ambito di un più ampio interesse della poesia, della letteratura, dell’arte, dell’impegno culturale”²⁰⁴.

En realidad, la recuperación de las poesías con forma de diálogo es frecuente en las vanguardias de principios del siglo XX, sin ir más lejos la *Balada de la placeta*

²⁰² CASI, S., *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milán, 2005, p. 24.

²⁰³ CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, cit.

²⁰⁴ *Ibidem*. p. 27.

o *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* de García Lorca, que son una propuesta de la recuperación de las tradiciones, que Pasolini compartía²⁰⁵.

Analizando los ocho diálogos de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, se observa una ambigüedad: los diálogos en prosa introducen una necesidad de comunicar, pero, por otra parte, estos mismos diálogos carecen de una continuidad lógica que los una, por lo que se podrían definir como brevísimas escenas poéticas independientes. La única característica que los puede aunar es que en todos aparece la degradación del Edén y el aspecto negativo del dolor, que, como habíamos visto en la parte I de esta tesis, es uno de los temas de todo el libro.

En el primer diálogo, un extranjero visita el jardín, símbolo del Edén, custodiado por un joven (“giovinetto”, una de las tantas identificaciones de Pasolini) que le cuenta cómo es la vida de los campesinos en Casarsa, que trabajan para los señores, pero que disfrutan en su poco tiempo libre de la vida. Este matiz de crítica social es síntoma de la degradación del Edén, Pasolini ya no describe Casarsa como el paraíso perfecto²⁰⁶.

El segundo diálogo es entre un niño, Nisiuti, y un jilguero²⁰⁷; el tercero entre el alba y una vieja, y el cuarto entre un joven y un capellán. Estos tres diálogos

²⁰⁵ Como Casi escribe de “La Domenica Uliva”: “La Domenica si cala perfettamente all’interno delle nuove tendenze che coniugano l’atmosfera, il simbolismo, il lirismo, il rifiuto delle priorità della trama, il linguaggio puro e assoluto della poesia, propugnate da Palcoscenico. E come vedremo più avanti, se ne accorgerà ben presto lo stesso Grassi riconoscendo in Pasolini un compagno di strada. Poesia e teatro, anzi poesia è teatro, ossia luogo dove il mistero della parola annulla azioni e personaggi per far intravedere le profondità dello spirito, che per Pasolini è anche inquietudine del sentimento e passione erotica. L’omosessualità, con l’evocazione di figure di ragazzi e adolescenti nei campi incontaminati del Friuli, e un mondo di affetti esageratamente e volutamente limitato alla figura materna, costituiscono i supporti tematici, non solo del dialogo ma dell’intero volumetto di *Poesie a Casarsa*. [CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 40-41]

²⁰⁶ CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, cit., pp. 30-31.

²⁰⁷ Estos dos personajes, curiosamente, vuelven a aparecer juntos en la obra de teatro *I Turcs tal Friül*, de la que más adelante se hace un estudio. En la obra de teatro pierden toda la simbología que tienen en este diálogo, siendo dos personajes reales: un niño y un pájaro.

siguen describiendo la vida en Casarsa, pero desde tres puntos de vista distintos, que, a fin de cuentas, coinciden con los del joven de la primera poesía.

En el quinto diálogo el “giovinetto” ha pasado a ser “giovane”, y habla con la tarde (“sera”, otro símbolo de la decadencia). El joven se observa a sí mismo y es muy crítico con la vida que ha llevado, de ahí su sentimiento de angustia. También es obvia la identificación de este personaje y su evolución con la vida del poeta.

En el último diálogo, el joven, Narciso, se transforma en un ruiseñor (“usignolo”) y dialoga con una joven (“giovinetta”). Se trata de un ruiseñor que canta de la misma manera que el poeta escribe:

“GIOVINETTA: Povero uccelletto, dall’albero, tu fai cantare il cielo. Ma che pena udirti fischiettare come un fanciullino.”²⁰⁸

El ruiseñor es otro de los personajes con el que Pasolini se identifica. Tras los lamentos del pájaro, el diálogo termina en un abrazo consolador entre la joven y el ruiseñor, es la unión del poeta desdoblado en dos personajes, una especie de hermafroditismo tras el que Pasolini esconde su homosexualidad. Este mismo desdoblamiento con esta simbología, lo veremos también en muchas de sus obras de teatro.

Creo que para esta tesis no merece la pena profundizar el estudio de estos diálogos, ya que, literariamente, no añaden nada nuevo a cuanto se ha visto y, teatralmente, no son una verdadera experiencia teatral.

²⁰⁸ PASOLINI, PP. *Bestemmia*, cit., p. 303.

II. 1.2. “*I Turcs tal Friul*”.

II.1.2.1. *El dialecto como registro social.*

Como hemos visto en la parte I de esta tesis, a la hora de escribir en friulano, Pasolini tiene ante sí dos caminos: por una parte el camino recorrido en *Poesie a Casarsa*, donde transforma dialecto en un idiolecto; por otra parte, escribiendo en friulano recoge la historia del pueblo, es decir, usa el dialecto con una conciencia histórica, haciendo del dialecto hermético de *Poesie a Casarsa* un instrumento de comunicación social. Un ejemplo de esta segunda forma de tratar el friulano es la obra de teatro, de un acto único, *I Turcs tal Friùl*, en la que las razones comunicativas y objetivas prevalecen sobre el subjetivismo de las primeras poesías friulanas.

A pesar de la nueva función comunicativa y social que Pasolini da al friulano²⁰⁹, muchos de los temas de los poemas anteriores aparecen también en *I Turcs tal Friùl*: el niño inocente, la madre, el paisaje friulano, la muerte e incluso el sacrificio del protagonista, Meni, para salvar a su pueblo, identificándolo con la figura de Cristo.

Por esto, *I Turcs tal Friùl* puede considerarse un epílogo de toda la poesía friulana de Pasolini y especialmente de *L’Usignolo della Chiesa Católica: I turcs tal*

²⁰⁹ Sobre el tema del dialecto en *I Turcs tal Friùl*: VANOSI, L., “Le parole e la voce. Studio su *I Turcs tal Friùl* di Pier Paolo Pasolini”, en AA.VV. *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*, ed. Santato, G., Cleup, Padua, 1983, p. 78; NALDINI, N., “I primi testi teatrali di Pasolini nel tempo friulano” en AA.VV., *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, ed. G. De Santi y M. Puliani, Il Cigno Galileo Galilei, 1995, pp. 16-19; RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 29-31; LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, pp. 83-88 y 99-108.

Friùl es la representación teatral de una civilización arcaica todavía viva, en la que, para Pasolini, la vida se rige por la inmovilidad temporal, la religiosidad rural y la simbiosis con la naturaleza. La novedad se encuentra en la introducción en el mundo poético de una alegoría política: la denuncia del nazismo. El teatro es el primer tentativo pasoliniano de una comunicación histórico-política²¹⁰.

Relacionada con esta nueva finalidad comunicativa está el también ya mencionado proyecto de Pasolini de dar al friulano la dignidad de una lengua²¹¹. *I Turcs tal Friùl* juega un papel fundamental en este proyecto, ya que, con esta epopeya sobre Casarsa pretende claramente concienciar a su pueblo del valor de su historia y su cultura.

A causa de esta nueva visión del Friul, Pasolini deja de describirlo como aquel mundo mágico y paradisiaco descrito en *Poesie a Casarsa*, ahora lo describe como un mundo real, con virtudes y problemas concretos, y cuyos habitantes viven, sufren y son parte de la historia.

En el primer número de la revista *Stroligut di cà l'aga*, en el artículo “Dialet, lenga e stil”, Pasolini señala que el friulano no ha tenido ningún escritor capaz de darle la importancia de lengua. No obstante, el mensaje de Pasolini es positivo, ya que afirma que si hasta ahora no ha habido todavía ningún poeta en friulano, llegará. Al leer estas líneas parece como si Pasolini se propusiera como el primer gran poeta

²¹⁰ Como Stefano Casi escribe en *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., pp. 53-54: la mitica invasione dei Turchi, che comporta una messa in discussione dei rapporti sociali e umani all'interno della comunità e il conseguente superamento dei conflitti innescati, con necessario dibattito e confronto politico-culturale fra gli spettatori, inquadra nella logica delle tragedie greche in cui il mito assume risonanza sociale. Per questo possiamo considerare *I Turcs tal Friùl* la prima opera profondamente politica di Pasolini nel senso più proprio e strutturale del termine, perché assorbe i meccanismi stessi della creazione della tragedia ateniese e incide nel senso di appartenenza alla polis (trasfigurata nel *pais* di Casarsa) che vede rispecchiati, rivivificati e riproblematizzati i propri momenti fondanti e unificanti.

²¹¹ Nos referimos al proyecto que Pasolini había teorizado y pretendido con la revista *Stroligut di cà da l'aga*, cuyo primer número aparece en abril de 1944, mientras Pasolini escribía *I Turcs tal Friùl*. Para más informaciones ver el capítulo 1.4 de esta tesis.

en friulano, creador de toda una escuela capaz de llevar a cabo sus ambiciones literario-culturales para el Friul: “A è miej spetà e sperà che non rindisi, parsè che rindisi, se no altri, a vuol disi rifiutà no doma poesia e art, ma dignitat e, massime, storia.”²¹²

El segundo número de la revista, de agosto de 1944, reproduce en la portada la figura de un orador. Se trata del detalle de un fresco de la Iglesia de S. Croce en Casarsa, y junto a ella, aparece una “prejera”, que, obviando las diferencias contextuales, es la misma oración que abre *I Turcs tal Friùl*. En esta oración Pasolini describe lo que él considera la maravillosa continuidad de la vida de los campesinos friulanos, para los que todo transcurre de generación en generación, sin cambiar nada, como si las tradiciones fueran eternas. Por lo que es un pueblo prácticamente sin historia y cuyos pocos acontecimientos son traumáticos y siempre los mismos: en 1499 los turcos saquearon Casarsa, ahora, en 1944, las tropas nazis repiten la historia, y los sentimientos de los campesinos son exactamente los mismos: la única opción que les queda ante el peligro es rezar y esperar la salvación divina.

Tal y como narra la trama de la obra, ante el terror de la proximidad de los turcos, la mayoría de la gente del pueblo decide permanecer estoicamente donde siempre ha vivido, rezando e implorando. Sólo dos personajes deciden tomar una opción distinta: por una parte Bastin de Jacùs, y los hombres que lo siguen, deciden esconderse en el bosque con sus familias y los bienes que puedan salvar; por otra

²¹² PASOLINI, PP., “Dialet, lenga e stil”, en *Stroligut di cà da l’aga* n.1, abril, Casarsa, 1944, p.7, en PASOLINI, PP., *L’Academiuta friulana e la sue riviste*, cit. La traducción al italiano de esta frase se encuentra en PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friul*, introducción y traducción de BOCCOTTI, G., Müncher, Ist. Italiano di Cultura (Urbania, Bramante), 1980, p. 9. [E’ meglio aspettare e sperare che arrendersi, perché arrendersi significa non solo rifiutare la poesia e l’arte, ma la propria dignità e soprattutto la storia.]

parte, Meni Colùs, que junto a los demás jóvenes, deciden combatir en vez de esperar una muerte segura.

En la primera parte de *I Turcs tal Friül*, un acto único, sucede un episodio muy simbólico: Meni Colùs mata un pajarillo que su hermano perqueño Nisiuti ha cogido:

MENI COLÙS: A son bièi sí... ma a ti morin, ti morin, Nisiuti.

NISIUTI COLÙS: Eh, a no morin no.

MENI COLÙS: Tas, va. A son sempri muàrs; a Pauli, a me, co si era frutíns, e adès a te.

NISIUTI COLÙS: I sai ben jo, coma ch'a si faj... a mi lu à dita Cintín.

MENI COLÙS: Sí, spera tu. Ben, adès cor a Rosari, Nisiuti (1)

NISIUTI COLÙS: Ah, il miò gardilín!... Al è muàrt, al è muàrt! Ti mi lu às copàt tú! Bèchimi, bèchimi il dèit, gardilín!... Al è muàrt, al è muàrt!

[(1) A ghi dà indavòur il gardilín.]²¹³

En cuanto a la forma, en este diálogo, como en toda la obra, lo que más destaca son las expresiones coloquiales, que sirven para dar realidad y vivacidad a la obra.

Respecto al contenido, se encuentran dos temas muy presentes en la poesía de Pasolini, por una parte el hecho de que en la vida del campesino friulano nunca cambia nada: (“A son sempri muàrs”), y, por otra, la angustia ante la muerte, que es el tema al que Pasolini probablemente recurre más en esta obra. Pero hay que destacar una novedad: el acto de rebeldía de Meni, un personaje que no se resigna,

²¹³ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friül*, cit., p. 48 [MENI COLÙS: Sono belli sí... ma ti muoiono, Nisiuti. NISIUTI COLÙS: Eh, non muoiono, no. MENI COLÙS: Taci, va'. Son sempre morti; a Pauli, a me, quando si era bambini, e adesso a te. NISIUTI COLÙS: Lo so bene io, come si fa... me lo ha detto Cintín. MENI COLÙS: Sí, spera tu. Beh, adesso corri a Rosario (1) NISIUTI COLÙS: Ah, il mio cardellino!... è morto, è morto! Me lo hai ucciso tu! Beccami, beccami il dito, cardellino mio!... è morto è morto! // (1) Gli dà indietro il cardellino.]

que quiere actuar e intervenir, y cuyo carácter no le permite quedarse quieto esperando a que la muerte llegue. Esta rebeldía reprimida es la causa del gesto de rabia que lo impulsa a apretar el jilguero hasta asfixiarlo.

Como hemos visto, esta escena recuerda el diálogo II de la sección “L’usignolo” del libro *L’usignolo della chiesa cattolica*, en el que un niño, también llamado Nisiuti, le habla a un jilguero que le advierte de la cercanía de la muerte, incluso cuando un niño hace algo tan sencillo como ir a buscar nidos en el bosque. “Ne ho visti sì, ne ho visti fanciulli morire”²¹⁴, sentencia el jilguero justo antes de morir. Hay que tener también en cuenta, que en la pintura religiosa medieval, el jilguero representa la perentoriedad de la pasión de Cristo.

Volviendo a *I Turcs tal Friúl*, en los personajes de Meni, Pauli y la madre, Lussia Colús, se encuentran muchos datos autobiográficos²¹⁵, se refleja el drama familiar que la familia de Pasolini vive cuando, en el mismo período en que Pasolini escribe la obra, su hermano Guido se hace partisano y marcha a la guerra. Evidentemente, esta interpretación autobiográfica no es suficiente para desvelar todo el significado de la obra. El personaje de Meni Colús hay que interpretarlo como el símbolo de todas las personas que se niegan a aceptar la vida inerte que imponen las tradiciones campesinas: subsistir esperando la muerte. Meni es el símbolo de aquellas personas dispuestas a luchar para crear su propio destino.

Los demás personajes de la obra, por su modo de concebir el mundo, ven a Meni como un sacrílego, un diverso, una persona que pone en peligro al resto del pueblo, por lo que, si las invocaciones al cielo no serán escuchadas, la culpa será de la actitud de Meni, que no quiere limitarse a rezar:

²¹⁴ PASOLINI, PP. *Bestemmia*, cit., p. 299. Ver el capítulo II.1.1. de esta tesis.

²¹⁵ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 47-49.

ZUAN GAMBELÍN: Tal nomp dal Signòur!... Meni al è zut via blestemànt pí di un pagàn! “Zèit a preà il vustri Signòur – al diseva – Al ni a dúciu ingianàs, al ni à! Jo i no mi impensi pí di Lui!”

ZUAN COLÚS: Se il Signòur e la Verzin a no varàn pietàt di nualtris, la colpa a è so.

LUSSIA COLÚS: No! No cussí, Zuan. A no ‘l diseva propit cussí, puòr frut... Al era doma che disperàt par la so zoventùt, vísaris, pal so paisùt, par nu...²¹⁶

Es la madre Lussia, en estas últimas palabras, quien interpreta correctamente la decisión que ha tomado el hijo, la única que verdaderamente lo comprende: Meni siente un gran amor por todo lo que le rodea y no puede permitir la destrucción de su pueblo, al menos no de un modo pasivo.

La relación entre la madre y los hijos vuelve a aparecer como fundamental. Leamos una intervención de Meni que revela sus sentimientos por la madre:

MENI COLÚS: Puora femina. Va a preà cun chel cuarpùt mindíc... jot là se spalutis, puora mari, tal grumal fruvàt. E jo ch’i soi stat drenti di che grin, Signòur!, di chel grin píciul, píciul. E par chistu adès i patís; i soi tant tacàt a chista vita: i ài tanta pòura di murí²¹⁷

²¹⁶ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friùl*, cit., p. 74-77. [ZUAN GAMBILÍN: Nel nome del signore!... Meni è andato via bestemmiando più di un pagano! “Andate a pregare il vostro Signore – diceva – ci ha tutti ingannati, ci ha! Io non ci penso più a Lui!” ZUAN COLÚS: Se il Signore e la Vergine non avranno pietà di noi, la colpa è sua. LUSSIA COLÚS: No! Non così, Zuan. Non diceva proprio così, povero bambino... Era solo disperato per la sua gioventù, viscere mie, per il suo paesetto, per noi...]

²¹⁷ *Ibidem*, p. 42 [MENI COLÚS: Povera donna. Va’ a pregare con quel piccolo misero corpo... guarda che spalle sottili, povera madre, nel grembiule consumato. E io che sono stato dentro a quel grembo, Signore!, a quel grembo piccolo, piccolo. E per questo adesso patisco; sono tanto attaccato a questa vita; ho tanta paura di morire.]

Esperar a los turcos es una muerte segura a la que Meni no se resigna, tiene que actuar como sea para evitarla. Meni no acepta ni su muerte ni la muerte y la destrucción de su gente y de su tierra, que tanto ama. Ésta es en realidad su religión, él no reniega de Dios, simplemente no quiere limitarse a creer en un Dios que predique la resignación.

Meni regresará muerto de la batalla, habrá sacrificado conscientemente su vida para dar testimonio de su modo de concebir la religión y la vida misma. Al centro de *I turcs tal Friúl* se encuentra, como en la tragedia griega y en la liturgia cristiana, el misterio del sacrificio. La muerte de Meni aparece como la muerte de la víctima que recoge todos los pecados de la comunidad para salvarla de la destrucción, siendo evidente la referencia a Cristo²¹⁸. Mientras que Lussia es la “mater dolorosa”, tanto que Zuan Colús la llama “benedetta del Signore”, aunque Pasolini evita, en esta ocasión, la escena evangélica del llanto de la madre sobre el hijo muerto²¹⁹.

En la figura de Meni se refleja, así, la imagen de Cristo redentor que muere para salvar a su pueblo. La imagen que Pasolini tiene de Cristo es la del hombre que ha tenido el coraje de ser él mismo, de estar contra la opinión general, contra las ideologías mayoritarias, de quien luchó por sus ideas sin miedo. Éste es un concepto de Cristo que Pasolini tendrá bien presente hasta el día de su muerte.

La misma imagen de Cristo aparece también en el libro *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, en la poesía “Crocifissione”, de la que merece la pena la lectura de un buen número de versos:

²¹⁸ Sobre la identificación de Pasolini con Cristo en *I Turcs tal Friul*: ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p.48; LICCIOLI, E., *ob. cit.*, pp. 89-96; VANOSSI, L., *Ob. cit.*, p. 68.

²¹⁹ Otra identificación de la madre de Pasolini con la Virgen María la tenemos en la película *Il Vangelo secondo Matteo*, en la que Susanna, la madre de Pasolini, interpreta a la Virgen en el momento del sacrificio del hijo.

Tutte le piaghe sono al sole
ed Egli muore sotto gli occhi
di tutti: perfino la madre
sotto il petto, il ventre, i ginocchi,
guarda il Suo corpo patire.

(...)

Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?

(...)

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...
(questo vuol dire il Crocifisso?
Sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso).

Noi staremo offerti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,

(...)

per testimoniare lo scandalo.²²⁰

Tras la descripción, en la primera estrofa, de la muerte de Cristo, que se caracteriza porque está expuesta a todos (“sotto gli occhi di tutti”), Pasolini se pregunta por qué Cristo ha recibido esta muerte y ha sido exhibido. La interpretación del poeta es, evidentemente, distinta de la que propone la Iglesia, para Pasolini la

²²⁰ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 376-377.

crucifixión de Cristo nos enseña que en cada momento de nuestras vidas tenemos que exponernos tal y como somos, cueste lo que cueste.

En la última estrofa aparece la primera persona plural, “noi”. ¿A quién se refiere? Sin duda alguna a los “diversos”, que son los que, como Cristo, pueden pagar las consecuencias si se exponen abiertamente. Pasolini es un “diverso”, de la misma manera que lo es su personaje Meni, juzgado por el resto del pueblo. El tema de la diversidad, como hemos visto, es uno de los temas fundamentales de la obra de Pasolini, sobre todo a partir de principios de los sesenta. Aquí asistimos al nacimiento de este tema en la obra de Pasolini, al que dedicaremos todo un capítulo cuando tratemos el Teatro de Palabra.

La trama de *I Turcs tal Friúl* se concluye con un milagro:

“IL PREDI: Eco la vòus da la Verzin, cristiàns, eco il miracul!

S’CIÈFI CUARNÚS: I Turcs a si fermin. L’oragan a ghi sbat tai vui dut il polvar dai ciàmps, dai nustris ciàmps cristiàns! A tornin a passà sigant li Miris’cis. A s’ciampin via sigànt. A sparissin tal scur.

IL PREDI: strenzinsi ta l’ombrena da li nustris ciasis, cristiàns, cà, senza domandasi mai nuja, nuja ch’i sin, pognès tal grin dal Signòur. Amen.²²¹

Al final, las oraciones han sido escuchadas y el milagro se realiza: se alza un remolino de viento que hace que los turcos desvíen su camino y el pueblo se salva. Este milagro hace que podamos considerar la obra como una especie de representación sacra. Obsérvese la palabra con la que termina la obra: “Amen”. Si

²²¹ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friúl*, cit., p. 112-115 [IL PRETE: Ecco la voce della Vergine, cristiani, ecco il miracolo! S’CIÈFIN CUARNÚS: I Turchi si fermano. L’uragano gli sbatte negli occhi tutta la polvere dei campi, dei nostri campi cristiani! Tornano a passare, gridando, le Mirische. Scappano via gridando. Spariscono nel buio. IL PRETE: Stringiamoci all’ombra delle nostre case, cristiani, qui, senza domandarci mai nulla, nulla che siamo, raccolti nel grembo del Signore. Amen]

empezaba con una oración, la “prejera” de Pasolini, termina tal y como acaban las oraciones. Sin duda alguna la obra es una epopeya, una tragedia civil y familiar, de una de las familias más importantes de Casarsa, pero hay también que definirla como una “tragedia religiosa”, tanto por la forma (se abre con una oración y se cierra con un “amen”), como por el contenido (se narra la historia de un milagro contra el paganismo).

El acercamiento de Pasolini a la religión se debe a que se inspira en la religiosidad de los campesinos, se conmueve ante la fascinación de los ritos y la ilusión de poder compartir con los demás, en la práctica de la fe, el sentimiento inexplicable de la vida, como él mismo escribe en *Atti impuri*:

In Maggio tutte le sere andai a Rosario: furono momenti soavissimi. La chiesa spopolata, le rare candele, il pavimento umido come di fantasmi primaverili, e il canto nudo, vibrante delle litanie, da cui, un po' alla volta, ero stordito. Appoggiati alla porta e al fonte battesimale, oppure diritti in piedi cantavano, intorno a me, coloro per cui unicamente ero entrato in chiesa...²²²

²²² PASOLINI, PP., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 37.

II.1.2.2. *La estructura de “I Turcs tal Friùl”.*

Pasolini, tanto en las revistas universitarias como en los “*stroliguts*” afirma que hay que proponerse una recuperación literaria de las tradiciones populares. De hecho, en la estructura de la obra *I Turcs tal Friul* parece como si el teatro de vanguardia hubiese sido un paréntesis ya completamente olvidado, hasta el punto de poder hablar de un regreso a *La figlia di Iorio* de D’Annunzio.

Pasolini describe minuciosamente el mundo campesino, no sólo el modo de ver la religión, que en realidad es el tema principal de la obra, sino también las pequeñas labores domésticas como ordenar la cuadra u ordeñar las cabras a una cierta hora (“antes de que caiga la noche”, que describe cómo los campesinos se rigen por el sol), que los niños vayan al bosque a buscar pajarillos en los nidos, se reza el rosario después de trabajar siempre que hay un problema serio, etc.

En 1943, un año antes de escribir *I Turcs tal Friùl*, en el artículo ya mencionado “Cultura italiana e cultura europea a Weimar”, Pasolini cuenta su experiencia durante un encuentro en la ciudad alemana organizado por los países fascistas, España, Italia y Alemania, para poner en contacto a sus jóvenes intelectuales. Pasolini declara su interés por un regreso “*intelligente*” a la tradición:

Così passeggiando con ansia quasi tremante, come chi senta di respirare un’aria non più regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconfortato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull’ultima generazione di scrittori, i cui

nomi a me erano nuovi, e, con tremore, li udivo scandire dalle voci di quei camerati: e quei nomi erano Dionisio Ridruejo, Gerardo Diego, Agustín de Foxa, Adriano del Valle (che dovrebbero corrispondere, in Spagna, ai nostri Betocchi, Gatto, Sinisgalli, Penna etc.). E da ultimo ascoltavo non i nomi, non le opere, non i fatti, ma la presenza, densa e verdeggiante, dei giovanissimi, intorno a cui i camerati spagnoli non seppero dirmi altro che non che si nota in essi un *intelligente* ritorno alla tradizione. Ma questo è bastato: è bastato a rivelarmi tutta una condizione, a ritrovare in quei giovanissimi spagnoli la mia immagine, e quella dei miei amici bolognesi o fiorentini.²²³

Los personajes de *I Turcs tal Friul* se expresan frecuentemente con modos y expresiones coloquiales, en una búsqueda de realismo, en un intento de reflejar al pueblo tal cual es. De hecho, Pasolini elige el dialecto, lengua popular, que además en tiempos fascistas era considerado como la antítesis del italiano, la lengua de la cultura.

Pasolini transcribe el modo en el que se habla en la realidad, la lengua de uso cotidiano, como años después hará en *Ragazzi di vita*:

ANUTA: (...) Meni, te... i ti ài sentút. Pensa a to mari, Meni, statu? A trima per te, ic, frutút. (...) Pauli! Ciapa to fradi sot il bras e mènilu a gustà, ch'a è ora.²²⁴

El personaje de Anuta es, sin duda, uno de los más populares y su manera de expresarse es por ello la más coloquial. Por una parte, en una frase casi amenazadora, de reproches, Anuta repite, como se hace coloquialmente en estas frases exhortativas,

²²³ PASOLINI, PP., *Pasolini e "Il Setaccio"*, cit., p. 69-70.

²²⁴ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friul*, cit., p. 29 [(...)Meni, te... ti ho sentito. Pensa a tua madre, Meni sai? Sta tremando per te, lei, ragazzino. (...) Pauli! Prendi tuo fratello sottobraccio e portalo a mangiare, che è ora.]

tanto el nombre propio de Meni como los pronombres de segunda persona, mientras que un lenguaje más áulico evitaría esta repetición.

Se encuentra también una interrupción del discurso marcada por unos puntos suspensivos (“te... i ti ài sentút”). Este detalle es también característico en el lenguaje oral, se trata de un cambio de discurso, una autocorrección, que al mismo tiempo indica el estado anímico de Anuta, que tras escuchar a Meni, se pone nerviosa y no consigue articular la frase correctamente.

También es muy coloquial la pregunta: “statu?”, que en español correspondería al “¿sabes?”, una pregunta retórica amenazadora que tampoco sería apropiada en un registro lingüístico más culto. De la misma manera pertenecen al lenguaje coloquial expresiones como “ciapa to fradi sot il bras” (agarra a tu hermano por el brazo) y “ch’a è ora” (que ya va siendo hora).

Pero junto a estas intervenciones coloquiales se encuentran otras mucho más poéticas, creando a veces contradicciones lingüísticas. Como ejemplo es suficiente leer otra frase de la misma intervención de Anuta que antes se ha analizado. Se trata de una mezcla de registros que podría encuadrarse perfectamente dentro de la expresión “realismo poético”, que a menudo se usa para definir el lenguaje teatral de Lorca. Otros ejemplos:

ANUTA PERLINA: (...) Vustra mari sul fòuc dal fogolar a bat i dinc’ di pòura; la stressa blancia ingatiada a ghi trima ta ches spalutis di muarta (...) ²²⁵

²²⁵ *Ibidem*, [(...)Vostra madre sul fuoco del focolare sta battendo i denti dalla paura: la treccia bianca scarmigliata le trema su quelle sue spalle strette di morta (...)]

Un lenguaje muy sonoro gracias al ritmo y las aliteraciones, adornado con metáforas, sinestesias y adjetivaciones sugestivas. En este sentido, se merece una especial atención la última frase transcrita: “la stressa blancia ingatiada a ghi trima ta ches spalutis di muarta” [“la treccia bianca scarmigliata le trema su quelle sue spalle strette di morta”].

Llegados al punto de la belleza sonora y poética, es necesario volver a leer la oración de Zuan Colús:

ZUAN COLÚS: Preàn il Signòur; preàn la Verzin. In silensi, ch’a si sintin sigà i ultins avostàns tai nustris ciamps. In silensi, ch’a si sintin svintulàn li fuejutis dai ors. In silensi, ch’a si sinti murmuja l’aga dal Tilimínt lontan. In silensi, i ti prei, Madonuta, tu la pí cara creatura dal Signòur. I ti prei in pont di muàrt, no doma jo, ma la me femina, e i me frus, e dúcius i me paríns a consuríns, i ti prei ch’i ti vedis salvani. Si ti ni salvaràs, i promèt e i mi oblighi di costruiti la pí biela Glisiuta di dutis chistis vilis. La Glisiuta pí biela e ben ornada dulà che sempri en saecula saeculorum i nustris fis a vedin di preati. Amen²²⁶.

Una magnífica prosa poética de un gran dramatismo sensual, en la que las anáforas (“In silensi...”) y las repeticiones de las palabras clave ayudan a crear un ritmo dramático embellecido por las figuras literarias que se han visto. Especialmente enternecedores resultan el uso de diminutivos como “fuejutis” (hojitas), “Madonuta” (Virgencita), “Glisiuta” (Iglesita), y la delicadeza de las

²²⁶ *Ibidem*, p. 80 [ZUAN COLÚS: Preghiamo il Signore; preghiamo la Vergine. In silenzio, che si sentano cantare gli ultimi grilli d’agosto nei nostri campi. In silenzio, che si sentano muovere al vento le foglioline degli orti. In silenzio, che si senta mormorare l’acqua del Tagliamento lontano. In silenzio, io ti prego, Madonnina, tu la più cara creatura del Signore! Io ti prego in punto di morte, non solo io, ma mia moglie e i miei bambini, e tutti i miei parenti e congiunti: io ti prego di salvarci. Se tu di salverai, prometto e mi impegno di costruirti la più bella Chiesetta di tutti questi paesi. La chiesetta più bella e ben ornata, dove sempre in saecula saeculorum i nostri figli possano pregarti. Amen.]

imágenes, Zuan pide silencio de modo que se puedan escuchar: “cantare gli ultimi grilli d’agosto nei nostri campi”; “muovere al vento le foglioline degli orti”; “mormorare l’acqua del Tagliamento lontano”.

Según Liccioli²²⁷, Pasolini, en *I Turcs tal Friùl*, usa un registro culto del dialecto para valorizar las dotes de arcaísmo y musicalidad, para crear una especie de lengua sacra. Con la finalidad de mantener este registro, usa una gran variedad de figuras, apoyándose principalmente en dos, la enumeración y la repetición, que, por otra parte, le sirven para simplificar el lenguaje, ya que con ellas consigue evitar la subordinación.

En cuanto a la enumeración, Pasolini usa con frecuencia series de tres términos, ya sean sustantivos (“fiamme, faville e fumo”²²⁸), ya sean verbos (“i Turchi qui intorno, che distruggono, bruciano, uccidono”²²⁹). Según Liccioli, la simbología religiosa del tres está relacionada con este recurso lingüístico de Pasolini: “La staticità ieratica e la fascinazione sacrale, quasi magica, del numero fanno sì che i tricola ricorran con particolare frequenza nelle preghiere e, in genere, nei discorsi di carattere religioso”.²³⁰

En *I Turcs tal Friùl* tiene una particular relevancia el rosario que reza el pueblo, que, además de recoger una costumbre popular, sirve para jugar con la tensión dramática de la obra, el rosario se reza en momentos de mucha tensión, cuando los turcos están muy cerca de Casarsa.

²²⁷ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 99.

²²⁸ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friùl*, cit., p. 97.

²²⁹ *Ibidem*, p. 37.

²³⁰ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 101.

Otra particularidad de la obra son las voces y los sonidos que llegan desde el exterior, como campanadas, gritos, la voz de la madre Lussia que habla desde el exterior, o incluso el canto de un coro de hombres, los turcos:

(a si sin un ciànt lontàn e spauròus ch'al ven dongia.)
CORU DAI TURCS: Luna, infinit il lun da la to sfera
al brila tal seren dai vècius muàrs.
Ma nu i sin vifs cun cuàrps di zovinús
cujèrs di oru antíc e imbarlumít.
I zín pai ciàmpe dai muàrs ciantànt beàs
cu na rabia platada drenti al sen:
corài e trimui a ni la platin drenti
tal volt senza pensèirs di Turcs lontans.
Luna, sclarús la ciera dai Furlàns
co a clamin da li stalis: Jesus, Jesus!²³¹

Los turcos le rezan a la Luna que, además de ser el símbolo por antonomasia en las banderas de los países islámicos, simboliza la adoración a los elementos naturales y, por extensión, representa todas las religiones paganas.

Volviendo al discurso de la tensión escénica, Pasolini busca un dramatismo *in crescendo* desde el principio de la obra hasta el final, momento en que esta tensión es altísima y la obra termina con un corte brusco. Hagamos un análisis de la obra desde este aspecto:

²³¹ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friül*, cit., p. 84 [(Si sente un canto lontano e terribile che si avvicina) CORO DEI TURCHI: Luna, infinito il lume della tua sfera / brilla nel sereno dei vecchi morti. / Ma noi siamo vivi con corpi di giovinetti / coperti di oro antico e abbagliante. / Andiamo per i campi dei morti cantando beati / con una rabbia nascosta dentro il cuore: / perle e brillanti ce la nascondono dentro / nel volto senza pensieri di Turchi lontani. / Luna, rischiera la terra dei Friulani / che chiamano dalle stelle: Gesù, Gesù!]

I Turcs tal Friül empieza con un ambiente relajado, con Pauli Colús que reza tranquilamente, pero ya al final de la oración se anticipan ciertos acontecimientos que dejan ver que habrá una gran tensión y dramatismo. En la escena siguiente, la tensión empieza a aumentar un poco con la discusión entre Pauli, que ante la invasión turca la única solución que ve es la de rezar, y Meni, que se pone a blasfemar porque se niega a aceptar la resignación que propone su hermano. La obsesión por el miedo a la muerte contribuye al aumento de la tensión escénica.

Este *in crescendo* sigue un ritmo paulatino pero homogéneo en las siguientes escenas en las que se van presentando los demás personajes del pueblo, que están de acuerdo con Pauli en limitarse a la resignación y la oración, oponiéndose a Meni, hasta que llega la escena de los jilgueros, que ya hemos visto, entre éste y su hermano pequeño Nisiuti, que provoca un aumento mayor del dramatismo: Nisiuti trae consigo unas crías de jilgueros que ha cogido del nido, Meni, lleno de rabia reprimida, coge un pajarillo y mientras le cuenta a su hermano que es inútil que los saque del nido porque se le van a morir, porque ha sucedido siempre así, involuntariamente aprieta con demasiada fuerza al pajarillo hasta matarlo, provocando el llanto del niño. Es una escena dramática, premonitoria de muerte, la rabia que Meni siente por dentro, aunque sea involuntariamente, puede provocar muerte, lo que supone una anticipación de la trama.

Estas escenas premonitorias, que anticipan el final de la tragedia, en realidad tienen la función de provocar un aumento de la tensión escénica. El espectador, inconscientemente, es avisado con antelación de la tragedia que está a punto de suceder, provocando en él esta tensión *in crescendo*.

Justo después de este diálogo con Nisiuti entran en escena varios personajes del pueblo, por ejemplo, Asiút, que trae novedades: los turcos se están acercando a Casarsa y están destruyendo todo lo que encuentran. Los turcos empiezan a ser una realidad, un peligro inminente. El pueblo decide hacer una asamblea popular para tomar una decisión, en la que Bastian de Jacús propone esconderse en el bosque, y aunque son pocos los que están de acuerdo con él, consigue que algunos lo sigan, llevándose consigo a la familia y todos los bienes que pueden.

Meni propone dejar de rezar y enfrentarse a los turcos, pero todos lo consideran un sacrílego y un loco. Aún así, consigue que algunos jóvenes lo sigan para ir en busca de otros jóvenes de los pueblos de alrededor y enfrentarse a los turcos. A partir de este momento, la tensión se duplica: además de la tensión ya existente sobre el destino de Casarsa, aparece el drama familiar de los Colús, con un hijo que ha ido a la batalla. El papel de la madre adquiere ahora más relevancia, sirviendo para crear un mayor dramatismo. Pauli intenta calmar a la madre yendo a la batalla con su hermano para protegerlo, pero la preocupación de Lussia, obviamente, se duplica.

Es importante la frase de Zuan Colús ante la reacción de Meni: “Se il Signòur e la Verzin a no varàn pietàt di nualtris, la colpa a è so.”²³² Una frase provocada por el miedo que obliga a Lussia a excusar al hijo, aumentando así la tensión de la tragedia familiar:

²³² *Ibidem*, p. 74. [ZUAN COLÚS: Se il Signore e la Vergine non avranno pietà di noi, la colpa è sua]

LUSSIA COLÚS: No! No cussí, Zuan. A no 'l diseva propit cussí, puòr frut... Al era doma che disperàt par la so zoventù, vísaris, pal so paisùt, par nu...²³³

Esta tensión sigue creciendo cuando llega Pieri Renút que vive cerca del río y cuenta que los turcos lo han destruido todo y están llegando a Casarsa. Ante el dramatismo de la noticia, Zuan Colús hace la promesa de construirle una Iglesia a la Virgen si intercede por ellos. Todo el pueblo empieza a rezar el rosario, resignados a su destino se preparan a recibir la muerte, sin miedo, esperando el paraíso tras esta prueba de valor y amor hacia Dios.

Mientras están rezando la tensión crece debido a unas voces que se acercan. Hay un momento de silencio en el cual escuchan el cruel canto de los turcos, dispuestos a arrasar con todo, pero ellos, más asustados, siguen rezando el rosario. Una segunda intervención de los Turcos se oye más cercana. Aumenta el miedo. De repente los turcos pasan de largo y algunos paisanos no pueden evitar cantar victoria. Aquí encontramos otra premonición:

ZUAN COLÚS: Signòur, i sin salfs!

ZUAN GAMBILÍN: Preàn Diu ch'a sedi cussí, ch'a no vedin di vèi preàt par nuja. Ma il Turc a no 'l sa la strada... al no zira pal bosc... al si buta cà e là... dulà ch'a son cieris e país.²³⁴

Ahora que la tragedia local parece haber pasado, la tragedia familiar se abre paso: ven fuego desde lejos, Zuan Colús propone que alguien suba sobre un granero

²³³ *Ibidem*, p. 76. [LUSSIA COLÚS: No! Non così, Zuan. Non diceva proprio così, povero bambino... Era solo disperato per la sua gioventù, viscere mie, per il suo paesetto, per noi...]

²³⁴ *Ibidem*, p. 88. [ZUAN COLÚS: Signore, siamo salvi! ZUAN GAMBILÍN: Preghiamo Dio che sia così, che non abbiamo pregato per niente. Ma il Turco non sa la strada... gira per il bosco... si butta qua e là... dove sono terre e paesi...]

para que les cuente lo que está sucediendo. Lussia se apresta a subir al suyo. Pasolini consigue aumentar la tensión describiendo perfectamente la desesperación de la madre, que parece prever su desgracia. A partir de este momento el personaje de Lussia habla desde el exterior, haciendo que la tragedia sea más sugestiva.

Lussia ve que los turcos se alejan y que un grupo de jóvenes se acerca. Llorando cuenta como entre los jóvenes hay uno al que traen muerto. Resulta especialmente trágico el momento en que Lussia se niega a ver la realidad: “Ma... i no jot benon. I soi duta imbarlumida. I vuardi, i vuardi, e...”²³⁵

Lussia se niega a ver que el muerto es su hijo Meni. El cura, que intuye lo que está sucediendo, le pide que baje del granero para que suba otro, ella hace como si no lo escuchara y sigue describiendo lo que ella ve, lo que, en realidad, ella quiere ver. Son escenas de un gran dramatismo.

Al final, otro personaje, S’cièfin Guarnús, sube y cuenta lo que en verdad está sucediendo: el muerto es Meni y los turcos están regresando a Casarsa.

Tras las conmovedoras palabras de Nisiuti y Puali sobre la muerte de su hermano, habiendo llegado el dramatismo familiar al punto más elevado, Pasolini retoma la tragedia local, pues los turcos prácticamente están ya en Casarsa: “S’CIÈFIN CUARNÚS: (...) Ah Diu, il Turc al è ta li Miris’cis. (Dúciu a si disperin, sigànt pí fuàrt)”²³⁶. Un milagro repentino salva la vida del pueblo y la tensión termina *ipso facto*:

²³⁵ *Ibidem*, p. 102. [LUSSIA COLÚS: Ma... non vedo molto bene. Sono tutta abbagliata. Guardo, guardo, e...]

²³⁶ *Ibidem*, p. 112. [S’CIÈFIN CUARNÚS (...) Ah Dio, il Turco è nelle Mirische. (Tutti si disperano, gridando più forte)]

IL PREDI: Eco la vòus de la Verzin, cristiàns, eco il miracul!

S'CIÈFIN CUARNÚS: I Turcs a si fermin. L'oragan a ghi sbat tai vui dut il polvar dai ciàmps, dai nustris ciàmps cristiàns! A tornin a passà sigant li Miris'cis. A s'ciampin via sigànt. A sparissin tal scur.

IL PREDI: Strenzinsi ta l'ombrena da li nustris ciasis, cristiàns, cà, senza domandasi mai nuja, nuja ch'i sin, pognès tal grin dal Signòur. Amen.²³⁷

Siguiendo los consejos del cura, la vida en Casarsa debe continuar como si nada hubiera sucedido, “senza domandasi mai nuja”, como si el sacrificio de Meni no tuviera ningún valor. La figura del cura es muy importante, el hecho de que sea el único personaje sin nombre indica su fuerte simbología: por una parte, representa la ceguera de la iglesia, pero, por otra parte, es el auténtico vencedor, ya que consigue que suceda el milagro y el pueblo se salve.

Este final de la obra nos hace ver que, aunque en *I Turcs tal Friùl* haya una mayor concienciación social por parte de Pasolini, el poeta todavía no ha adoptado el papel del compromiso social. La solidaridad de Pasolini con los campesinos en esta obra de teatro podríamos considerarla más romántica que social, ya que Pasolini no critica la propuesta del cura de que las cosas sigan como estaban, sin que cambie nada, más bien presenta esta propuesta como la cotidianidad en el mundo campesino, una cotidianidad que no tiene por qué cambiar, ya que, para el autor, los campesinos son felices en ese mundo estático.

²³⁷ *Ibidem*, p. 112-113. [IL PRETE: Ecco la voce della Vergine, cristiani, ecco il miracolo! S'CIÈFIN CUARNÚS: I Turchi si fermano. L'uragano gli sbatte negli occhi tutta la polvere dei campi, dei nostri campi cristiani! Tornano a passare, gridando, le Mirische. Scappano via gridando. Spariscono nel buio. IL PRETE: Stringiamoci all'ombra delle nostre case, cristiani, qui, senza domandarci mai nulla, nulla che siamo, raccolti nel grembo del Signore. Amen.]

II.1.2.3. *La veracidad del hecho histórico como parte del 'proyecto'.*

Pasolini era consciente de que para que se materializase su proyecto de darle al dialecto friulano la dignidad de lengua, era necesario concienciar a los friulanos de la importancia de su historia y su cultura. Por esto, Pasolini elige el teatro, que en los años cuarenta era la forma más directa de transmitir la cultura a los campesinos.

Para enaltecer el friulano, Pasolini quiere escribir una epopeya o una tragedia como las clásicas, como la *Odisea*, la *Eneida* o *La Orestíada*, y, de hecho, *I Turcs tal Friùl* intenta imitar las epopeyas clásicas, y, como éstas, se basa en un hecho histórico real, que, además, en Casarsa y en Friul, todos los habitantes conocían gracias a la tradición oral.

De la misma manera que Ulises o Eneas gracias a sus hazañas se convirtieron en héroes y mitos, Pasolini pretendía que Casarsa llegara a ser un mito. Por este motivo, el verdadero héroe de *I Turcs tal Friùl* es colectivo. Es cierto que destaca claramente la familia Colussi, esto se debe a que Pasolini, además, pretendía ennoblecer el origen genealógico de su familia, como hizo Virgilio con la familia imperial romana.

Las pretensiones de Pasolini pueden resultar un poco ingenuas, pero hay que tener en cuenta que sólo tenía veintidós años y que estaba completamente enamorado de su tierra, no podía evitar vanagloriarse de que su familia fuese una de las más ancestrales de Casarsa.

Las incursiones turcas en el Friul todavía se conservaban en la memoria de los campesinos gracias a la tradición oral. Entre éstas es particularmente famosa la

incursión de 1499 descrita por Pasolini, gracias a la inscripción en la Iglesia de S. Croce:

1499 ADI 30 SETEMBRE NEL SOPRAD. MILESIMO FURONO LI TURCHI IN FRIULI ET PASORONO PER DESOPRA LA VILA ET NOI MATIA DE MONTICO ET ZUANE COLUSO FESIMO AVODO DE FAR QUESTA SANTA CHIESA SE LORO NON NE DAVANO DANO ET PER LA GRATIA DELA NOSTRA DONNA FUSSIMO ESAUDITI ET NOI CON LO COMUN FESSIMO LA PRESENTE CHIESA NOI CAMERARI BASTIAN DE IACUZ ET ZUAN STEFANO GAMBILIN FESSIMO DIPINZER DEL 1529 ADI 7 SETEMBRE.²³⁸

Ya hemos mencionado la referencia concreta a esta inscripción en la obra, que la pronuncia precisamente Zuan Colús, para que no queden dudas de que la obra se basa en este hecho histórico:

ZUAN COLÚS: Preàn il Signòur; preàn la Verzin. In silensi, ch'a si sintin sigà i ultins avostàns tai nustris ciamps. In silensi, ch'a si sintin svintulàn li fuejutis dai ors. In silensi, ch'a si sinti murmujà l'aga dal Tilimínt lontan. In silensi, i ti prei, Madonuta, tu la pí cara creatura dal Signòur. I ti prei in pont di muàrt, no doma jo, ma la me femina, e i me frus, e dúcius i me paríns a consuríns, i ti prei ch'i ti vedis salvani. Si ti ni salvaràs, i promèt e i mi oblighi di costruiti la pí biela Glisiuta di dutis chistis vilis. La Glisiuta pí biela e ben ornada dulà che sempri en saecula saeculorum i nustris fis a vedin di preati. Amen²³⁹.

²³⁸ PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friùl*, cit., p. 18.

²³⁹ *Ibidem*, p. 80 [ZUAN COLÚS: Preghiamo il Signore; preghiamo la Vergine. In silenzio, che si sentano cantare gli ultimi grilli d'agosto nei nostri campi. In silenzio, che si sentano muovere al vento le foglioline degli orti. In silenzio, che si senta mormorare l'acqua del Tagliamento lontano. In silenzio, io ti prego, Madonnina, tu la più cara creatura del Signore! Io ti prego in punto di morte, non solo io, ma mia moglie e i miei bambini, e tutti i miei parenti e congiunti: io ti prego di salvarci. Se tu ci salverai, prometto e mi impegno di costruirti la più bella Chiesetta di tutti questi paesi. La chiesetta più bella e ben ornata, dove sempre in saecula saeculorum i nostri figli possano pregarti. Amen.]

II. 1. 3. Otras experiencias teatrales en el Friul.

Otra experiencia teatral de Pasolini está relacionada con su trabajo como docente, cuando enseñaba en la escuela de Versuta y dedicaba mucho tiempo y entusiasmo a los alumnos y la pedagogía (empezó incluso un tratado llamado “Gennariello”²⁴⁰). El teatro forma parte de su práctica pedagógica. En enero del 45 Pasolini inicia los ensayos de una fábula escrita para sus estudiantes: *I fanciulli e gli elfi*, cuyo texto se ha perdido²⁴¹. La trama de la obra aparece en la novela *Atti impuri*, publicada póstuma. Leamos la parte de esta novela en la que narra la trama de la fábula:

Fin da Gennaio avevamo cominciato a fare le prove per recitare una favola drammatica *I fanciulli e gli elfi* che io avevo scritta appositamente, ripromettendomi di dare lo spettacolo a C. non appena la guerra fosse finita. Quelle prove costituirono momenti di eccelsa gioia per i miei ragazzi, e credo che, da adulti, se le ricorderanno come una specie di emblema della loro infanzia. T. era uno degli Elfi, io stesso l’Orco. Ma ecco l’intreccio della favola: alcuni Elfi, che col loro padre Orco, vivono, in mezzo alla selva, di rapina, e all’occasione sono anche cannibali, si trovano ad apertura di sipario davanti alla loro capanna, e nel presentarsi si dimostrano senz’altro dispettosi, cinici e maligni, ma non senza, naturalmente, riuscire in fondo simpatici. Ecco che si sente un canto: sono i tre ragazzi, i quali, scappati di casa, vanno per il bosco in cerca di avventure. L’Orco e gli Elfi, avendo udito le loro voci, si nascondono, e, non appena quei tre giungono al bivacco, balzano fuori e li

²⁴⁰ Para profundizar sobre la concepción pedagógica de Pasolini se puede leer: ZANZOTTO, A., “Pedagogia”, en *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milán, 1994. El tratado *Gennariello* ha sido publicado en PASOLINI, PP., *Lettere luterane*, Einaudi, Turín, 1976, pp. 15-63.

²⁴¹ Una parte de lo que ha llegado a nuestros días, está publicada en PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit. pp. 97-106

catturano. Gli Elfi restano custodi dei prigionieri mentre l'Orco va via per certi suoi affarucci. Entriamo così nel cuore del dramma, che consiste nella rivelazione da parte dei ragazzi agli Elfi della presenza di un mondo «buono», e come? insegnando loro a giocare. Gli Elfi gradualmente si lasciano sedurre, e infine decidono di scappare via tutti insieme, tanto più che in quel momento sopraggiunge lo Zio dei ragazzi. Ma, ahimè, sul più bello l'Orco ritorna e comincia con lo Zio un duello che dapprima è tutto moine e proteste di buona volontà, indi diviene apertamente minaccioso, variando dal grottesco all'orrido. Ma quando l'Orco invoca l'aiuto di Tigri, Mostri, Sciacalli ecc. gli rispondono dalla selva canti di uccelli e di violini, quando egli reclama la Tenebra e la Tempesta, si fa intorno una limpidissima luce, e quando infine, ridotto alla disperazione e al ridicolo, si appella al suo coltellaccio, invece di questo trova nel suo sacco una pipa. I buoni e i convertiti se ne vanno cantando.²⁴²

La trama de *I fanciulli e gli elfi* recuerda fábulas como *La princesse Maleine* de Maeterlinck (1889) o, más próxima cronológicamente, *La niña que riega albahaca y el príncipe preguntón* de Lorca (1923). El simbolismo infantil atrae a Pasolini con la finalidad de recuperar los géneros de la tradición y con fines educativos.

En *Atti impuri*, Pasolini sigue contando de esta fábula que después de cinco o seis meses de ensayos, en los que él mismo hacía de actor, director, productor y técnico, el espectáculo, compuesto de esta obra de teatro y de un coro de jóvenes que cantarían *villotte*²⁴³, se representó en junio del 45.

La experiencia pedagógica de Pasolini continúa en la escuela media de Valvasone, donde empieza a trabajar en el 47 como profesor de lengua y literatura.

²⁴² PASOLINI, PP., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 25 y 26.

²⁴³ Canciones populares friulanas.

Aquí el teatro sigue siendo importante para Pasolini, sobre todo, porque representa un medio para descubrir, enseñar y valorizar la poesía.

A finales del 45 escribe un acto único en friulano, *La Morteana*. En una carta del 29 de noviembre de 1945 a su amigo D'Aronco, Pasolini menciona una posible representación de este acto único a cargo de la "Piccola Compagnia dell'Academiuta". En la carta también se hace referencia a *I Turcs tal Friul*:

Di teatro ho scritto una commedia in un atto *La Morteana* (il titolo è ricavato da un verso del Colloredo); e un dramma *I Turcs tal Friul*.

Il primo verrà prossimamente recitato dalla mia piccola Compagnia dell'Academiuta, qui a Casarsa; il secondo, che è forse la miglior cosa che io abbia scritto in friulano, giace in un cassetto e vi giacerà non so per quanto.²⁴⁴

Pasolini considera *I Turcs tal Friul* lo mejor que ha escrito en friulano, sin embargo decide dejarla olvidada en un cajón. La obra se ha publicado póstuma porque el autor ha querido que se conservara, pero sin publicarla. Una decisión de la que no se conocen los motivos.

El texto de la otra obra mencionada en esta carta, *La Morteana*, se ha perdido y tampoco se sabe bien por qué no fue representada. Del texto se ha conservado el guión de Vittorio China, que era el actor que iba a hacer el personaje de "fantat", el protagonista, pero este guión sólo tiene las frases de este personaje.

El protagonista es un "fantat", un joven que ya de noche vuelve a casa borracho y se va directo a la cama, pero en cuanto se acuesta el diablo empieza a llamar a la puerta hasta que lo convence para que le deje entrar. El diálogo entre los

²⁴⁴ PASOLINI, PP., *Lettere 1940-1954*, cit., p. 225.

dos personajes toca desde temas universales, como la muerte, a otros más triviales, como el vino.

De repente, llega un ángel que se incorpora a la conversación. Después llega un tercer personaje, un muerto, que cuenta su vida y su miedo de ir al infierno. Al final de esta conversación, se van todos y, por fin, “fantat” puede dormirse tranquilamente mientras piensa en todo lo que ha escuchado.

Según Stefano Casi el paso de *Meriggio d'arte e I Turcs tal Friul a La Morteana* refleja:

una nuova fase da rifondare. Pasolini abbandona ben presto l'idea di una drammaturgia friulana, non più possibile nel momento della trasformazione della provincia friulana da territorio 'protetto' ed isolato durante la guerra, a parte di una realtà politica e sociale a livello nazionale ed internazionale. (...) Del resto ripensa in questo periodo (1946) al suo *Meriggio d'arte* come ad un'esperienza conclusa ed irripetibile.²⁴⁵

El abandono de la *Morteana* refleja el cambio ideológico de Pasolini, que empieza a preocuparse por cuestiones más nacionales y menos regionales. Poco a poco va abandonando la idea de una dramaturgia friulana, porque le resulta inadecuada para el nuevo momento histórico italiano. Pasolini decide que la “piccola Compagnia dell'Academiuta” ahora debe afrontar textos y autores clásicos.

De todas formas, Pasolini no deja de escribir para el teatro, justo en el 46 empieza un drama en tres actos, compuesto en prosa, escrito en italiano, con el título *Il Cappellano*, que someterá a constantes elaboraciones, transformaciones y variaciones de título durante muchos años, y que, sin embargo, nunca publicará. De

²⁴⁵ CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., pp. 54 -55.

algunas cartas del 46 y del 47 a sus amigos Serra y Contini se sabe que Pasolini representó la primera escena del segundo acto en Florencia para unos espectáculos organizados por el “Fronte della Gioventù di Firenze”. De esta breve representación Pasolini saca una conclusión: “recita che mi ha dato la prova della teatrabilità del dramma, cosa del resto di cui ero quasi convinto”²⁴⁶. Se trata de una obra más autobiográfica que las otras y marca en el teatro pasoliniano un cambio hacia un teatro más burgués²⁴⁷.

El hecho de que esta obra esté escrita en italiano se debe al abandono de Pasolini de su proyecto de dar al friulano la importancia de una lengua²⁴⁸. De la misma manera que se ve una evolución en las revistas de la “Academiuta”, que cambia de nombre dos veces, de *Stroligùt di cà da l’aga*, nombre que incluía sólo una parte del Friul, pasó a llamarse *Stroligùt*, a fin de incluir todo el Friul, para al final llamarse *Quaderno romanzo* y estar escrito en italiano, buscando una difusión nacional; en el teatro encontramos la misma evolución, Pasolini pasa de escribir una epopeya comarcal como *I Turcs tal Friùl* a escribir *Il Cappellano*, una obra en italiano para un público mucho más amplio.

Otro cambio fundamental respecto a la *Morteana* es que, con esta obra, Pasolini empieza a buscar un teatro más intimista, ya que *Il Cappellano* es un drama personal sobre la relación entre el individuo y el resto de la sociedad, como describe Casi:

²⁴⁶ PASOLINI, PP., *Lettere 1940-1954*, cit., p. 318.

²⁴⁷ CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, cit., p. 55.

²⁴⁸ Ver capítulo 1.4 de esta tesis.

Il cappellano si configura così come spazio privilegiato di riflessione sui meccanismi che dalla coscienza dello scontro fra libertà dell'individuo e regole sociali portano all'uso della parola e, in questo caso, della comunicazione teatrale. Il teatro diventa così il luogo estremo di denuncia dell'eresia, intesa come scollamento fra sé e i condizionamenti sociali. Tutti i personaggi sono in funzione dell'Io formalizzatore degli avvenimenti. Siamo nel pieno di quella *drammaturgia dell'io*.²⁴⁹

En 1947, Pasolini escribe un acto único, dividido en trece escenas, titulado *La poesia o la gioia*²⁵⁰, en el que sigue experimentando con el cambio iniciado en *Il cappellano*. En esta obra describe el equilibrio, o desequilibrio, del “yo” dentro de las relaciones familiares.

La obra cuenta la historia de Paolo, un poeta, que, terminada la guerra, recibe la visita de su amigo Mariano. Éste asistirá a la difícil situación familiar de su amigo, cuyo hermano Antonio, piloto fascista, se pasa todos los días borracho y quejándose, ya que la nostalgia por el fascismo lo lleva a sentir rencor y a odiar a todos, sobre todo a su mujer Nives. Después de explicar toda esta situación a Mariano, cuando Paolo se queda solo, recibe la visita del diablo, que, como Casi señala, es como si el personaje de la *Morteana* se apareciese también en esta obra²⁵¹. Mientras tanto, Antonio abandona el hogar, por enésima vez, y deja un billete en el que acusa a toda la familia. Como siempre, Paolo encuentra al hermano en una taberna. La obra termina sin concluir nada, con un diálogo sobre la vida en general entre Paolo y Mariano.

²⁴⁹ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 66.

²⁵⁰ Publicada en PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 107-132.

²⁵¹ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 69-70.

Pasolini anota que hay que representar esta obra con: “un certo verismo; così pure la recitazione non dovrebbe cercare delle acmi, ma costringersi a quel ritmo orizzontale che è nella realtà”²⁵².

Esta obra, como muy bien indica Casi, es muy autobiográfica, describe la relación de Pasolini con su padre. Este texto, incompleto y que nunca se ha representado, podría ser muy interesante para un estudio biográfico de nuestro autor, pero es poco relevante teatralmente. Lo más importante es que, con *La poesia o la gioia*, Pasolini confirma un cambio hacia un teatro más intimista y menos friulano.

²⁵² PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit. pp. 108.

II.2. HACIA EL “TEATRO DE PALABRA”.

II.2.1. *Los años cincuenta en Roma.*

En los capítulos del 1.7 al 1.10 hemos visto cómo, desde su llegada a Roma hasta mediados de los sesenta, la visión del mundo de Pasolini atraviesa dos crisis: al principio la del abandono de los mitos friulanos y el nacimiento de los mitos romanos, que coincide con un aumento de la concienciación social del autor. Después llega la crisis de esta concienciación y Pasolini descubre los nuevos mitos africanos y del Tercer Mundo, se da cuenta de que es imposible vencer a la burguesía y, contradictoriamente, inicia una batalla más agresiva contra ésta. Durante esta última crisis personal y artística, Pasolini crea su Teatro de Palabra, pero antes de llegar a la creación de este nuevo género teatral es conveniente dar un salto hacia atrás para ver las experiencias teatrales de Pasolini desde su llegada a Roma.

Llegar a Roma implica para Pasolini encontrarse ante una nueva realidad y, por consiguiente, sus textos cambian, también como una reacción comprensible ante todos los desagradables acontecimientos sucedidos en el año anterior en Friul. Además, es obvio que vivir en Roma supone adquirir responsabilidades nuevas, Pasolini no puede limitarse a preocuparse por el destino de una única región, ahora se encuentra ante una realidad nacional y es inevitable que sus intereses cambien. ¿Qué espacio le da Pasolini al teatro en este nuevo período? A primera vista, ninguno.

Si en los años cuarenta en Friul las experimentaciones teatrales habían sido importantes, desde las poesías dialogadas a los espectáculos con “villotte”, para concienciar al público de la riqueza de su cultura, o la escritura de enteras obras teatrales como *I Turcs tal Friúl*, en Roma Pasolini recupera su pasión por el cine, en un principio como espectador, más tarde como guionista y, finalmente, como director.

II.2.1.1. *Una escena teatral en “Ragazzi di vita”.*

Es cierto que en los años cincuenta Pasolini no escribe nada para el teatro, pero si buscamos más detalladamente encontramos que, en esa pasión suya de mezclar géneros literarios y artísticos, el teatro aparece escondido dentro de sus obras de los años cincuenta. El ejemplo más claro lo tenemos en *Ragazzi di vita*. Los gestos, los diálogos y muchas de las escenas en general, a veces dan la sensación de ser un espectáculo teatral.

En los momentos en los que se encuentran los jóvenes en grupo, es como si entre ellos estudiaran sus intervenciones, Pasolini conoce perfectamente el mundo psicológico de sus personajes, sabe que quieren causar constantemente buena impresión ante sus amigos, a los que consideran casi como a un público, son personajes exhibicionistas.

La escena más teatral de la novela se encuentra en el quinto capítulo, se trata prácticamente de una escena narrada. Ricetto y Lenzetta encuentran por la calle a un viejecillo, “sor Antonio”, que les pide ayuda para robar unas coliflores; como el hombre antes les había hablado de sus hijas mozuelas, los jóvenes deciden ayudarlo con la intención de conocer a las muchachas. La escena teatral empieza cuando los tres personajes, el viejo y los dos jóvenes, entran en la cocina de la casa de “sor Antonio”.

Pasolini describe el escenario como si no hubiera cuarta pared y él fuera un espectador estático, describe la cocina con todos sus muebles y utensilios, incluso con dos camas donde están durmiendo dos niñas. Aquí empieza el diálogo entre

todos estos personajes con el viejo que cuenta cómo los jóvenes lo han ayudado a robar las coliflores. La hija mayor, Nadia, se avergüenza, se echa a llorar y sale corriendo del “escenario”. En ese momento se escucha una voz desde el exterior que regaña a Nadia, el viejo reconoce al personaje (“È mia moje”²⁵³), que, justo en ese momento, entra en escena. Es uno de los métodos teatrales más clásicos para hacer entrar nuevos personajes en escena; por ejemplo, Goldoni rara vez hace entrar un personaje sin antes anunciarlo, mientras que cuando un autor teatral hace que un personaje entre sin ser llamado o sin antes haber avisado, es consciente del factor sorpresa, como cuando entra en escena una de las hijas: “C’aveva messo tanto a presentarsi perché aveva indossato la veste bona, di seta nera, e s’era persino dato un po’ di rossetto. Calcolava sulla sorpresa della sua apparizione, e si fece avanti tutta modesta.”²⁵⁴

Esta escena se prolonga varias páginas siempre ambientada en el mismo escenario, que el lector imagina como un escenario clásico con una puerta lateral por la que entran y salen los personajes. La puerta juega también un papel teatral fundamental, por ejemplo cuando la madre llama a Nadia para que vuelva a entrar en escena: “A Nadia!” fece poi, sporgendo la testa oltre lo stipite dell’uscio. “A Nadiaaaa!”²⁵⁵ Resultan muy teatrales la frase explicativa del narrador, que puede considerarse como las acotaciones que hacen los autores teatrales sobre los movimientos en escena de los personajes, y el hecho curioso de que la madre sólo saque la cabeza para llamar a la hija, quedando el cuerpo dentro de la escena, es un gesto claramente teatral que obliga al lector a imaginarse la escena como si estuviera sentado en la butaca de un teatro.

²⁵³ PASOLINI, PP., *Ragazzi di vita*, cit., p. 653.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 655.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 654.

La escena termina cuando, después de tomar un café, los muchachos se despiden de todas las mujeres de la casa y salen por la puerta acompañados por “sor Antonio”.

II.2.1.2. “*Un pesciolino*”.

En la segunda mitad de los años cincuenta, a Pasolini le llega el reconocimiento como escritor e intelectual, consolidándose como uno de los jóvenes intelectuales más prometedores de la izquierda italiana. En estos años, entre 1956 y 1958, Pasolini conoce a la actriz y cantante de jazz Laura Betti, con quien inicia una intensa amistad.

Laura Betti, que por muchos años fue la directora del “Fondo Associazione Pier Paolo Pasolini” de Roma, había debutado en 1955 con un espectáculo de revista, *Saltimbanchi*, y en teatro en *Il Cid* de Corneille con la compañía de Enrico Maria Salerno. Al año siguiente entró en la compañía Brignone-Santuccio, con la que participó en *Il crogiuolo* de Miller bajo la dirección de Luchino Visconti. Entre 1957 y 1958 estuvo de gira en Australia como cantante de jazz. A partir de 1960 se consideró a Laura Betti como la cantante de los escritores gracias a sus espectáculos titulados *Giro a vuoto*, en los que interpretaba o cantaba textos de autores italianos como Pasolini, Calvino, Parise, Patti, Moravia, Fortini, Arbasino, Flaiano, Soldati, etc.

No es de extrañar que la vida y la personalidad de Laura Betti atrajeran a Pasolini hasta el punto de que decidiera volver a dedicarle tiempo al teatro y al espectáculo, en estos años escribió el monólogo *Un pesciolino*, tradujo para Gassman *La Orestíada* de Esquilo y el *Miles gloriosus* de Plauto, hizo una nueva revisión de *Il Cappellano* y escribió para Betti algunas canciones para el espectáculo *Giro a vuoto* (1960).

Así pues, en 1957 Pasolini escribe un monólogo de un acto titulado *Un pesciolino*. Este curioso “divertissement”, como lo define Stefano Casi²⁵⁶, muy probablemente está pensado para una actriz polifacética como Laura Betti, que además de modelo y actriz, está dispuesta a experimentar nuevas formas de teatro. Al final no se realizará el propósito de Pasolini de que el Teatro dei Satiri de Roma represente *Un pesciolino*, por lo que también este texto quedará inédito²⁵⁷.

Según Stefano Casi, los motivos por los que Pasolini decide abandonar esta obra pueden ser otros:

Ma è più probabile che la ragione sia un'altra. Pasolini avverte come ancora immatura un suo esordio nel teatro ufficiale sulla base di un'opera così poco impegnativa e 'importante' perché è abituato a lasciare il segno nelle sue uscite pubbliche. (...) è stabilmente al centro del dibattito culturale di questi anni. Con tali risultati in termini di protagonismo nei diversi campi del romanzo, della poesia e più in generale nel mondo intellettuale italiano, un esordio teatrale con il monologo *Un pesciolino* sarebbe risultato perlomeno insipido e sottotono.²⁵⁸

Aún así, este episodio es significativo porque indica que Pasolini vuelve a interesarse por el teatro, aunque sea con un breve sketch de cabaré²⁵⁹.

La trama de la obra se podría decir que pertenece al teatro del absurdo, pero la influencia más notable es quizá la del teatro de cabaré. La protagonista es una mujer que intenta pescar, pero ningún pez muerde el anzuelo; fuera de la escena se

²⁵⁶ CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., p. 68.

²⁵⁷ Del monólogo *Un pesciolino* sólo se ha conservado un texto mecanografiado que no se ha representado nunca y que no se ha publicado hasta el 2000 en PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 133-143.

²⁵⁸ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., pp. 85-86.

²⁵⁹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 135 y ss.

oye la voz de un hombre, Piero, más afortunado en la pesca. Mientras la mujer espera que algún pez muerda el anzuelo, le cuenta al hipotético pececillo (*pesciolino*) su vida y sus amores. Al final tiene suerte y la mujer consigue pescar un pez enorme, pero, en lugar de alegrarse, de repente se echa a llorar, porque se da cuenta de que no ha encontrado el amor de su vida y está sola.

El llanto final del monólogo da un significado a toda la obra. La historia sentimental que la mujer narra va adquiriendo paulatinamente tonos más irónicos, y el deseo de que un pececillo muerda el anzuelo adquiere un doble sentido. La voz de Piero desde fuera del escenario significa el fracaso sentimental de la mujer.

El hecho de que el personaje masculino que habla desde fuera se llame Piero, como el primer nombre de Pasolini, puede ser por una parte un simple juego de nombres, una manera más personal de dedicar la obra a Laura Betti, pero podría representar también otro de los muchos desdoblamientos de Pasolini. Es famosa la vida nocturna que el autor descubrió en Roma y que le llevó a conocer muchos amantes con los que nunca mantuvo relaciones duraderas.

La verdadera importancia de *Un pesciolino* está en que representa el despertar del interés de Pasolini por el teatro, aunque se trate de una obra completamente aislada respecto al resto de la producción teatral de Pasolini.

Mientras tanto, Laura Betti, ya con el apodo de *Giaguara*, después de su intervención en *La dolce vita* de Fellini, en enero de 1960, estrena en el teatro Girolamo de Milán el espectáculo *Giro a Vuoto*. Las canciones y poesías que Pasolini escribe para este espectáculo le suponen un nuevo y distinto desafío, se puede afirmar que se trata de escribir versos para ser recitados o cantados, y no

leídos, teniendo así que prestar una particular atención al ritmo y a la musicalidad²⁶⁰. Pero esta nueva relación de Pasolini con el espectáculo, en realidad, es ocasional y no se puede afirmar que, en los cincuenta, se preocupara por el teatro como había hecho en los años cuarenta en el Friul. Pero también es verdad que, a partir de estos años, Pasolini empieza a ver el teatro de una manera completamente diferente.

²⁶⁰ Para profundizar sobre estos espectáculos de Laura Betti: AA.VV., *Potentissima signora*, Longanesi, Milán, 1965, donde se recogen algunos textos de estos espectáculos.

II.2.2. *El nuevo interés por el teatro a principios de los sesenta.*

II.2.2.1. *La traducción de Esquilo*

El primer compromiso teatral serio que Pasolini afronta es la traducción de *La Orestíada* para el “Teatro Popolare Italiano” a petición de Vittorio Gassman y Luciano Lucignani, un trabajo que tuvo que hacer en muy poco tiempo, como el mismo Pasolini declara en “Lettera di un traduttore”, publicada junto a la traducción.

No es extraño que Gassman y Lucignani le pidieran a Pasolini que les hiciera una traducción de *La Orestíada*. En 1960, aunque Pasolini todavía no gozaba de la fama que después le proporcionaría el cine, era un escritor nuevo y estimulante, además de ser un intelectual de izquierdas, polémico y fascinante²⁶¹. Pasolini, por su parte, no podía rechazar un trabajo de esta envergadura, se trataba de traducir una tragedia griega – recordemos la pasión de Pasolini por las tragedias griegas, en las que se inspiró para escribir *I Turcs tal Friúl* – que, además, sería representada nada menos que por el “Teatro Popolare Italiano” en el Teatro Griego de Siracusa. Con este proyecto Pasolini se abría un nuevo horizonte, el del teatro, que siempre había amado, pero que nunca le había dado grandes satisfacciones. Ésta es la ocasión perfecta para entrar en el ambiente teatral a escala nacional.

El primer problema de un traductor es el de la lengua, de nuevo el principal problema teatral al que Pasolini debe enfrentarse es una cuestión lingüística, es decir,

²⁶¹ En diciembre de 1959, mientras Pasolini estaba traduciendo *La Orestíada*, Lucignani le propuso también una versión brechtiana de su novela *Rio della grana*. Pasolini le respondió que quizá sería mejor hacerlo con *Ragazzi di vita*, pero al final rechazó la oferta autorizando a Lucignani a que hiciera él mismo el trabajo. Esta correspondencia se puede leer en el segundo volumen de PASOLINI, PP., *Lettere*, cit., p. 463.

la elección de la lengua y el estilo con el que transcribir el texto. Pasolini adopta un método muy particular, ya que para traducir la obra se basa, además de en el texto griego clásico, en otras tres traducciones precedentes, un método poco ortodoxo que, sin embargo, le proporcionó un excelente resultado, como explica él mismo en la “Lettera di un traduttore”: “Nei casi di sconcordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l’istinto mi diceva: sceglievo il testo e l’interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi.”²⁶²

Las tres traducciones en las que Pasolini se inspiró fueron las traducciones al francés de Paul Mazon de 1949, al inglés en la Universidad de Cambridge de 1938 y al italiano de Mario Untersteiner de 1947.

La nueva versión de Pasolini, que va mucho más allá de la simple actualización de algunos términos como iglesia por templo o Dios por Zeus, hace que el texto no sólo sea mucho más actual, sino que también sea más fácil. La versión de Pasolini es mucho más ‘cotidiana y civil’, como él mismo la define, contra el lenguaje sublime de las versiones anteriores.²⁶³ O como Casi afirma:

Pasolini interpreta la trilogia come il passaggio da una società primitiva, istintiva e uterina, a una società moderna, razionale e virile, in cui nascono l’assemblea e il suffragio: l’insegnamento catartico consisterebbe dunque nell’evitare l’inutile tentativo della rimozione delle cariche irrazionali arcaiche e nell’imparare a convogliarle nell’alveo della ragione (...). Per questa ragione il traduttore procede modificando i “toni sublimi in toni

²⁶² Pasolini publica una “lettera del traduttore” como introducción a la publicación de su traducción de *La Orestíada*: ESQUILO, *Orestíade*, traducción de Pier Paolo Pasolini, Steu, Urbino, 1960, p. 5.

²⁶³ Véase ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 59-62; CASI, S., *Ob. cit.*, pp. 70-73 y LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, pp. 149-164.

civili”, evitando la “tentazione” classicista e avvicinandosi “alla prosa, all’allocuzione bassa, ragionata.”²⁶⁴

La traducción de Pasolini está claramente escrita para las magníficas capacidades actorales de Vittorio Gassman, su voz, su dicción y su presencia escénica, y que además ya había interpretado a Orestes con Visconti.

Lucignani y Gassman estaban muy interesados en este proyecto. Es interesante leer una carta que Pasolini le escribe a Lucignani en diciembre de 1959 mientras estaba traduciendo la obra y como respuesta a la presión de éste:

Non sono mica un Robot! Sto lavorando, ma lei sa che ho altri impegni, con contratti precedenti. Ma sto lavorando. La mia è una prima stesura: e non mi riesce, malgrado ogni sforzo, di limare e mettere a punto un pezzo iniziale, prima che io non abbia portato a termine l’intera tragedia. Solo allora (o quasi: mettiamo tre quarti di tragedia) posso realmente capire quali sono i tipi di modifiche che possono apportare, con rigore, da principio alla fine. Ma, per quel che riguarda la dizione, basta che Gassman legga nelle “Ceneri di Gramsci”, mettiamo, “il pianto della scavatrice”, il mio italiano, il mio dettato è quello. Vi consegnerò l’intero Agamennone entro i primi quindici giorni di gennaio.²⁶⁵

La primera parte de “Lettera di un traduttore” empieza con un tono modesto disculpándose de los posibles errores por la prisa y la imprevisión de su traducción: “Ma cosa potevo fare, se avevo davanti a me, per la traduzione, solo pochi mesi, e per di più con sacrileghi abbinamenti a due tre sceneggiature consecutive?”²⁶⁶

²⁶⁴ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 91.

²⁶⁵ PASOLINI, PP., *Lettere*, cit., p. 463.

²⁶⁶ PASOLINI, PP., “Lettera di un traduttore”, en ESQUILO, *ob. cit.*, p. 6.

Después de esta *excusatio*, Pasolini trata el tema lingüístico. Para la actuación de su texto, como escribía en la carta a Lucignani, propone que recurran al italiano de *Le ceneri di Gramsci*. En cuanto al estilo del texto escrito, Pasolini transforma “los tonos sublimes en tonos civiles”²⁶⁷, evitando el clasicismo y usando un estilo cercano al de la prosa.

Para Pasolini la lengua de Esquilo es racional y política, *La Orestíada* describe el cambio de una sociedad primitiva e irracional – “instintiva” y “uterina” son los términos de Pasolini – a una sociedad moderna y racional – “viril” – en la que por primera vez surgen la asamblea y el sufragio. Según Pasolini, Esquilo quiere transmitir a sus lectores que es inútil intentar borrar el período irracional del pasado, sino que hay que aprender de él y saber conjugarlo con el período posterior dominado por la razón. En palabras de Pasolini:

in una società primitiva dominano dei sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), sempre pronte a travolgere le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), operanti sotto il segno uterino della madre, intesa appunto come forma informe e indifferente della natura. Ma contro tali sentimenti arcaici, si erge la ragione (ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile. (Atena è nata senza madre, direttamente dal padre) e li vince, creando verso la società altre istituzioni, moderne: l'assemblea, il sufragio.²⁶⁸

Si ésta es la interpretación que Pasolini hace de los textos de Esquilo, es comprensible el exacerbado amor que siente por él, ya que éste es uno de los temas constantes de las obras de Pasolini, que acusa a la burguesía de haber destruido los

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.7.

valores del pasado. Stefano Casi hace un interesante análisis sobre este trabajo de Pasolini:

la traduzione pasoliniana dell'*Orestiade* va letta come *la prima verifica di un linguaggio drammaturgico* di cui l'atto unico friulano rappresenta un embrionale esperimento. Con l'*Orestiade*, cioè con la traduzione di un'opera classica, Pasolini chiarisce la possibilità di una propria strada autonoma nella drammaturgia contemporanea, tracciata con i suggerimenti del teatro greco: dalla struttura lineare nell'esposizione del processo storico e politico, alla forma linguistica 'verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico'²⁶⁹.

Yo pienso, además, que éstas son las verdaderas razones que animan a Pasolini a aceptar un trabajo tan acelerado, se trata de su primer contacto con un teatro de compromiso civil y político, cuyo lenguaje, aunque poético, tiende hacia el discurso racional. En este sentido, es también esclarecedor el análisis de Edi Liccioli:

Il mantenimento della struttura in versi non nega questa operazione di riforma linguistica, ma anzi permette di dare, attraverso la sintesi poetica, ulteriore incisività alla struttura dialettica. Se da un lato il traduttore si conforma all'allusività della lingua eschilea, dall'altro il poeta interviene ("d'istinto") col suo stile: ma le due funzioni non sono avversative e la dualità dell'intervento restituisce all'antica forma drammatica tutta la sua intrinseca dignità di "RITO POLITICO."²⁷⁰

El uso de una puntuación moderna es, por ejemplo, un recurso típico de Pasolini que muestra su capacidad de renovar los recursos estilísticos trágicos con un

²⁶⁹ CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., p. 72.

²⁷⁰ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 157.

nuevo esquema métrico. Pasolini cambia la estructura del verso original de Esquilo transformándolo en un verso que para él es más familiar, y ofrece una nueva lectura del texto muy marcada por palabras clave, como “luce”, “buio”, “sole”, “luna”, etc., que caracterizan gran parte su producción poética.

Liccioli hace una comparación de otras dos traducciones de *La Orestíada* con la de Pasolini²⁷¹. El primer texto es el de Pasolini, el segundo es la traducción de Valmigli²⁷² del 52 y el tercero de Traverson²⁷³ del 49:

Cassandra: Ancora una sola parola... no, non voglio cantare
da me la mia veglia funebre! Al sole,
alla sua luce suprema, rivolgo questa preghiera...

Cassandra: Ancora una sola parola: non voglio cantare su di me un canto
di morte. Alla luce di questo ultimo raggio di sole io prego...

Cassandra: Ancora voglio dirti una parola,
o il funebre lamento di me stessa.
Prego al sole nell'ultima sua luce...

Ya en estas pocas líneas de la traducción de Pasolini vemos cómo su estilo es el más personal y fácilmente reconocible, y, a fin de cuentas, es prácticamente el mismo estilo que encontraremos en su “Teatro de Palabra”, unos cuatro o cinco años más tarde²⁷⁴.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 158.

²⁷² ESCHILO, *La Orestíada*, trad. de Valmigli, M., Sansoni, Florencia, 1952.

²⁷³ ESCHILO, *La Orestíada*, trad. de Traverso, L. (1949), en *Tragedie*, Edipem, Novara, 1974.

²⁷⁴ Para profundizar la comparación entre las distintas traducciones de Esquilo, véase FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Florencia, 1996, pp. 201-214.

Asimismo, el análisis que hace Angelini de la obra nos interesará sobre todo más adelante, cuando nos ocupemos del “Teatro de Palabra”, pues tratará el tema del sueño²⁷⁵. Angelini señala cómo, de la trilogía, la tragedia que más influenciará a Pasolini para su teatro futuro será *Las Coéforas*²⁷⁶, cuyo protagonista es Orestes y narra su relación con las Erinias²⁷⁷ y la madre, y donde la importancia del sueño es fundamental. Por ejemplo, es premonitorio el sueño del parto de una serpiente, a la que la madre le ofrece el pecho, y en el que se mezclan la leche y la sangre después del mordisco de la serpiente:

Oreste: “Se il serpe uscì dal ventre da cui io nacqui
e come un bambino fu avvolto in fasce,
e ha succhiato le mammelle che io ho succhiato,
arrossando di sangue il latte de la madre (...)
è chiaro che lei che ha allattato l’orrenda bestia
dovrà morire nel sangue; e io, diventato bestia,
io la ucciderò come è manifesto nel sogno!”²⁷⁸

Las furiosas Erinias le aconsejan a Orestes, en un sueño, que no mate a su madre, pero él la mata, a pesar de las súplicas de ésta: “Io ti ho nutrito, lasciami invecchiare accanto a te” y más tarde “Ho partorito un serpente, e l’ho nutrito”, de manera que el sueño se hace realidad, la mujer da a luz y nutre una serpiente que la mata, sin poder escapar al destino²⁷⁹.

²⁷⁵ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 51 y 62.

²⁷⁶ Tragedia de Esquilo que constituye, con *Agamenón* y *Las Euménides*, la trilogía llamada *La Orestíada*.

²⁷⁷ Divinidades infernales de los griegos que los romanos llamaban Furias. Se las representa con cabellos entrelazados con serpientes y antorchas e instrumentos de tortura en las manos. En su aspecto de restablecedoras del orden, se las llama también Euménides. No es de extrañar que estos personajes ejerzan tanta influencia en la obra de Pasolini.

²⁷⁸ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 61.

²⁷⁹ *Ibidem*.

II.2.2.2. “*Il Cappellano*” o “*Storia Interiore*”

La traducción de *La Orestíada* es del 60, un período crítico para Pasolini, en el que reflexiona sobre las transformaciones que la burguesía neocapitalista está provocando en la sociedad italiana. Pero, paradójicamente, para él es un período dorado como artista e intelectual: en poesía publica *La religione del mio tempo* y empieza a escribir *Poesia in forma di rosa*; en prosa publica *Il sogno di una cosa* (1962); en cine estrena *Accattone* y empieza a redactar *Mamma Roma*, que se estrenará en el 62, y además colabora con varias revistas y periódicos, como la columna “Dialoghi con Pasolini” en *Vie Nuove*, ya comentada.

Después del éxito de su traducción de *La Orestíada*, Pasolini empieza a plantearse la elaboración de un proyecto teatral, por lo que hace una revisión de *Il cappellano*, la obra escrita en Friul, con la intención de superar la impregnación psicoanalista que caracterizaba la primera versión. El título que da a la nueva versión es *Storia interiore*. Pasolini no quiere que su nueva obra se limite a la trama de un personaje, don Paolo, sino que quiere proponer al espectador una representación del destino de la humanidad, es decir, un drama social y político, como las tragedias de Esquilo. Casi describe muy detalladamente todos los cambios que Pasolini hace en la nueva versión:

Rispetto alla stesura precedente, le novità in *Storia interiore* sono sostanziali. Compare una voce fuori scena che parla attraverso altoparlanti, idea tecnica ripresa forse dalla messinscena dell’*Orestide* siracusana; si fa strada il passaggio del protagonista da cappellano a professore; viene scritto

un terzo atto, che prevede la messinscena di un processo, secondo le tracce già viste per l'ipotesi delle *Iene*, ambientato in una landa desolata con la finale condanna a morte del protagonista. Ma è soprattutto l'umore della scrittura a cambiare. Pasolini riprende *Il cappellano* come in un esercizio di stile (...). Ne consegue un atteggiamento di grottesca ironia, dove l'adesione alle radici profonde da cui era scaturito *Il cappellano* si annacqua con il senso di un lancinante distacco, trasformato immediatamente in ironia o addirittura comicità.²⁸⁰

El resultado de la revisión no convence a Pasolini, que se muestra más preocupado por la realización de *Accattone*. Fellini no acepta la producción de la película, pero propone la representación de *Storia interiore* a la “Compagnia dei Giovani”. Al final Pasolini, cuando encuentra el productor para su película, se limita a ofrecer la representación de la obra a Lucignani sin mucho entusiasmo. En marzo del 61 le escribe una carta:

Tutte le copie di *Storia interiore* sono presso i miei amici letterati, che la stanno leggendo. Te la farò vedere appena tornerai a Roma. Tieni conto, preventivamente, che è una cosa talmente fuori dell'ordinario e così imbarazzante per sincerità, che sarà impossibile rappresentarla. Ma tieni conto anche che si potrebbe fare un “adattamento”, con qualche opportuno ritocco o taglio, per la rappresentazione.²⁸¹

El intercambio epistolar con Calvino sobre esta obra es totalmente distinto. Calvino le escribía: “Mi è capitato tra le mani il manoscritto di *Storia interiore* e l'ho

²⁸⁰ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 96.

²⁸¹ PASOLINI, PP., *Lettere*, cit., 535.

letto. Ma cosa ti succede? Ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro e fa in modo che chi lo ha leído no ne parli.”²⁸²

La respuesta de Pasolini es de abril del mismo año: “Grazie del tuo così simpatico biglietto: certo non pubblicherò o comunque renderò pubblico quel dramma: ma tieni conto che è del '46, del tempo dell'Usignolo della Chiesa Cattolica, e che, quindi, va storicizzato...”²⁸³

Pasolini tiene la posibilidad de representar la obra, pero se limita a afirmar que es ‘una obra fuera de lo normal, imposible de representar’ y que, al ser de 1946, hay que contextualizarla. Las palabras escritas a Calvino son el final de *Storia interiore*: “certo non pubblicherò o comunque non renderò pubblico quel dramma”. Mientras tanto dedica todo su tiempo a su nueva pasión, la dirección cinematográfica.

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Ibidem.*

II.2.2.3. *La traducción de Plauto*

Después de la traducción de *La Orestíada*, Gassman le pide a Pasolini la traducción del *Miles gloriosus* de Plauto en el 63. El título que Pasolini da a su traducción es *Il vantone*, que fue representada por primera vez en noviembre de ese mismo año por la “Compagnia dei Quattro”.

Este nuevo trabajo no ofrece detalles de interés para la evolución teatral de Pasolini, que no se identifica en ningún momento con Plauto, como, en cambio, sí había hecho con Esquilo. Una novedad que presenta *Il vantone* es la actualización lingüística. También en este caso Pasolini escribe una “Lettera” para explicar sus decisiones lingüísticas como traductor.

En esta carta Pasolini explica que para esta traducción ha considerado que no podía inspirarse en su experiencia como poeta, así que, una vez estudiadas las características de la obra y de Plauto, llega a la conclusión de que no es conveniente hacer una traducción usando ni un registro culto ni un registro dialectal (“il testo di Plauto non era dialettale”²⁸⁴). Al final, Pasolini, sorprendentemente, decide introducir el dialecto romanesco dando una justificación social: compara la realidad teatral de los años sesenta con la realidad teatral de Plauto y considera que la mejor solución para acercarse al teatro popular de Plauto es una actualización del texto, tanto lingüística como referencial. Pasolini actualiza incluso referencias históricas y mitológicas, transformando por ejemplo las calendas en la fiesta de la mujer o los

²⁸⁴ PLAUTO, *Il vantone di Plauto*, traducción de Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milán, 1963, p. 4.

templos en iglesias. El resultado final obtuvo críticas muy variadas, para algunos será excesiva y para otros, divertida y acertada.

En una entrevista publicada en *Paese sera* el 27 de diciembre de 1963 Pasolini escribía:

Nel Vantone c'è innanzitutto quello che a me sembra un interessante pastiche linguistico italo-romanesco (...) i servi parlano un romanesco strettissimo: i grossi personaggi, i signori altolocati parlano italiano con qualche fondo di romanesco: le donne invece, le meretrici, si esprimono in un linguaggio comune, molto plebeo, un po' da avanspettacolo.²⁸⁵

En un principio, después de unos cuantos ensayos, *Il vantone* no se llevó a los escenarios, probablemente a causa de la dificultad de los actores ante el dialecto. Dos años después, el 10 de noviembre de 1963, la Compagnia dei Quattro, con la dirección de Franco Enriquez y las interpretaciones de Glauco Mari y Valeria Morioni, representó por primera vez la obra en el Teatro La Pergola de Florencia y estuvo de gira por toda Italia durante toda la estación, un excelente estreno para Pasolini en el ambiente teatral italiano.

²⁸⁵ CHIESA, A., “Ho tradotto Plauto alla lettera’, dice Pasolini”, entrevista publicada en *Paese Sera*, 27 de diciembre de 1963.

II.2.2.4. “Vivo e Coscienza”, una esperienza brechtiana.

A pesar de sus declaraciones en la década de los cincuenta, en las que criticaba el teatro de Brecht, en la primera mitad de los sesenta, Pasolini revaloriza a este autor. En *Il sogno del centauro*, por ejemplo, explica el concepto de “canone sospenso”, que es una de las características de sus obras de teatro y de algunas de sus películas, y que está muy relacionado con el teatro de Brecht:

In effetti questa sospensione del significato è brechtiana. Ma credo di averla praticata d’istinto e, per dirla tutta, a causa del mio carattere, del mio modo di vedere le cose, che [...] evita il giudizio definitivo, per rispetto verso un certo mistero dell’esistenza, delle cose e degli esseri. In realtà, questa sospensione del significato è abbastanza diversa da quella di Brecht. Brecht spinge fino in fondo la sua conclusione ideologica. In lui l’ambiguità è soltanto provvisoria, non rientra nel campo dell’esistenza, si risolve spesso nella storia...²⁸⁶

El descubrimiento de Brecht lo lleva a esbozar un ballet escrito para la música de Bruno Maderna, *Vivo e Coscienza*, que tampoco llegó a representarse²⁸⁷. La obra ha permanecido inédita, en cuatro folios escritos a máquina conservados en el “Fondo Pasolini de Roma”, hasta el año 2000, en que Mondadori la ha publicado dentro del volumen *Teatro* en la colección “I Meridiani”, editado por Walter Siti²⁸⁸, que recoge la totalidad de la producción teatral pasoliniana.

²⁸⁶ PASOLINI, PP., *Il sogno del centauro*, cit., p. 130.

²⁸⁷ Para un estudio de esta obra, véase LICCOLI, E., *Ob. cit.* pp. 138-142.

²⁸⁸ PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 145-152.

La obra está ambientada en 1660. Los protagonistas son Vivo y Coscienza. Vivo es un campesino adolescente, que podría ser también un “un pastore abruzzese o pugliese, o un marinaio, o un pescatore”²⁸⁹. En realidad, la identificación concreta del personaje es irrelevante, ya que se trata de un personaje simbólico que representa el concepto de “persona del pasado”. De hecho, Pasolini escribe de Vivo que vive una existencia perdida en la prehistoria: “Poiché è pura vita, il suo lavoro è una danza, non ha parole in lingua per esprimersi”²⁹⁰. La otra protagonista es Coscienza, otro personaje simbólico, que viene del Concilio de Trento y se viste “pudicamente e baroccamente come una monaca”²⁹¹, y que intenta seducir a Vivo, maravillada por la belleza de su danza.

Vivo rechaza la propuesta de la mujer de comprar su cuerpo con monedas de oro, lo que hace que el deseo de posesión carnal de Coscienza se transforme en deseo de posesión ideológica, por lo que Coscienza invita a Vivo a que se arrodille y rece para vencer al demonio que lo posee. Vivo, “preso da religiosa soggezione”²⁹², está a punto de dejar que Coscienza lo bese pero, justo en ese momento, empieza a sonar una música prodigiosa, “che solo il popolo canta”²⁹³, y unos jóvenes vivos, como los llama Pasolini, salvan al muchacho. Estos muchachos vivos son campesinos que, como Vivo, “altro non sono che vivi, e lingua non hanno, se non la lingua muta della danza – e danzano”²⁹⁴.

Según un esquema cíclico, que volveremos a encontrar en otras obras del “Teatro de Palabra”, esta primera escena se repite cuatro veces. El segundo bloque

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 148.

²⁹³ *Ibidem*, p. 149.

²⁹⁴ *Ibidem*.

está ambientado durante la revolución francesa, Vivo puede ser un artesano y Coscienza la conciencia revolucionaria, y al final otro joven impide el beso fatal. En el tercero, en pleno capitalismo fascista, Vivo puede ser un campesino emigrado a la ciudad, en paro, y Coscienza la conciencia de la burguesía dominante, que, cuando está a punto de besar a Vivo, un grupo de soldados preparados para ir a la guerra la interrumpe. El cuarto y último bloque está ambientado en el período de la Resistencia italiana, Vivo es un partisano y Coscienza es la conciencia democrática de la resistencia, pero esta vez Vivo es fusilado y al final unos muertos arrancan a Vivo de las garras de Coscienza. En la angustia de la mujer se abre una esperanza, que podría ser la moraleja del ballet: “Verrà un giorno – ella spera – in cui la Vita sarà Coscienza e la Coscienza Vita.”²⁹⁵

Aunque no sea más que un boceto, este ballet presenta aspectos temáticos y estructurales que también aparecen en la producción teatral de Pasolini, empezando por el desdoblamiento del personaje en Vivo, una parte que encarna los aspectos físicos e irracionales, y Coscienza, que simboliza la razón, y que también encontramos en otras obras como *I Turcs tal Friúl*, con Meni y Pauli, o en *Pilade*, con Orestes y Pílates, o, todavía más claramente, en Coscienza y Eros de Giovanni en *Nel '46!*, aunque en este caso la conciencia tenía un valor más psíquico, más freudiano, mientras que en el ballet el significado simbólico de los personajes posee un carácter político.

²⁹⁵ *Ibidem.* p. 151.

II.2.2.5. “*Italie magique*”

En 1964, el año en el que escribe “Nuove questioni linguistiche”, el polémico artículo en el que Pasolini declara que a causa de la burguesía tecnocrática ha nacido el italiano como lengua nacional, una lengua racional que está anulando la expresividad, Pasolini concede dos entrevistas: la primera a *Sipario* en octubre y declara: “Non credo di poter scrivere testi originali per il palcoscenico: non perché il teatro non mi interessi, ma perché qualsiasi storia mi nasce subito dentro trasformata in immagini cinematografiche o come testo letterario”. La segunda es de diciembre para *Il Giorno* y vuelve a hacer declaraciones que confirman una falta de interés por el teatro, o al menos por el teatro contemporáneo: “Soltanto quando ascolto Eduardo capisco cosa è il teatro; in tutti gli altri casi assisto a uno spettacolo per me tremendo.”²⁹⁶

Sin embargo, en la poesía “Progetto di opere future”, escrita en el 63, anunciaba que estaba escribiendo al menos una obra teatral:

(...) Fioco
per lungo silenzio brucerò poi in un “ALTRO MONOLOGO”
la rabbia impotente contro il mondo broccolo
tombale di Dallas, con un volo
di due versi per Kennedy, e una lassa
di settanta volte sette (mila) versi, pero Coro
e Orchestra, con settantamila violini e una grancassa,
(e un disco di Bach), “CITAZIONE BRECHTIANA”²⁹⁷

²⁹⁶ Ver CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., p. 85.

²⁹⁷ PASOLINI, PP., “Progetto di opere future”, poema incluido en la entrevista “Dieci domande su ‘neocapitalismo e letteratura’”, en *Nuovi Argomenti*, n. 67-68, marzo-junio 1964, pp. 83-93, y publicada después en PASOLINI, PP., *Poesie in forma di rosa*, cit. y en PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 819.

Se trata de la escritura de un acto único cuya crítica contra la burguesía, como anunciaba en la poesía, es muy explícita y sarcástica. También esta obra está escrita para su amiga Laura Betti, la identificación de la protagonista con la actriz es absoluta, y, conociendo la amplia gama de capacidades de Laura Betti, Pasolini se permite mezclar teatro de variedades, de cabaret, canción, baile y proyecciones cinematográficas. Esta obra es el texto teatral de Pasolini que experimenta más con el “plurilingüismo” del espectáculo. El texto está escrito con el lenguaje típico de los textos cinematográficos, con abundantes acotaciones sobre la luz y otras expresiones específicas de la cinematografía. Además, el cine está presente también en muchas citas: “musica alla Fellini”, “esterno alla Antonioni”, etc.

El espectáculo en el que se incluyó *Italie magique* se llamó *Potentissima signora*, se representó en la temporada de 1964-65 bajo la dirección de Mario Missiroli y, como *Giro a Vuoto*, incluye textos de otros autores²⁹⁸.

Como afirma Liccioli²⁹⁹, *Italie magique* representa, respecto a *Vivo e Coscienza*, un paso adelante, ya que la forma de teatro épico brechtiano que caracteriza *Italie magique* da al autor la posibilidad de expresar la evolución de la realidad social. Aunque también es cierto que, como afirma el cuervo de *Uccellacci e ucellini*, del 65, obra contemporánea a *Italie magique*, o como anuncia Pasolini en “Il manifesto per un nuovo teatro”, del 68, la época di Brecht se ha terminado. A quien quiera continuar con el compromiso social no le queda más remedio que ser testigo de las contradicciones de la realidad, asumiendo por completo el papel de

²⁹⁸ Los textos del espectáculo están publicados en AA.VV., *Potentissima signora*, cit. y en PASOLINI, PP, *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 153-164.

²⁹⁹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, pp. 143-145.

persona molesta y diversa, es decir, terminando asesinado, cocinado y devorado, como el cuervo de la película.

Stefano Casi sintetiza muy bien la complejidad de esta obra:

Italie magique è forse il momento drammaturgico di Pasolini più estremo in chiave di sperimentazione del codice. Le regole vengono stirate e infrante, il dramma comprime al suo interno un caleidoscopio di possibilità che travalicano sistematicamente la forma teatrale, portandola verso altri lidi. Un interessante segno di sfida alla rappresentabilità è poi la prima didascalia del testo nella quale si dice che Laura è “illuminata di nero”. (...) Sono tutti segnali che fanno di *Italie magique* un’opera chiave per lo sviluppo del teatro pasoliniano.³⁰⁰

En *Italie magique*, después de presentar un breve antecedente histórico ambientado en la segunda posguerra italiana, un narrador anuncia la llegada del fascismo y la guerra mundial. Laura, la protagonista, representa la influencia ideológica burguesa y advierte que su fuerza es más que la de cualquier padre o madre. En ese momento dos siervos, vestidos de Hijos de la Loba, desfilan con un gran cartel en el que aparece una fotografía de cadáveres en los campos de concentración.

La tercera escena es, como Pasolini la define, una ‘CITAZIONE BRECHTIANA’³⁰¹, muda, con música de Fellini, en la que Laura representa la Patria que se acicala delante de Hitler y Mussolini como si se preparara para una importante ceremonia. Mirándose al espejo combina saludos fascistas con gestos ridículos, como caminar como las ocas:

³⁰⁰ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 114.

³⁰¹ Lo que hace pensar que la obra de teatro que Pasolini anunciaba en “Progetto di opere future” es ésta.

Ora prova davanti allo specchio alcuni atteggiamenti. Suona la bûccina, mettendosi come nella copertina delle edizioni Salani. Poi allarga le braccia en atteggiamento materno. Poi fa un saluto militare, scattando sull'attenti. Poi fa il saluto fascista. Infine prova il passo dell'oca.³⁰²

Orgullosa de sí misma, Laura sale y entra arrastrando un soldado al que estrangula. Laura, la Patria, le pone un pie encima y hace como si fuera un monumento al soldado.

La cuarta escena está ambientada en el 43, durante las 'largas noches sin mantequilla ni café'. Laura representa el cadáver de un muerto bajo los bombardeos. La ironía del último terceto que recita Laura es el tono en el que hay que leer toda la obra:

Fui fascista fanatica
e ora, a farmi fottere
non ho più neanche natica.³⁰³

En la quinta escena, la protagonista se transforma en la Muerte que ríe siniestramente, la "Grande Qualunquista", y se lleva los cadáveres de los dos dictadores. En la sexta y última escena se describe la evolución del poder de la burguesía tras el período fascista. En un ambiente neocapitalista, Laura tiene una muñeca idéntica a ella, a la que primero desmonta y luego vuelve a montar, de manera que la muñeca es la misma, pero es otra. Una música trágica acompaña el baile de Laura, que ahora representa la Alienación:

³⁰² PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., p. 158.

³⁰³ *Ibidem*, p. 160.

Io sono ora quella misteriosa cosa
che meravigliosamente un poeta, certo,
chiamò invece che Avvenire Alienazione:
e così sono qui tra voi, tutto è aperto³⁰⁴.

Leamos la acotación de Pasolini:

Buio. Si riaccendono le luci su un ambiente neocapitalistico, bello e luminoso. (Ma sì, facciamo un paesaggio industriale milanese, a meno che non si tratti di un fotogramma ingrandito a colori della Ravenna di Antonioni.) Ora il balletto mimico di Laura consiste in questo: ha una bambola in braccio, o accanto, molto grande e riprodotte le sue fattezze. Pian piano ne svita la testa e gliene riinvita una assolutamente uguale. Poi fa la stessa cosa con un braccio, poi con l'altro ecc. finché ricostruisce l'intera bambola, che è la stessa, ma un'altra. Accompagna il balletto e l'azione di Laura una musica tragica.³⁰⁵

Al final, Laura recita un monólogo entre los espectadores en el que brinda por el terror del futuro, un futuro que es la alienación, incluso involuntaria, es decir, la transformación de toda la sociedad en burguesía:

*Il terrore del futuro
altro che Speranza!*"
Queste parole di colore oscuro,
dico brindando alla maggioranza.
(...)

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 161.

³⁰⁵ *Ibidem*.

Tu, mia cara, immedicabile immagine,
così, mia, così, mia, così mia,
cominci già ad essere un'altra,
e un mondo ignoto ti trascina via³⁰⁶.

Después de secarse las lágrimas, recoge del suelo trozos de periódicos, leyendo frases sueltas, sin un sentido lógico: “ne nasce un ‘collage’ da scrittore d'avanguardia, casuale e delirante”. Así se concluye la obra, con la música de “Carosello” y una pancarta:

“CONCLUSIONE PROVVISORIA”.

El mensaje de esta pancarta deja muchos temas pendientes; en el contenido, por ejemplo, se podría pensar que Pasolini está a la expectativa respecto del destino que nos espera en esta sociedad neocapitalista homologada y homologadora, en esta “Italia mágica”, con toda la ironía que encierra el título. Por otra parte, se puede tratar de una conclusión teatral provisional, como si Pasolini quisiera decir que la continuación de esta obra se verá en su próxima obra de teatro, como si ya tuviera en mente otra obra de teatro u otro proyecto teatral.

El tono irónico de *Italie magique* inaugura la serie de obras de Pasolini caracterizadas por ese tono contra la burguesía, como por ejemplo *La ricotta*, *Uccellacci e uccellini* y muchos de los artículos de su colaboración con *Vie Nuove*.

Según Stefano Casi, *Italie magique* recoge todos los problemas que Pasolini se ha planteado en la elaboración del teatro que ha escrito hasta aquí: “come per

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 163.

esempio il rapporto fra parola scritta e pronuncia, o come l'impatto ideologico condotto fino al limite dell'épater les bourgeois, o ancora come l'idea della tragedia per descrivere il trionfo dell'alienazione borghese (...)»³⁰⁷. Casi sostiene también que en *Italie magique* Pasolini deja estas cuestiones sin resolver, una “conclusión provisional” en todos los sentidos, tanto ideológicos como teatrales.

³⁰⁷ CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., p. 87.

II.2.2.6. *Nel 46!*

A finales del 64 la “Compagnia dei Non” pide a Pasolini el guión de *Storia interiore*. La obra, como el mismo autor declaraba en las cartas a Lucignani y Calvino, es un texto sin sentido, pero aun así, ante el dilema de entregar un texto anómalo y poco representable y el ver por fin una obra suya en el escenario, decide hacer una nueva revisión, que titulará *Nel '46!*³⁰⁸

En los nuevos cuatro actos de la obra, el hilo conductor es la relación entre el autor y sus tensiones internas con la sociedad, es decir, el público. El teatro es, para Pasolini, el nuevo lugar para la denuncia sarcástica contra lo que él llama el neofascismo. La primera acotación de *Nel 46!* anuncia el tema de la obra: “I primi balurmi di coscienza democratica in una persona repressa dal Cattolicesimo”³⁰⁹.

Al principio de la obra un altavoz introduce a un presentador, a éste se añaden un altavoz externo, otro interno y un grupo de altavoces colocados en círculo alrededor del patio de butacas o incluso en el exterior, que ya dejan ver cómo Pasolini quiere seguir experimentando y renovando el teatro³¹⁰.

La voz al micrófono presenta el antecedente de la obra, es la primera vez que Pasolini usa este tipo de prólogo, que después encontraremos en el “Teatro de Palabra” y en alguna película. Según Angelini, este tipo de prólogo está inspirado en el teatro antiguo y sirve para distanciar al autor de los personajes³¹¹.

³⁰⁸ Publicada actualmente en PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 165-235.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 165.

³¹⁰ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 51-54.

³¹¹ *Ibidem*.

La trama resulta difícil debido a que sueño y realidad se mezclan con mucha frecuencia, incluso a veces el protagonista, Giovanni, sueña que se despierta. La primera diferencia con la versión anterior es el nombre del protagonista, que pasa de llamarse Paolo, como Pasolini, a llamarse Giovanni, quizás haciendo referencia a Juan Evangelista, el autor del Apocalipsis, ya que muchas escenas de la obra están inspiradas en el Nuevo Testamento.

La obra está ambientada en un sábado por la tarde de abril de 1946. El protagonista, Giovanni, es un profesor que empieza a comprender que la situación en Italia está cambiando, la democracia y la libertad se confirman, pero él ha vivido siempre reprimido y sabe que no va a poder librarse de su conciencia. Giovanni da clases a Eligio, de cuya hermana, Lina, está enamorado. Por esta razón, Eligio es la primera representación del eros. Giovanni se queda dormido y sueña con un párroco que representa la “norma” y que sería la primera representación de la conciencia. En el sueño Giovanni se siente atraído por un joven seminarista que después resulta ser Lina, la segunda representación del eros³¹².

Eligio despierta a Giovanni, pero seguimos en el sueño, es decir, Giovanni sueña que Eligio lo despierta, y éste le confiesa que sabe todo lo que hay entre su hermana y él. Giovanni lo ahoga con sus propias manos y lo esconde debajo del sofá. De repente, entra el cardenal Fabrizio Ruffo, un personaje histórico, un antijacobino napolitano, que es la segunda representación de la conciencia. El cardenal y sus hombres buscan a Eligio y Giovanni se hace pasar por él, pero encuentran el cadáver,

³¹² Pasolini indica en el elenco de los personajes de la obra cómo deben representarse: “Parroco Cardinale Capo della polizia Preside dottore Cardinale Ruffo tutti questi personaggi andranno interpretati da un unico attore, perché rappresentano la coscienza di Giovanni”, mientras que “Eligio, Lina, Madre – anche questi tre personaggi andranno interpretati da una unica attrice, perché rappresentano l’eros di Giovanni”.

que el profesor hace desaparecer como si fuera un mago. Giovanni y el cardenal se ponen a bailar.

Después, Giovanni aparece entre una muchedumbre de muertos. Cada muerto transporta su propio cuerpo que tiene puesta una máscara idéntica a su propia cara. El jefe de la policía, tercera representación de la conciencia, interroga a Giovanni, que le cuenta una lección de historia que tuvo con sus alumnos durante la cual besó a Lina delante del director de la escuela, cuarta representación de la conciencia.

En este momento, Eligio despierta de verdad a Giovanni, pero sale de la clase y el profesor se vuelve a dormir. En el nuevo sueño un doctor, quinta representación de la conciencia, y la madre de Giovanni, tercera representación del eros, están en la cabecera de la cama del profesor, el doctor le explica que la causa de su enfermedad es la herejía y que el único remedio es la cobardía.

De repente, en el año 1000 a. c. en el Cáucaso, el cardenal Ruffo, en el papel de un juez bizantino, la sexta y última representación de la conciencia, está listo para sustituir a Dios y celebrar el Juicio Universal. Ruffo amenaza a Giovanni con hacer públicos sus pecados, y éste se ve obligado a tener que llevar a cuestas una cruz y cae dos veces durante el camino, como en la subida al Calvario de Cristo. El cardenal, cansado del patetismo de esa imagen de Giovanni, ordena que lo encierren en un ataúd y se va con todos los jueces. Entra la madre, ayudada por unas mujeres, como la Virgen y las marías. Desde el interior de la caja Giovanni le cuenta a la madre todos sus pecados y se despide de ella. La obra termina con un fuerte repique de campanas, Giovanni se despierta por segunda vez y sale para ir a rezar el Rosario.

El texto de *Nel 46!* está lleno de acotaciones que obligan al lector, al actor y al director a seguir los más mínimos particulares, desde los pequeños gestos a las

entonaciones o los cambios de luz, estos últimos muy importantes para la comprensión del texto, ya que ayudan a diferenciar unas escenas de otras, como por ejemplo los sueños de la realidad.

A pesar de esta búsqueda de claridad de la obra con las acotaciones, la obra resulta bastante incomprensible. Los dos primeros actos tienen una estructura más o menos lineal y no resultan demasiado difíciles, los dos últimos, sin embargo, tienen una estructura mucho más compleja, ya que se sale y se entra repetidas veces de los sueños de Giovanni, obligando a la escenografía a realizar más cambios y cada vez más radicales. Angelini³¹³ hace notar cómo entre los tres primeros actos y el cuarto, el último, hay una diferencia importante: Pasolini abandona las acotaciones narrativas y las anotaciones escenográficas sobre la luz y resuelve todo en palabra y escenografía manierista, por lo que estaríamos ante una especie de tragedia sacra, una especie de auto sacramental.

Los personajes protagonistas se pueden resumir en tres: Giovanni, su eros, con sus tres representaciones distintas, y su conciencia, con sus seis representaciones. La conciencia aparece representada siempre por personajes que encarnan la norma o la ley, tanto política como moral, mientras que el eros aparece representado por los antiguos mitos de Pasolini: el muchacho, el desdoblamiento de éste, su hermana, y la madre. Eligio es el único personaje, además de Giovanni, presente tanto en la realidad como en los sueños. Como indica Linder³¹⁴, los representantes del eros y los de la conciencia nunca mantienen un diálogo entre ellos, ya que el conflicto no es entre el eros y la conciencia de una persona, sino entre el eros de la persona y la represión de las normas morales sociales, que se transforman en conciencia del

³¹³ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 52-53.

³¹⁴ LINDER, J., "Un testo teatrale inedito di Pasolini: *Nel 46!*", en AA.VV. *Pier Paolo Pasolini. L'opera e il suo tempo*, cit.

individuo y provocan que éste se reprima a sí mismo, por lo que el tema de la diversidad es, sin duda alguna, el tema central de la obra.

También Stefano Casi³¹⁵ sostiene que la fuerza motora de esta obra es la homosexualidad de Giovanni y la represión que él siente ante la sociedad que no acepta su diversidad. Casi justifica esta interpretación observando que el primer sueño de Giovanni empieza justo cuando Eligio se va y él se duerme, el principio de este primer sueño es que el Párroco le reprocha que tenga los pantalones desabrochados. Además, la causa del primer sueño del tercer acto también es Eligio. Stefano Casi observa que las palabras de Giovanni a Eligio las dos veces que lo encuentra en la realidad, justo antes de quedarse dormido y ponerse a soñar, son casi idénticas, en el primer acto le dice: “Allora vai pure... Mah, io non so cosa ho, forse un po' di febbre...”, y en el tercero: “Non è niente... è solo un po' di febbre...”. Según Casi, este malestar de Giovanni es la manifestación física de la represión de su homosexualidad.

Liccioli anota que la trama de *Nel '46!* no respeta ninguna de las tres unidades aristotélicas y entra en la dramaturgia del yo que fundó Strindberg³¹⁶, autor que Pasolini conocía perfectamente. La unidad de la acción se sustituye por la que se ha llamado “unidad del yo”, es decir, las escenas no tienen una continuidad causal y lógica, sino que aparecen aisladas, como *sketches* escénicos cuyo único hilo conductor es el “yo” del personaje. De la misma manera se rompen las unidades de tiempo y lugar, ya que el tiempo en el que se colocan las experiencias oníricas de Giovanni comprende tanto el presente más reciente como el pasado, y el lugar cambia en tanto y cuanto se pasa de la sala de profesores donde Giovanni se duerme

³¹⁵ CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., pp. 95-96.

³¹⁶ Según Liccioli, *Nel '46!* tiene muchos aspectos en común con dos obras de la madurez de Strindberg: *Il sogno* de 1901 y *La sonata degli spettri* de 1907: LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 119.

a las distintas escenas del sueño. El delirio onírico de esta obra sigue los mecanismos de la psicología, no podemos olvidar que Freud fue uno de los grandes maestros de Pasolini.

Liccioli, al contrario que Angelini y Casi, no afirma que el tema principal de *Nel '46!* sea la diversidad. Basándose en que todos los personajes hombres, el Párroco, el Cardenal Rufo, el jefe de policía, el Director del colegio y el médico, representan la conciencia de Giovanni, mientras que Eligio y los dos personajes mujeres, Lina y la madre, representan el eros de Giovanni, sostiene que el mensaje de la obra es la lucha entre la conciencia y el eros del protagonista.

A causa de esta lectura, Liccioli sostiene que hay que leer algunos episodios de la obra en clave freudiana; por ejemplo, cuando Giovanni seduce a su alumna Lina y después mata a Eligio, el hermano de la muchacha que ha asistido a la escena, y por este delito tiene que sufrir las sanciones que le imponen las autoridades civil y eclesiástica, el significado del episodio sería que Giovanni se deja llevar por los impulsos de su eros y, por eso, la conciencia lo castiga después. Giovanni, matando a Eligio, lo que hace es mostrar su deseo de superar las distancias que hay entre sí mismo y el cuerpo del adolescente, una anulación de la separación que hay que interpretar como una unión, en cierto sentido mística, con el otro.³¹⁷

Para Liccioli, Giovanni no puede evitar satisfacer los deseos de su eros, pero tampoco es capaz de enfrentarse a su conciencia. Por eso, cuando mata a Eligio, al principio se siente aliviado, pero luego, cuando las autoridades descubren el crimen, no soporta el peso de su conciencia, cuya encarnación es el doctor, que le pronostica una enfermedad por la que todo el mundo tiene que dejarlo solo, nadie puede

³¹⁷ *Ibidem.*, pp. cit., 115-133.

acercarse a él. La enfermedad es la herejía. Con la herejía y el aislamiento de Giovanni, llegamos al tema de la diversidad, que aunque Liccioli no lo ve como el tema central, lo considera como un tema bastante presente.

Después de Meni en *I Turcs tal Friúl*, Giovanni es el segundo personaje teatral de Pasolini que encarna la diversidad. Pero si la diversidad de Meni Colús entraba en el campo de la herejía religiosa, la de Giovanni es mucho más amplia, comprende todas las esferas de la existencia: Giovanni es herético, homosexual y anticonformista.

A pesar de la nueva revisión, esta obra ya no tiene sentido para Pasolini, no es más que un texto escrito hace casi veinte años, como el mismo autor hace notar con el nuevo título: *Nel 46!* Como si quisiera prevenir y no volver a recibir críticas como las que recibió de Calvino cuando le envió *Storia interiore*, la versión precedente de la obra³¹⁸.

Pasolini se da cuenta de que esta obra no tiene nada que ver con la idea que ya está meditando sobre un nuevo teatro, el “Teatro de Palabra”, un nuevo género teatral con el que pretende no sólo borrar todas sus experiencias precedentes en el mundo de la dramaturgia, sino también todo el teatro escrito hasta ese momento. Se puede recordar la frase de *Empirismo eretico*: “è finito un tipo di società italiana e ne è cominciato un altro”. Para luchar contra el nuevo tipo de sociedad burguesa que está naciendo, es necesario un nuevo lenguaje y, como consecuencia, un teatro completamente nuevo.

Nel 46! tendrá el mismo destino que las otras obras teatrales escritas antes del “Teatro de Palabra”: la conservación de la obra en un cajón.

³¹⁸ En el capítulo II.2.2.2.

II.3. El “Teatro de Palabra”.

II.3.1. *El teatro como ideología.*

II.3.1.1. *Silencio poético.*

En una entrevista para el periódico “Corriere del Ticino” de 1971, Pasolini declaraba:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. (...) Ho scritto queste sei tragedie in pochissimo tempo. Ho cominciato a scriverle nel '65 e praticamente le ho finite nel '65. Soltanto che non le ho finite. Non ho finito di limarle, correggerle, tutto quello che si fa su una prima stesura. Alcune sono interamente scritte, tranne qualche scena ancora da aggiungere. Nel frattempo sono diventate un po' meno attuali, ma allora le do come cose quasi postume.

Pasolini declara que ha dejado de escribir poesía: “da tempo non scrivevo più poesie in versi”, y, de hecho, después de *Poesia in forma di rosa*, de 1964, no publica más libros de poesía hasta el 71, en el que aparece *Trasumanar e organizzar*. Este silencio poético de siete años en realidad es sólo aparente, lo que Pasolini hace es cambiar la forma de su expresión poética pasando de la página escrita al cine y al teatro. El cine que él define como “azione come linguaggio” y el teatro que considera como “linguaggio come azione” serán sus dos directrices en la segunda mitad de la década de los sesenta.

Para Pasolini, la poesía ha perdido valor porque no puede expresar plenamente los nuevos compromisos socio-políticos necesarios en el nuevo momento histórico. Pasolini sostiene que la nueva burguesía no es capaz de comprender la poesía y, como él mismo afirmaba, la muerte no está en no poder expresarse, sino en no ser comprendido, por lo que si no quiere morir como artista, está obligado a buscar otros medios de expresión. Éste es uno de los principales motivos por los que abandona la poesía y busca nuevos medios de expresión, sobre todo el cine y, a partir del 65, el teatro.

A pesar de estas nuevas expresiones artísticas, Pasolini no puede evitar sentirse poeta y echa de menos escribir versos. El teatro le ofrece la posibilidad de escribir versos y, al mismo tiempo, de tener una relación más directa con el público. Con el “Teatro de Palabra” Pasolini empieza su última etapa poética, la que lo llevará a convertirse en el poeta “corsario” de los setenta, por lo que hay que ubicar el “Teatro de Palabra” en un momento crucial de la poética de Pasolini, ya que cubre el silencio poético que aparece entre *Poesia in forma di rosa* y *Trasumanar e organizzare*. El “Teatro de Palabra” es un puente poético hacia los años setenta, una etapa trascendental en la ideología y la poética de Pasolini.

A la crisis personal y poética que atraviesa Pasolini a mediados de los sesenta, hay que añadirle el momento difícil de la izquierda italiana con la muerte de Togliatti. Liccioli consigue resumir en una única frase esta situación: “Così la parola *speranza* viene cancellata dal dizionario privato dell’autore, o sostituita nel lessico quotidiano dal termine, ben più disperante *utopia*”³¹⁹.

³¹⁹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 192

II. 3.1.2. *Los conceptos de realidad y teatro.*

Con este nuevo estado anímico, Pasolini empieza a escribir las tragedias teatrales que componen el “Teatro de Palabra”. Después de los aproximadamente veinte años de su experiencia teatral friulana, vuelve a proponer todo un proyecto teatral, pero esta vez de una manera más compleja, lo propone como una nueva expresión poética, personal y de la realidad. Como escribe Pasolini en *Calderón*: “Vivendo (...) noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening, se vogliamo.”

En estos años Pasolini conjuga los conceptos de realidad e interpretación de la realidad creando nuevos conceptos de semiótica. Por ejemplo, en el artículo “Tabella”, del 71, que cierra *Empirismo eretico*, Pasolini explica su concepto de realidad como representación. Pasolini define el teatro como una técnica audiovisual que usa los signos, pero no simbólicos, sino icónicos, vivos, de la realidad. Es decir, en el cine y el teatro se representa un cuerpo a través de un cuerpo, un objeto con un objeto y una acción con una acción. Pero para Pasolini, mientras que el cine reproduce la realidad fielmente, el teatro sólo la representa, es decir, se aleja más de la realidad. En el cine, el lenguaje escrito y oral sirven para integrar el lenguaje físico y de la acción; en el teatro es al revés, el lenguaje físico y de la acción completa el lenguaje oral y escrito. En el teatro, la palabra primero se escribe, es decir, sufre las modificaciones de la razón del autor, y sólo en un segundo momento pasa a ser oral.

Pasolini crea una relación entre palabras y cosas (sin duda alguna Pasolini había leído *les mots e les choses* de Foucault³²⁰), que va a calar en el “Teatro de Palabra” como uno de los argumentos más importantes, como afirma Liccioli: “paradosso nel paradosso, il linguaggio dei corpi, così insistentemente annunciato e verbalizzato, non viene mai esibito sulla scena. Come nell’antico teatro ateniese, tutte le azioni si svolgono *fuori*, lontano dalla vista del pubblico e vengono poi riassunte nella e dalla parola, onnipresente e onnipotente.”³²¹

Los ejemplos dentro de las obras que componen el “Teatro de Palabra” son varios: la afasia de Rosaura en *Calderón*, la cantinela de Julian en *Porcile*, el silencio invocado como tregua de la razón en *Orgia* o los gritos, que aparecen e interrumpen los diálogos en las seis obras teatrales, representan las rebeliones contra la tiranía y el dominio que Pasolini ve en el *logos*, en la razón burguesa. El laberinto lingüístico en el que se baten los personajes del “Teatro de Palabra” se puede considerar la cárcel de la razón, porque para Pasolini la razón está destruyendo al hombre.

³²⁰ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966 (traducción del francés al italiano de Emilio Panaitescu: FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, BUR, Milán, 1985).

³²¹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 199.

II.3.1.3. *Cronología.*

Sobre la verdadera fecha de elaboración de estas tragedias habría mucho que decir, empezando por el hecho de que Pasolini tuvo el ataque de úlcera en el 66, y no en el 65, como declaraba en la entrevista citada antes. Un excelente estudio sobre las fechas de escritura de estas obras lo ha realizado Stefano Casi³²². Según él, a inicios del 66 Pasolini esboza *Teorema*, *Bestia da stile*, *Orgia* y *Pilade*. Poco después Pasolini hace de *Teorema* una película y una novela complementarias, ambas publicadas en marzo de 1968. Mientras tanto estudia las tragedias de Sófocles e, inspirándose en el mito de Edipo, escribe *Affabulazione* (poco después rodaría la película *Edipo re*). A inicios del 67, cuando aún no ha terminado estas tragedias, concibe *Porcile* y *Calderón*; a finales de este año están terminadas las cuatro primeras tragedias, pero sólo decide publicar *Pilade* en la revista *Nuovi Argomenti*. En el 68 el “Teatro Stabile di Torino” lleva a escena *Orgia* con la dirección del mismo Pasolini. Al año siguiente, 1969, en *Nuovi Argomenti* aparece *Affabulazione*. Mientras tanto, entre el 68 y el 69, Pasolini rueda la película *Porcile*, que incluye prácticamente todo el texto teatral. Un ritmo de trabajo increíble, durante tres años prácticamente no hace otra cosa que dedicarse a este proyecto teatral.

Si se tiene en cuenta además que *Medea* es de 1970, se comprueba que hay una perfecta contemporaneidad entre el cine de Pasolini inspirado en los mitos griegos y la escritura del “Teatro de Palabra”, inspirado, tanto en la forma como en muchos aspectos del contenido, en las tragedias griegas, concebidas como portadoras de la sabiduría del mundo antiguo, preindustrial.

³²² CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., pp. 103-112.

II.3.1.4. *En busca del tiempo perdido.*

Los dos polos opuestos existentes en los años sesenta según Pasolini son el capitalismo, que ha borrado las raíces históricas de Italia, ha corrompido al hombre, ha destruido el paisaje, y el Tercer Mundo, que encarna el mundo arcaico y mitológico, pasado y perdido. En el “Teatro de Palabra”, a primera vista, aparece sólo el mundo burgués neocapitalista, reflejado en las grandes ciudades, como en *Porcile* la Godesberg de Goethe en la opulenta Alemania, en *Pilade* Argos o en *Calderón* Madrid y Barcelona. Pero en realidad Pasolini repudia la vida en estas ciudades y propone la búsqueda de la antigua Grecia, del mito y las tragedias³²³, como representación de los valores del pasado.

En el mundo preindustrial Pasolini descubre y se apasiona por los ritos de las culturas antiguas, como el antropófago que encontramos en *Medea* y *Porcile* (sobre todo en la película), ritos en los que el cuerpo es destrozado y devorado, y cuya imagen definitiva y simbólica está en la pasión y muerte de Cristo, de hecho la primera película de Pasolini dedicada a los mitos fue *Il vangelo secondo Matteo*.

Pasolini siente la necesidad de retroceder al pasado para encontrar el origen de las obsesiones del presente. El pasado lo lleva a los conceptos freudianos de Totem y Tabú, a la violencia generadora, al sacrificio sagrado, a la necesidad de una víctima para que la sociedad se consolide, antes de que surgieran los tribunales y las leyes, resultados modernos de los mismos instintos y necesidades, de los que se

³²³ A pesar de la importancia del lugar donde se desarrolla la acción, Pasolini no indica los espacios en las acotaciones, a excepción de *Pilade* que se desarrolla en el palacio real, sino que los lugares están implícitos en los diálogos, y, sin embargo, tienen un fuerte valor connotativo, revelan muchos de los múltiples significados que las figuras y palabras poseen.

ocupa René Girard en el artículo *La violence et le sacré*, otro de los textos que más influyeron en la visión y representación del mundo de Pasolini, por lo que merece la pena un digresión en las tesis de Girard, para comprender mejor el modo de ver la sociedad de Pasolini y su relación con ella.

René Girard en 1972 publicó el texto *La violence et le sacré*³²⁴, en el que por primera vez Girard aparece como antropólogo, psicólogo, filósofo o teólogo, y no como crítico literario, que era lo que le había dado la fama. Resumiendo en pocos párrafos el trabajo de Girard resulta fácil de comprender por qué a Pasolini le apasionó: Girard sostiene que la violencia generada por la dimensión mimética y antagonista del deseo tiende a acumularse en el ser humano hasta suscitar una multitud de conflictos, cada vez más generalizados, una especie de todos contra todos. En el punto de mayor tensión de esta crisis, el camino se divide en dos: o la autodestrucción del grupo y de su civilización o la canalización de la agresividad hacia una única víctima, casi siempre inocente, que aparece ante todos como el único culpable: una cabeza de turco, un chivo expiatorio, cuya eliminación violenta hace que vuelva a surgir la armonía en la sociedad. Con el tiempo, las víctimas humanas se han ido sustituyendo por víctimas más simbólicas: pasamos, por ejemplo, de Isaac al cordero, y del cordero al pan de la Pascua judía o la hostia y el vino en la misa cristiana.

Según Girard, el sacrificio está muy unido a la violencia: la víctima, real o simbólica, es una especie de medicina contra el peligro de nuevas crisis miméticas, que podrían llevar a la humanidad hacia todo un Apocalipsis autodestructivo. Al respecto, Girard observa que todas las culturas que se han sucedido a lo largo de la

³²⁴ GIRARD, R., *La Violence et le Sacré*, Grasset, París, 1972 (traducción al italiano de Ottavio Fatica y Eva Czerkl: *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milán, 1992).

historia de la humanidad, exceptuando la judeocristiana, han contado estas cosas de un modo que él define "justicialista", ya que presentan a la víctima como la verdadera culpable que se merece ser marginada y odiada por toda la sociedad.

Ahora podemos comprender cómo Pasolini se sintió identificado con estas palabras, ya que él se consideraba una cabeza de turco perseguido por todos, y de aquí que le apasione la figura de Cristo y que se identifique con él. Para Pasolini también la sociedad italiana neocapitalista necesita una cabeza de turco y lo ha encontrado en el polifacético y omnipresente poeta. Pero hay que añadir que Pasolini da muestras de querer entrar en este juego proponiéndose como víctima, ofreciéndose al sacrificio para salvar a los demás, en una completa identificación con Cristo.

Girard sigue explicando en su ensayo que, por ejemplo la historia de Caín y Abel es bastante parecida a la de otros muchos hermanos enemigos de las mitologías clásicas, como Rómulo y Remo, la diferencia está en el hecho que los autores como Tito Livio serían "culpabilistas", mientras que el autor de la Génesis sería "inocentista". Desde este punto de vista, la Biblia es un libro único, distinto de todos los demás libros sagrados. La auténtica unicidad del cristianismo está en que identifica al chivo expiatorio con Dios, mientras que en las otras religiones Dios es el alentador o el destinatario de la violencia del sacrificio. Según Girard, el mensaje de los Evangelios coincide perfectamente con los resultados de las ciencias humanas más desarrolladas, por lo que es posible llegar a Cristo partiendo de un estudio de los comportamientos de los pueblos primitivos o de los mecanismos psicológicos más profundos.

La conclusión final de Girard es que, ya que a menudo los grandes escritores han precedido a los científicos (Julio Verne es el ejemplo más claro), las grandes obras maestras literarias de la historia humana nos guían hacia el Dios encarnado, crucificado y resucitado.

El profundo conocimiento y la pasión de Pasolini por los mitos griegos y las civilizaciones antiguas, y las lecturas de ensayos sobre ellos, como los de Freud, Nietzsche, Hölderlin o Girard, hicieron que Pasolini, por ejemplo, y muy acertadamente, no ambientara *Edipo re* y *Medea* en la Grecia clásica, como normalmente se hace, sino en una época anterior, más antigua, en el origen de la cultura griega.

II.3.1.5. *Un proyecto teatral: de lo antiguo surge lo nuevo.*

Volviendo al teatro de Pasolini, a finales de los sesenta nuestro artista tenía todo un proyecto teatral entre manos y esta vez parecía convencido de sacarlo a la luz. Sin embargo, algo, una nueva idea o un cambio de planes, hizo que Pasolini, de nuevo, no diera rienda suelta a su proyecto teatral. Pasolini sólo publicó en *Nuovi Argomenti* su ““Manifeto per un nuovo teatro”” y *Pilade* en el 68, y un año después *Affabulazione*. Respecto a la representación de las obras, en vida de Pasolini sólo se representaron *Orgia*, que dirigió él mismo en 1968, *Pilade*, en 1969 en el Teatro Griego de Taormina y *Affabulazione* en Graz (Austria) en 1973.

Con el “Teatro de Palabra”, Pasolini pretendía revolucionar el género teatral y crear un nuevo tipo de diálogo con el público para combatir los nuevos problemas sociales. ¿Cuál era la forma más adecuada del nuevo teatro para enseñarle a la burguesía todas las contradicciones de su sociedad? Pasolini elige la forma de la tragedia griega por dos motivos, el primero es su pasión por las culturas clásicas y las civilizaciones antiguas, el segundo, porque le permite atacar mejor a la burguesía, como afirma Stefano Casi: “per Pasolini la tragedia consente la distanza grottesca e ironica dell’oggetto rappresentato, ed anche perché la tragedia è la forma della coscienza della diversità dell’intellettuale e la forma dell’attacco eroico-vittimista contro la tecnocrazia capitalista e il potere borghese”³²⁵.

Como ya había afirmado Pasolini cuando tradujo la *Orestíada*, el teatro griego es actual porque contiene una crítica a muchos aspectos sociales que, para

³²⁵ CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, cit., p. 106.

Pasolini, habría que recuperar. Sin embargo, hay que aclarar que Pasolini no pretende escribir tragedias griegas, sólo se inspira en ellas para escribir un teatro de crítica política y social antiburgués.

Al respecto, también podemos recordar la entrevista ya citada publicada en el “Corriere del Ticino” en 1971, en la que Pasolini declaraba que la lectura de Platón lo había inspirado a la hora de escribir el “Teatro de Palabra”, como recuerda Casi:

Pasolini tira in ballo i dialoghi platonici come diretti ispiratori del suo teatro non solo per il meccanismo profondamente teatrale riscontrato nel *Convito* (due personaggi si confrontano di fronte a un pubblico), ma soprattutto per la connotazione politica di questo meccanismo, che suggerisce inedite applicazioni per una nuova idea di teatro.³²⁶

Hay que tener en cuenta que los temas de política no aparecen en los textos *Convito* y *Fedra* de Platón que Pasolini menciona, sino que la política está en el diálogo en sí mismo, ya que estas obras proponen una dialéctica ante un público que debe reflexionar y juzgar.

Según Angelini, otra de las características de todo el teatro de Pasolini, incluyendo *I Turcs tal Frùl* y *Nel '46!*, es la división de la obra en episodios como en el teatro clásico. El teatro de Pasolini es completamente distinto al que se escribía en los años sesenta, es un teatro que además de recordar las tragedias griegas, proyecta una mirada hacia el pasado. Se podría colocar dentro del teatro de vanguardia, si no fuera por el odio tan declarado de Pasolini por este tipo de teatro.

Asimismo, debemos considerar el aislamiento del “Teatro de Palabra”, el rechazo al teatro concebido como espectáculo y a la figura del director, el uso de un

³²⁶ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 176.

lenguaje provocador, la búsqueda de lo sagrado, en un momento en el que los intelectuales de izquierdas tendían al ateísmo y a la negación de la espiritualidad, que son otras de las características que ponen al “Teatro de Palabra” fuera del teatro oficial y fuera de cualquier tipo producción teatral de su tiempo. Como Pasolini afirmaba en su “Manifesto per un nuovo teatro”, ha surgido un nuevo teatro que ignora y anula todo el teatro anterior.

Pasolini rechaza los dos tipos de teatro más frecuentes en su época, el brechtiano y el vanguardista, pero acepta el teatro ritual, el barroco y el popular, sobre todo el de variedades. En las tragedias del “Teatro de Palabra” volvemos a encontrar prólogos, epílogos, episodios, diálogos que parecen monólogos y coros. Es cierto que se trata de una dramaturgia parecida a la de Brecht, y es también cierto que Pasolini tiene la misma intención didascálica, pero nuestro autor no pretende en ningún momento renunciar a la lírica.

Otras similitudes del “Teatro de Palabra” con el teatro antiguo es la simbología de los números, que encontramos, por ejemplo, en el número de episodios, sobre todo destacan el 3, el 4 y sus múltiplos: *Calderón* tiene dieciséis episodios, *Affabulazione* ocho, *Pilade* y *Bestia da stile* nueve, *Orgia* seis. La estructura por episodios con prólogo y epílogo la encontramos en *Calderón*, en *Affabulazione*, en *Pilade* (si consideramos la última intervención de Pilades como epílogo), en *Orgia* (cuyo sexto episodio, un extenso monólogo del protagonista, puede considerarse el epílogo) y en *Bestia da stile* (cuyo prólogo podría ser la intervención inicial del coro y su epílogo, la última parte del texto que Pasolini llama “appendice”).

También el cine de Pasolini de estos años tiene esta característica. En la película *Edipo re*, por ejemplo, el principio y el final están ambientados en la Bolonia moderna, por lo que pueden considerarse también como prólogo y epílogo, respectivamente. También en *Teorema*³²⁷ hay un prólogo y un epílogo que, como en *Edipo re*, están relacionados, proponiendo la estructura circular cerrada. Pasolini cierra la historia circularmente, como en los mitos, en los que al final se cumple la premonición del oráculo del principio de la historia.

Angelini considera que los dos temas que unen las obras teatrales de Pasolini son el sueño y el sacrificio; sostiene que las tragedias de Pasolini tienen la misma trama que se puede resumir con esta fórmula: de la víctima que se sacrifica se pasa al holocausto a través del tema del sueño:

Calderón, interamente dedicato al sogno, serva da Prologo: gli altri drammi sono episodi che svolgono, variandolo, il tema del capro espiatorio (*Orgia, Affabulazione, Porcile*) con infiltrazioni sadiane, edipiche, politiche; i due ultimi drammi uniti dal sacrificio del “figlio”, che come abbiamo visto collega il mito greco e quello cristiano, in varie forme.³²⁸

³²⁷ Es importante recordar que *Teorema* nació como tragedia perteneciente al “Teatro de Palabra”, aunque después se materializara como película y como novela, y no como obra teatral. *Teorema* y *Porcile* son los ejemplos más obvios de la relación entre el cine de estos años y el “Teatro de Palabra”.

³²⁸ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 119-120.

II.3.1.6. *Contaminación de géneros.*

Como ya hemos visto, cuando se estudia a Pasolini es inevitable no tratar la contaminación de géneros, ya que estamos hablando de una persona con una gran cultura que practica al mismo tiempo varias formas de expresión artística, siendo inevitable que se contaminen las unas con las otras.

La contaminación más evidente entre el teatro y el cine de Pasolini está en los temas, como declara él mismo en la revista *Sipario* en octubre de 1964 (dos años antes de escribir el “Teatro de Palabra”): “non credo di poter scrivere testi originali per il palcoscenico, non perché il teatro non mi interessi, ma perché qualsiasi storia nasce subito dentro trasformata in immagini cinematografiche o come testo letterario”. De aquí que dos de las obras teatrales de Pasolini se transformaran en películas, *Teorema*, que Pasolini pensó como tragedia, pero que materializó como novela y película y que nunca escribió como obra teatral, y *Porcile*, una película que respeta el texto de la obra teatral, pero añadiendo una historia muda complementaria.

Además, muchas imágenes cinematográficas de Pasolini están inspiradas en imágenes pictóricas, según el gusto de la escritura de Roberto Longhi, del que se ha escrito que en sus artículos volvía a pintar los cuadros cuando los describía.

La pintura representaba ya para Pasolini en su juventud un lenguaje para sus fantasías. La pintura unida a la acción de ver, de espectador, explica la pasión de Pasolini por el “sueño”, y de aquí surge también su cine de poesía: imágenes en movimiento, como en los sueños.

Mencionar todos los ejemplos de esta contaminación entre pintura y teatro o cine sería un trabajo arduo, como ejemplos se puede destacar en *Bestia da stile* la

larga lista que elabora de pintores contemporáneos, en *Porcile* la constante referencia a George Grosz, en *Accattone* a Morandi, en *Mamma Roma* a Leonardo y Mantegna, en la famosísima escena del hijo muerto, en *Teorema* cita a Bacon y Lewis, etc.

Si en la poesía cuentan el ritmo y la métrica y en la narrativa la trama, los personajes y la lengua, en el cine y en el teatro Pasolini destaca la visibilidad en todos los sentidos. Como nos hace notar Angelini³²⁹, los predilectos de Pasolini son los pintores manieristas, Pontormo y Rosso Fiorentino, con su pasión por los modelos del pasado, pero actualizándolos con el movimiento y la luz, que, como manieristas, pintaban con un dibujo marcado y con colores vivos, con movimientos fuertes, a la manera de Miguel Ángel. De Tiziano, Pasolini adora el color y de Rafael, las proporciones.

De acuerdo con Angelini está Federico Zeri, que en una entrevista en el programa de televisión *Pasolini e noi*, que Canale 5 retransmitió en 1995, afirmaba:

[...] Pasolini ha avuto una sorta di folgorazione, dalla pittura antica, e quando ha approfondito questa sua, diciamo, curiosità, ha trovato che la pittura antica può fornire una quantità enorme di spunti tipologici, formali, che lui ha tutti reinterpretati. Ha guardato poi in modo particolare Rosso e Pontormo perché erano pittori dei quali avvertiva la sostanza agitata tipica di un periodo di crisi, di trasmutazione. Ha avvertito soprattutto in Pontormo il dramma interno dell'artista solitario, incompreso, omosessuale e in Rosso ha capito, non so però fino a quale punto, il profondo divario fra le cose che dipingeva e quelle in cui credeva. Secondo me Rosso e' un pittore blasfemo, un pittore non dico ateo, ma per lo meno molto scettico, che prende in giro anche le cose più sacre della pittura.

³²⁹ *Ibidem*, pp. 35-43.

No sólo las imágenes son importantes, también la banda sonora, que casi nunca compone apostas para sus películas, sino que elige a grandes clásicos como Bach en *Accattone*, Vivaldi en *Mamma Roma*, Albinoni en *Porcile* o Mozart en *Teorema*. Pero también blues o música exótica o folclórica, como Joselito en *Mamma Roma*, siguiendo los consejos de Elsa Morante y Ennio Morricone.

Pasolini se niega a doblar a sus actores, como declaraba en el “Manifiesto per un nuovo teatro”, la pronunciación del italiano estándar, académico, le horroriza. Pasolini prefiere la voz del que habla en busca de un mayor realismo. Las voces funcionan como la música y como los rostros de los personajes, que, muy a menudo, son amigos suyos, como la voz del cuervo de *Uccellacci e uccellini* es de Francesco Leonetti, Giorgio Bassani dobla a Orson Welles en *La Ricotta*, como los rostros de Aldo Morante representando a San José o de Enzo Siciliano y de Alfonso Gatto como apóstoles, y sobre todo, Susanna Pasolini como la Virgen María que llora ante la crucifixión del hijo en *Il Vangelo secondo Matteo*.

Al igual que en el cuadro de *Las meninas*, Pasolini ve el teatro y el cine como el lugar en el que se ve y se es visto al mismo tiempo. En todas sus películas expresa su pensamiento, y además son muchas las películas en las que Pasolini aparece como actor. Como él mismo afirma, el cine es el lenguaje de la realidad que la cámara filtra para que el espectador la observe, la diferencia principal entre cine y teatro estaría en que mientras que el cine es el lenguaje de la realidad, el teatro es el lenguaje del yo, del interior de Pasolini, que en escena habla, se muestra e indaga sobre la realidad que lo rodea³³⁰.

³³⁰ Ver PASOLINI, PP., “Il ‘cinema di poesia’” en *Empirismo Eretico*, cit., pp. 171-182.

II.3.1.7. *La palabra y el compromiso social antiburgués.*

El nuevo teatro, sarcásticamente, va dirigido a la burguesía, el enemigo, por lo que debe basarse en la palabra, ya que ésta es el medio de comunicación tanto de la burguesía como del poder que ésta representa. Pasolini es también consciente de que para que surja un teatro completamente nuevo, capaz de anular todo el teatro precedente, es necesario un estatuto que también sea completamente nuevo y que se base en la palabra, y por esta razón decide escribir su teatro en verso, donde la palabra adquiere un valor mayor. Los gestos y las imágenes pierden relevancia, porque para Pasolini no consiguen reflejar la sociedad burguesa. Pasolini concibe el nuevo teatro como un espejo que refleja la burguesía para analizarla y poder combatirla.

La decisión de escribir teatro en verso, por otra parte, limita la autonomía del autor. La solución de Pasolini es el uso frecuente de la rima en medio del verso, correspondiendo con la cesura, para controlar estilísticamente la lectura que privilegia el significado sin tener en cuenta las pausas métricas:

ROSAURA: ... Naso un po' a patat**ina**: non proprio bello
Ma di forma car**ina**. Di barba neanche un **pelo**,
o appena un **velo** sopra le labbra. E le labbra
di pesciol**ino**, con il labbro più alto carnoso
e sporgenti in fuori. Non sembri un signor**ino**,
adesso che ti guardo meglio...³³¹

³³¹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 86.

Además de las rimas más evidentes, encontramos también las rimas imperfectas: “patatina/appena/carina”; o repeticiones enfáticas de la misma palabra, “labbra”, o parónimos, “labbra/labbro/sembri”. Eliminando la rima al final del verso, Pasolini reduce la posibilidad de que el espectador dirija la atención sobre la forma y pierda la comprensión del texto.

Por otra parte, Pasolini no se atiene casi nunca a una métrica convencional, sino que, con los versos libres, uniforma los enunciados según las directivas rítmicas que caracterizan a los personajes.

Con estos trucos que esconden la rima y el ritmo, el poeta utiliza el resto de recursos que caracterizan su poesía, sin comprometer con la retórica la comprensión ni la verosimilitud de sus personajes-símbolo. Si a estas características, añadimos la constante reflexión metalingüística, como afirma Liccioli³³², el “Teatro de Palabra” es una especie de poesía al cuadrado.

Una vez elegida la forma del teatro, en versos e inspirado en el teatro griego para reflejar y criticar la sociedad burguesa, se necesita un modo para describirla, que no puede ser el del naturalismo ni el del teatro épico usado por Brecht. En su teatro Pasolini no quiere ofrecer soluciones a la situación social, sino presentar el odio hacia ella y su poder de homologación, es decir, sólo quiere presentar una fenomenología de la burguesía.

Esta reconstrucción de la dramaturgia basándose en la palabra, a la que Pasolini da mucho valor sonoro y rítmico, pero sobre todo semántico, responde a un interés por el clasicismo y la tradición como tendencia contraria al progreso tecnológico impuesto por la burguesía. Una recuperación crítica e inquietante de la

³³² LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, pp. 238-248.

palabra como medio de comunicación de la burguesía y al mismo tiempo contra ella. Como afirma Casi: “la strada indicata per il futuro all’intellettuale pasoliniano non è più quella della ‘poesia civile’, guida gramsciana del popolo o estetica positivista della rinascita, ma quella della tragedia borghese, imbarazzante specchio deformante della classe al potere nei consumistici anni sessanta”³³³.

El teatro que resulta de estas reflexiones aparece lleno de dificultades para la representación, tanto para los actores como para el director. Por otra parte, el público no siempre está preparado intelectualmente para comprender textos como éstos. El conglomerado de estas dificultades hizo que el mundo del teatro no percibiera la calidad del “Teatro de Palabra” y que no se llevara a cabo el proyecto pasoliniano, dando lugar a que su autor terminara por descuidar estas obras³³⁴. Pasolini dirigió *Orgia* en el 68 con Laura Betti como protagonista; *Orgia* ha sido representada después en 1980, también con Laura Betti como actriz. Luca Ronconi en el 78 llevó a escena *Calderón* y en el 93 *Affabulazione*, que ya había sido representada en el 77 por Vittorio Gassman. *Pilade* ha sido representada dos veces: en el 69 y en el 81, mientras que *Bestia da stile* sólo una vez en el 85. Desde entonces hasta el 2000, año importante porque se cumplían 25 años de la muerte de Pasolini, han sido muchas las adaptaciones que se han representado de las obras del “Teatro de Palabra”, pero pocas las tentativas de llevar a escena las obras tal y como las concibió su autor.

Después del fracaso de la representación de *Orgia*, Pasolini vuelve a abandonar el teatro y se dedica sobre todo al cine. Su actitud desde ahora será, de todas formas, la que describe en sus tragedias, como se observa en su último libro de poesía *Trasumanar e organizzar*, en el que la poesía en apariencia sólo tiene la

³³³ CASI, S., *Pasolini, un’idea di teatro*, cit., p. 107.

³³⁴ Si bien es cierto que Pasolini trabajó en *Bestia da stile* hasta 1974, un año antes de su muerte.

función práctica que puedan tener los artículos periodísticos recogidos en *Scritti corsari* y *Lettere luterane*.

En estas obras sucesivas a las tragedias, Pasolini lleva a consecuencias extremas su crisis de identidad, creando un nuevo lenguaje y un nuevo modo de concebir el periodismo. Pasolini consiguió, sin pretenderlo, convertirse en un mito, cuya característica fue la de estar constantemente contra corriente, pero sin dejar de seguir todas las evoluciones artísticas, políticas y sociales.

II.3.2. “El Manifiesto para un nuevo teatro”.

Después de haber mencionado en distintos artículos y entrevistas³³⁵ las obras de teatro que Pasolini había empezado a escribir justo después de su enfermedad, publica en *Nuovi Argomenti* (julio-diciembre de 1967) la obra *Pilade*. Se trata de un drama que ofrece un nuevo modo de concebir el teatro. En el siguiente número de la revista (enero-marzo del 68) aparece su manifiesto teatral donde anuncia un nuevo concepto de teatro, dentro del cual habría que incluir a *Pilade*.

El “Manifiesto per un nuovo teatro” está dividido en 43 apartados que exponen tanto las novedades del nuevo teatro como su oposición a todo el teatro precedente, con el que pretende romper de un modo drástico. Por este motivo, Pasolini no considera su teatro un nuevo género teatral, sino que lo describe como una concepción del teatro completamente nueva.

En su manifiesto Pasolini destaca sobre todo tres grandes aspectos de su teatro, el público, el actor y el lenguaje, mientras que dos conceptos que no aparecen son el de dirección y el de director. Pasolini cree que para crear un nuevo teatro, el director, que es una de las figuras representativas del teatro burgués, debe desaparecer, porque sólo si se elimina la figura del director, es posible un teatro completamente nuevo para la sociedad que, según él, está surgiendo en esos años: la sociedad de la homologación burguesa³³⁶.

El “Manifiesto per un nuovo teatro” empieza definiendo esta nueva concepción de teatro: “Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà

³³⁵ Ver capítulo I.13. *Silencio, desolación y rabia*.

³³⁶ Ver CASI, S., “L’attore intellettuale – audace percorso nella teoria teatrale di Pasolini”, en AAVV. *Il mistero della parola*, cit.

essere mai il teatro che vi aspettate”³³⁷. Se trata de un concepto teatral que no tiene nada que ver con el teatro tradicional, no puede tener nada que ver porque Pasolini sostiene que: “il teatro tradizionale non esista più [o che stia cessando di esistere]”, “i tempi di Brecht sono finiti per sempre”. Si, como afirmaba Pasolini en sus artículos precedentes, ha nacido un nuevo tipo de sociedad, debe inventarse, al mismo tiempo, un nuevo tipo de teatro.

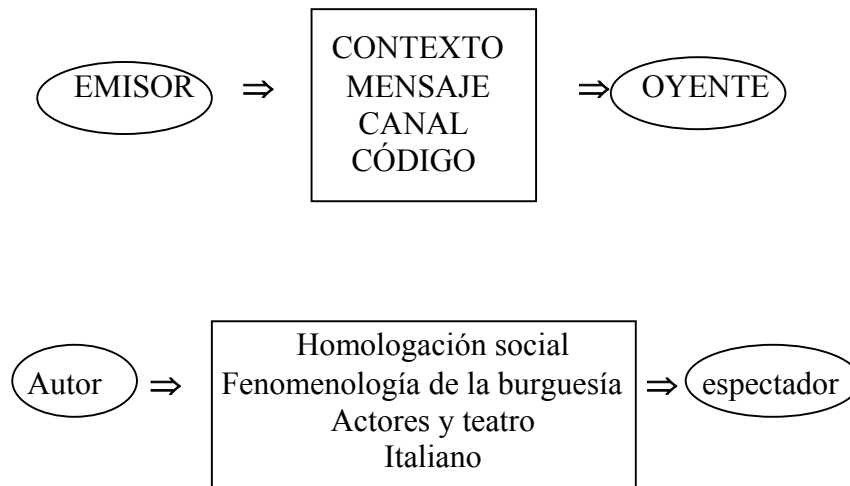
Trascribo el punto 8 del manifiesto, uno de los más innovadores:

8) Venire ad assistere alle rappresentazioni del “teatro di Parola” con l’idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, *e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro*).

Así pues, las ideas, que nos recuerdan a Platón, son los auténticos personajes del nuevo teatro, que Pasolini no llama conceptos o palabras, sino ideas. En el teatro de Pasolini todo está en función de las ideas: el autor es el emisor de ideas, el espectador es un receptor de éstas y el actor es el canal. El “Manifiesto per un nuovo teatro” se limita a describir cómo tienen que ser cada uno de los factores del nuevo tipo de comunicación que surge con este teatro.

Ésta es la gran novedad, en su manifiesto Pasolini propone una comunicación que, en mi opinión, modifica el tradicional esquema comunicativo de Jakobson, que he variado de la siguiente manera para adaptarlo al nuevo concepto de teatro de Pasolini y a la nueva concepción de comunicación que éste conlleva:

³³⁷ En este capítulo, todas las citas sin especificar se refieren al “Manifiesto per un nuovo teatro”.



Evidentemente, el autor es el emisor, el espectador es el oyente y el canal son los actores que representan la obra en un teatro. El contexto en el que se da el “Teatro de Palabra” es el de la sociedad que se está homologando a causa del poder de la burguesía. El mensaje es describir la fenomenología de la burguesía y el código es el italiano.

Pero, si continuamos con la lectura del manifiesto, este esquema hay que seguir profundizándolo. Una de las novedades de este teatro es el emisor, ya que se dirige a un público nuevo: “i gruppi avanzati della borghesia”, que son aquellos pocos miles de ‘intelectuales de cada ciudad cuyo interés cultural quizás sea ingenuo, provincial, pero real’. Pasolini se refiere a los que se definen ‘progresistas de izquierdas (comprendidos aquellos católicos que tienden a constituir en Italia una nueva izquierda), a los radicales y a algunas élites liberales’. Según Pasolini estos destinatarios son suficientes como para formar numéricamente un público. Al resto del público teatral, al público pequeño burgués que va al teatro porque lo concibe como un arte elitista (por lo que se presentan con los abrigos de piel) nuestro autor le

aconseja que no asista, porque, además del horror que seguramente sentirá al ver el espectáculo, tendrá que pagar la entrada treinta veces más del precio normal (que para los auténticos destinatarios será bajísimo).

La ironía de Pasolini contra la burguesía se transforma en puro sarcasmo cuando se dirige a los jóvenes fascistas, cuyas entradas serán gratis. Es la tentativa de Pasolini para cambiar a estos jóvenes ‘vomitándoles en la cara’ lo horrenda que es su realidad. Se pueden citar al respecto las palabras de un artículo censurado de la columna “Il caos” del 70:

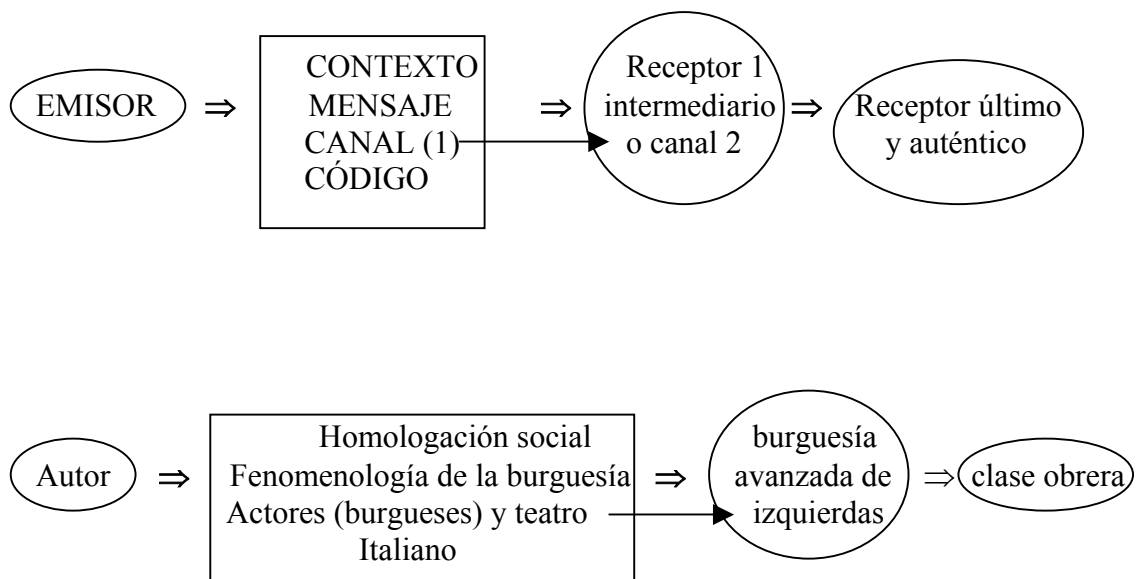
bisogna parlare coi fascisti soprattutto giovani; anzi, bisogna sentire tale necessità come una missione: quanti ragazzi di vent’anni, che si credono fascisti, dopo una discussione seria con un uomo sinceramente democratico, comincerebbero ad avere sospetti³³⁸.

En este teatro, Pasolini crea una nueva relación entre autor y espectador, “un fatto del tutto nuovo nella storia del teatro”, puesto que tanto el autor como el destinatario pertenecen al mismo grupo social y cultural: ‘los grupos avanzados de la burguesía’. Pero si el nuevo teatro se dirige directamente a los grupos avanzados de la burguesía, tiene además un destinatario indirecto, que, en realidad, es el auténtico destinatario, la clase obrera: “Essa è infatti unita da un rapporto diretto con gli intellettuali avanzati”. Se trata, por consiguiente, de un teatro que todavía cree en la lucha obrera, siempre y cuando no se atenga a ningún partido oficial, que Pasolini tanto detesta. Este es un teatro intelectual que se dirige, aunque sea indirectamente, a la clase trabajadora, y lo hace del único modo que Pasolini cree posible, a través de

³³⁸ PASOLINI, PP., *Il caos*, cit., p. 208.

los intelectuales burgueses de izquierdas, que son los que verdaderamente podrían ayudar a los obreros a luchar por su libertad.

De esta manera, la burguesía culturalmente avanzada de izquierdas es un destinatario con la función de intermediario, es decir, es un destinatario y un canal al mismo tiempo, por lo que el esquema de Jakobson queda completamente transformado:



Así pues, el auténtico protagonista del nuevo teatro es el destinatario, un teatro creado por intelectuales burgueses de izquierdas que se dirige a otros intelectuales burgueses de izquierdas a través de otros intelectuales burgueses, los actores. El nuevo teatro nace a partir del público, es decir, de la necesidad de comunicar con una sociedad, o mejor, de la necesidad de que la sociedad comunique consigo misma.

Tanto el teatro burgués como el “Teatro de Palabra” se dirigen a un público burgués, pero el público del teatro de Pasolini es la burguesía intelectual con la que

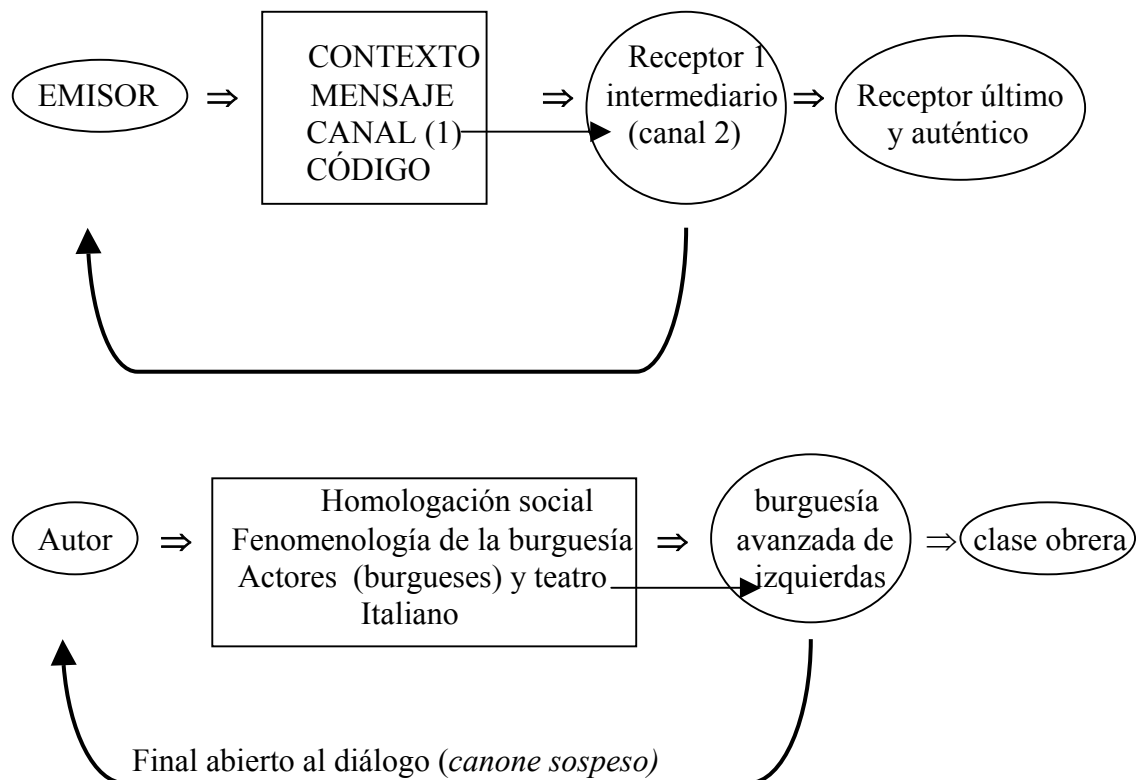
quiere dialogar. La auténtica diferencia es, en realidad, la finalidad con la que el autor escribe su teatro: Pasolini quiere provocar a la burguesía media y dialogar con los intelectuales burgueses.³³⁹

El “Teatro de Palabra” no sólo tiene un destinatario nuevo y bien concreto, sino que, además, propone un nuevo modo de dirigirse a su destinatario, un modo que Pasolini define “a canone sospeso”, es decir, plantea problemas para discutirlos, pero sin pretender resolverlos. De hecho, desde el 62, el año de la crisis de la columna “Dialoghi con Pasolini” en el periódico *Vie Nuove*, Pasolini repite constantemente que ya no quiere ser “compagno di strada”, que es consciente del cambio antropológico que se está produciendo y quiere analizarlo, estudiarlo, conocerlo a la perfección para poder combatirlo. En el manifiesto escribe:

i fischi e le disapprovazioni saranno naturalmente ammessi, ma, al posto degli eventuali applausi sarà richiesta da parte dello spettatore quella fiducia quasi mitica nella democrazia che consente un dialogo, totalmente disinteressato e idealistico, sui problemi posti o dibattuti (a canone sospeso!) dal testo.

Esta innovación del “canone sospeso”, del final abierto, vuelve a modificar el esquema de Jakobson, ya que supone que el autor pasaría a ser no sólo emisor, también receptor de las ideas que el “Teatro de Palabra” sugeriría a los grupos avanzados de izquierdas de la burguesía, que, si recordamos, no eran el auténtico destinatario. El diálogo no es entre el emisor y el auténtico receptor, sino entre el emisor y el receptor intermediario que funciona como canal al auténtico receptor, los obreros. El esquema final, cada vez más complejo, lo podríamos trazar así:

³³⁹ CASI, S., “L’attore intellettuale – Audace percorso nella teoria teatrale di Pasolini”, cit.



Siguiendo con “Il manifesto per un nuovo teatro”, Pasolini hace una digresión para definir el teatro burgués al que el “Teatro de Palabra” se opone. Clasifica todo el teatro precedente en dos categorías:

a) El “Teatro della Chiacchiera”, que es el teatro de la tradición, burgués, oficial, académico, etc. El que representa la vida burguesa de un modo naturalista, desde Goldoni a D’Annunzio o Verga.

b) El “Teatro del Gesto o dell’Urlo”, que es el teatro de vanguardia que: “contesta il primo [el “Teatro della chiacchiera”] radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi: ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè l’azione scenica”.

Estos dos tipos de teatro tendrían como característica común el odio por la palabra, el primero porque la sustituye ridículamente por el charloteo: “per es. anziché dire, senza humour, senza senso del ridicolo e senza buona educazione, ‘Vorrei morire’, si dice amaramente ‘Buona sera’”; mientras que el segundo es ‘el teatro donde la palabra está completamente desacralizada, o incluso destruida, a favor de la pura presencia física’.

De la oposición con estos tipos de teatro surge la característica fundamental del “Teatro de Palabra” que, como indica su nombre, no es otra que basarse en la palabra, que implica la ausencia casi total de acción en la escena y la desaparición también casi total de la puesta en escena. Como afirma Pasolini: “tutto sarà ridotto all’indispensabile”. El espectador debe fijar toda su atención solamente en la palabra, en lo que se dice, y cuantas menos cosas lo distraigan, más efecto causará la palabra en él.

Para Rinaldi, esta ausencia casi total de la acción escénica y de la puesta en escena niegan las condiciones mínimas para la existencia de un teatro. Por esto él considera que el “Teatro de Palabra” sería simplemente un texto para la lectura. Según Rinaldi, si el teatro de Pasolini es poético, escrito tal vez para ser leído, como mucho en voz alta, se trataría de un teatro de poesía, de otro modo de concebir la poesía.³⁴⁰

Al respecto, habría que tener en cuenta lo que en estos años Pasolini pensaba de la poesía, del escribir poesía y de su silencio poético de este periodo. Él no escribe poesía porque considera que ya no hay lectores de poesía. El “Teatro de Palabra” es otro modo de escribir poesía en el intento de encontrar nuevos receptores para sus

³⁴⁰ Ver RINALDI, R., *Ob. cit.*, p. 297.

versos, que ahora no sólo están escritos para ser leídos, sino también para ser recitados y oídos, por lo que, en mi opinión, es injusto considerar el “Teatro de Palabra” simplemente como otro modo de escribir versos. En cuanto a que no respeta las condiciones mínimas para considerar estas obras como obras teatrales, eso era exactamente lo que buscaba Pasolini, crear un nuevo concepto de teatro. La representabilidad de estas obras es una cuestión diferente.

Volviendo al manifiesto, para Pasolini, la escena del teatro naturalista impide una buena recepción de las ideas y minimiza la capacidad crítica en el espectador y, por eso, hay que eliminarla o, al menos, reducirla todo lo posible: “*Il teatro di Parola ricerca il suo ‘spazio teatrale’ non nell’ambiente ma nella testa*”, como se puede leer en el epílogo del manifiesto. La ausencia casi total de acción escénica no significa para el autor la desaparición de la acción teatral. Simplemente, en lugar de la acción física habrá otro tipo de acción, que surge gracias al pensamiento que las palabras estimulan. El renacimiento del teatro no pasa por la exhibición de la dirección o de los actores en sí, sino por la revalorización de la palabra y del actor en cuanto transmisor de ideas.

A mitad del manifiesto aparece un importante paréntesis lingüístico que hace referencia a las teorías que Pasolini expuso en los artículos “Nuove Questioni Linguistiche” y “La fine dell’avanguardia”. La conclusión final de estos apartados del manifiesto, aunque pueda parecer contradictoria, es que el “Teatro de Palabra” no puede evitar que sus textos estén escritos en italiano convencional-estándar-burgués, por muy horrible que Pasolini lo considere, y que sólo ocasionalmente se podrán usar

los dialectos³⁴¹. Pasolini escribe que el “Teatro de Palabra”: “deve accettare anche la convenzionalità dell’italiano orale: dal momento che i suoi testi sono scritti anche per essere rappresentati, ossia, nella fattispecie, e per definizione, detti”.

Para resolver esta contradicción, Pasolini aconseja evitar cualquier purismo académico en la pronunciación, rechazar el convencionalismo de la dicción del teatro tradicional y permitir a los actores que reciten como hablan en la realidad, con esa gran variedad de ‘excepciones fonéticas’ que caracteriza la lengua oral italiana. Esta propuesta se encuentra recogida en el punto 31:

Tutto ciò richiede la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica; che ponga le basi della recitazione del teatro di Parola: una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell’opera.

Uno sforzo totale insieme di acume critico e di sincerità, che comporta una revisione completa dell’idea di sé che ha l’attore.

Otra justificación para resolver esta contradicción lingüística del “Teatro de Palabra”, es que, para que su mensaje llegue a toda Italia, tiene que ser en italiano y no en un dialecto. En el momento en que estos textos están escritos para ser representados, Pasolini admite que debe aceptar el italiano oral tal y como aparece en

³⁴¹ Para acentuar la contradicción de Pasolini podemos recordar sus afirmaciones respondiendo a una encuesta sobre los escritores y el teatro, publicada en *Sipario*, XX, 229, mayo 1965. Pasolini respondía sobre la diferencia entre lenguaje de la poesía, que él consideraba un lenguaje diacrónico, y el lenguaje teatral, que consideraba sincrónico, que se basaba en el presente no histórico sino real, y se quejaba, junto a Moravia, de la falta de una lengua nacional media, que obligaba a reconocer en el dialecto el mejor resultado del expresionismo de los actores: “la mancanza di una tradizione media orale, ossia nella fattispecie di una ‘pronuncia’ universalmente usata e accettata, è determinante per la fortuna di un teatro nazionale. La recitazione in Italia non può dunque essere che espressionistica...” [...] “Il parlato teatrale italiano è dunque tutto accademico, non ha mai tracce di realtà. Eduardo de Filippo che non è solo il nostro migliore attore, ma un grande attore in assoluto, recita in dialetto. Ma con ciò non fa del naturalismo. Egli parla in realtà più che il dialetto napoletano, l’italiano medio parlato dai napoletani, cioè un italiano orale. Ma non ne fa una mimesis naturalistica: vi ha creato sopra una convenzione che gli dà assolutezza e lo libera da ogni particolarismo. Quella di De Filippo è una purissima lingua teatrale.”

el teatro burgués. Y si tanto autor como actor y espectador son burgueses, es normal que se exprese en un italiano burgués. Por otra parte, Pasolini, ya en su época friulana, había abandonado el dialecto por el italiano para llegar a un público más numeroso, pasando de *I Turcs tal Friul* al *Cappellano* y de *Poesie a Casarsa* o *La meglio gioventù* al *Usignolo della chiesa cattolica*, incluso cambió la revista de la *Academiuta*, cuyo último número fue redactado en italiano³⁴².

En cuanto al actor y a su deber con respecto a la palabra, Pasolini considera que la interpretación debe estar al servicio del texto. Para Pasolini, el actor tiene que ser un hombre de cultura (apartado 35), y ante todo está obligado a entender el texto para poder ser un auténtico ‘vehículo viviente’.

En su manifiesto, Pasolini distingue dos tipos de actores: los del teatro burgués (della Chiacchiera) y los del teatro burgués antiburgués (del Gesto o dell’Urlo). Ninguno de estos actores es válido para el “Teatro de Palabra”, porque todos ellos, para definir el teatro, dicen: “IL TEATRO È IL TEATRO”, lo que quiere decir, según Pasolini, que los primeros mistifican el teatro y los segundos lo sacralizan.

El actor del “Teatro de Palabra” tiene que cambiar su naturaleza: “dovrà semplicemente essere un uomo di cultura”. Autor (emisor), espectador (receptor) y actor (canal) pertenecen a los grupos avanzados de la burguesía, son intelectuales burgueses de izquierdas con el propósito de crear un diálogo “a canone sospeso” para defender a la clase obrera.

Pasolini da una serie de normas al nuevo actor:

³⁴² Ver capítulo I.4. de esta tesis.

non dovrà più, dunque, fondare la sua abilità sul fascino personale (teatro borghese) o su una specie di forza isterica e medianica (teatro antiborghese) sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore (teatro borghese), o prevaricando lo spettatore attraverso una impostazione implicita del farlo partecipare a un rito sacrale (teatro antiborghese). Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente il testo (...) Essere veicolo vivente del testo stesso.

(...) E sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito.

Si el significado de la palabra es lo que realmente cuenta en el “Teatro de Palabra”, el actor debe concentrar todos sus esfuerzos en comprender el significado de las palabras y de la obra y exponerlo fielmente, no sólo sintiendo lo que dice, sino también, y sobre todo, creyendo en el mensaje de sus palabras. Además, el actor tiene que estar concienciado de los cambios antropológicos que, según Pasolini, se están produciendo en la sociedad.

Esta propuesta de un teatro abierto a esta nueva interacción entre actores y espectadores, para crear un intercambio de ideas sobre las transformaciones sociales y políticas, es una de las propuestas más innovadoras del “Teatro de Palabra”, ya que enriquece la figura del actor, que el teatro burgués ve a veces como una simple marioneta. El tipo de actor que propone Pasolini es mucho más libre y no tiene ninguna dependencia del director, tiene más autonomía, es consciente de su función de testigo de la sociedad en la que vive y de su papel frente a los espectadores.

La visión de Pasolini del actor es toda una novedad en el debate teórico teatral: la concepción de un actor intelectual capaz de trabajar autónomamente respecto del director es, sin duda alguna, una propuesta transgresiva y revolucionaria

que las instituciones teatrales recibieron como una amenaza y la definieron como una utopía³⁴³.

Como analiza Casi, la idea del “actor intelectual” de Pasolini supera la idea del actor que tenía Brecht:

L’attore intellettuale supera la richiesta fatta da Brecht agli interpreti di essere strumento efficace dell’autore di fronte al pubblico: l’attore brechtiano non è un intellettuale ma un ‘tecnico’, sia pure capace di una consapevolezza storica e política relativa al personaggio e alla vicenda che deve raccontare; al contrario dell’attore pasoliniano al quale si richiede non uno studio funzionale della parte ma un’analisi intellettuale della lingua, della cultura e della società contemporanea.³⁴⁴

Para concluir el manifiesto, Pasolini hace un resumen de la historia del teatro basándose en los distintos tipos de sociedad que han existido, y coloca al final el “Teatro de Palabra”, el último teatro, producto del actual tipo de sociedad. Teniendo en cuenta que el teatro es y ha sido siempre un “RITO”³⁴⁵ en el que se representa la realidad (“a livello puramente semiologico esso non si differenzia, come il cinema, dal sistema dei segni della realtà”), el rito arquetipo del teatro es por consiguiente un “RITO NATURAL”.

El primer rito de teatro de la historia era un “RITO RELIGIOSO”, que, según Pasolini, se produce en todas las épocas de los orígenes. Después, la democracia

³⁴³ La idea de Pasolini del actor en el cine y en el teatro es completamente distinta. En el cine, al inicio, Pasolini busca, sobre todo, rostros expresivos, de amigos o actores no excesivamente famosos, exceptuando a Anna Magnani. Después, cuando sus películas entran en un circuito productivo más importante, cede sus personajes a actores profesionales, desde Bonacelli en *Salò*, a Terzieff, Stamp, Tognazzi, Leaud, Mangano o María Callas. Pero también es cierto que todos estos actores no son académicos y tienen como antagonistas a actores no profesionales elegidos sólo por la expresividad de su físico.

³⁴⁴ CASI, S. *I teatri di Pasolini*, cit., p. 227.

³⁴⁵ Las palabras en mayúscula también lo son en el texto original.

ateniense inventó el teatro más grande del mundo, instituyendo el “RITO POLÍTICO”³⁴⁶. El tercer tipo, es el “RITO SOCIAL”, y aunque éste sobreviva, gracias al espíritu conservador de la burguesía, está adquiriendo una conciencia nueva de su propia ritualidad. Pasolini se refiere al teatro burgués antiburgués, es decir, al teatro de vanguardia o del “Gesto o dell’Urlo”, cuyo rito es “TEATRAL”.

Sobre el rito del “Teatro de Palabra”, Pasolini escribe:

Il teatro di Parola non riconosce come proprio nessuno dei riti qui elencati.

(...) Rivolgendosi a destinatari di ‘gruppi culturali avanzati della borghesia’, e, quindi, alla classe operaia più cosciente, attraverso testi fondati sulla parola (magari poetica) e su temi che potrebbero essere tipici di una conferenza, di un comizio ideale o di un dibattito scientifico – il teatro di Parola nasce ed opera totalmente nell’ambito della cultura.

Il suo rito non si può definire dunque altrimenti che RITO CULTURALE.

Es decir que, como afirmaba en *Empirismo Eretico*, ha terminado un tipo de sociedad italiana y ha comenzado otro, por lo que estamos en un momento cero de la historia y de la cultura, en el que debería surgir un rito religioso, pero esta vez no es posible porque este nuevo ‘medievo tecnológico’ burgués lo excluye, por lo que hay que crear un nuevo teatro que llene este vacío. La lucha de Pasolini tiene la finalidad de evitar que el vacío cultural se llene de la anticultura de la nueva burguesía.

Si en esta nueva sociedad no es posible un rito religioso, tampoco es posible un rito político, como el del teatro griego – aunque el “Teatro de Palabra” se inspire

³⁴⁶ Aquí podemos recordar el concepto que Pasolini tenía de *La Orestíada* de Esquilo cuando la tradujo para Gassman, ver el capítulo II.2.2.1.

directamente en él –, ya que los momentos políticos, el de la Antigua Grecia y el de finales de los sesenta, no tienen nada en común.

Pasolini adopta la forma de las tragedias griegas para escribir un teatro político como el griego, como el de Esquilo, pero en sintonía con la homologada sociedad burguesa, de la que sólo quiere ofrecer una definición, reflejarla como si el teatro fuera su espejo. Con su teatro y su manifiesto Pasolini reniega de la poesía civil, comprometida, en sincronía con la idea de literatura de Gramsci, y aclara las razones de su silencio poético de aquellos años: es necesaria una táctica literaria nueva que sólo se puede alcanzar con el cine y el teatro.

Pero, ¿es cierto que Pasolini reniega de la poesía comprometida? Más bien habría que decir que cambia la relación con los lectores-espectadores. Con la lectura de Platón, Pasolini vuelve a encontrar la estructura del diálogo que lleva consigo poesía y discusiones, conocimiento. De aquí nace la idea de un teatro en el que los personajes dialoguen en verso y propongan temas reales y cotidianos, que, en cierto sentido, componen un modo de poesía comprometida.

Otro punto en común entre Platón y el “Teatro de Palabra” es el mito de la caverna. Según Franca Angelini³⁴⁷, para Pasolini cine y teatro son artes figurativas originadas en un punto escondido y que se hacen visibles sólo como proyecciones de un mundo que las precede. Además, el mito de la caverna se encuentra también en el “Teatro de Palabra” en cuanto el espectador (burgués) ve en el escenario su propia sombra, es decir, el actor burgués que está representando una fenomenología de la burguesía.

³⁴⁷ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 22 y 23.

Otros dos objetivos, muy unidos entre sí, por los que Pasolini escribe el “Teatro de Palabra”, se suman a todo cuanto hasta aquí se ha escrito: la resistencia contra la cultura de masas y la lucha por una verdadera democratización de la cultura. Como expone Liccioli³⁴⁸, ya el hecho de haber elegido el teatro supone un intento de evadir el fenómeno de la industria cultural, que con el cine y la televisión han demostrado que todo se puede reducir a producto comercial. Pero el teatro es diferente, no puede convertirse en cultura de masas (ni tan siquiera lo es ahora, en la época de la globalización).

Los medios de comunicación de masas reproducen y empobrecen el valor de la producción artística, tanto literaria como audiovisual. El cine, además, en cuanto producto que sólo puede existir dentro del ambiente de la industria, no puede evadir las leyes del sistema y del mercado. De hecho, cuando Pasolini se dio cuenta de que había sido utilizado con la “Trilogía de la vida”, de que lo habían reducido a producto de consumo, rechazó sus tres películas y empezó a rodar la “Trilogía de la muerte”.

Entre el 66 y el 68, es decir, entre el inicio de la escritura de las obras teatrales y la representación de *Orgia*, Pasolini todavía mantenía viva la esperanza de poder luchar contra los medios de comunicación de masas, y lo hace eligiendo un teatro en verso alejado de las formas comerciales, de la misma manera que las películas de esos años, y si es cierto que películas como *Teorema* tuvieron un gran número de espectadores, para Pasolini la película ha sido consumida, pero al espectador, siempre según Pasolini, le ha resultado indigesta.

³⁴⁸ LICCOLI, E., *Ob. cit.*, p. 226-227.

Con el “Teatro de Palabra”, que exige no sólo la presencia de hombres de carne y hueso, sino también de un destinatario de un alto nivel cultural, Pasolini protege su obra artística del riesgo de la homologación y garantiza lo que él llama un oasis de democracia en el desierto provocado por la cultura de masas: “Il teatro facile è oggettivamente borghese; il teatro difficile è per le élites borghesi colte; il teatro difficilissimo è il solo teatro democratico.”³⁴⁹

³⁴⁹ En una lista expuesta al público en el 68 para la representación de *Orgia*, que se puede consultar en Roma en la Asociación “Fondo Pier Paolo Pasolini”, ver LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 228.

II.3.3. *El lenguaje metateatral.*

Además de en el “Manifiesto per un nuovo teatro”, Pasolini describe su proyecto teatral a través de sus tragedias, realizando un discurso metateatral verdaderamente interesante. El “Teatro de Palabra” no se puede comprender si no se considera este aspecto. Veamos los ejemplos más representativos.

En *Affabulazione*, por ejemplo, encontramos el juego de “ver y ser visto”, ya que, para Pasolini, ver y ser visto es la auténtica realidad del ser humano: “La realtà non può essere detta ma solo rappresentata”. Así, por ejemplo, el personaje del Padre, para llamar la atención del Hijo, pretende que éste lo vea mientras él realiza el acto sexual con la Madre. La mujer se niega y al Padre no le queda más remedio que provocar una situación en la que el hijo lo observe mientras él se masturba. Una vez que el Padre pierde el deseo de ser visto, siente la necesidad de verle los genitales al Hijo, pero éste se niega y escapa de casa.

Siguiendo con la trama de *Affabulazione*, el séptimo episodio narra un encuentro del Padre con una nigromante. La vidente le muestra en la bola de cristal al Hijo, y encontramos otra situación metateatral, como en *las Meninas*, en la que el Padre, que está dentro de la obra, observa en la bola lo que el hijo hace.

Para el desarrollo de esta tragedia es fundamental el “ver” en sentido activo y pasivo, lo que hace pensar en el tema del sueño, una constante de esta tragedia, en el cine o en Velázquez, pintor de *Las meninas*, que está dentro y fuera del cuadro, que ve el cuadro y es visto.

En el octavo y último episodio, el Padre observa al Hijo y a su novia mientras hacen el amor. En ese momento el Padre mata al Hijo:

PADRE: Ci sono epoche nel mondo
in cui i padri degenerano
e se uccidono i loro figli
compiono dei regicidi.

Este final es otro de los fragmentos de la obra que relaciona *Affabulazione* con el mito de Edipo, pero en su versión al revés: el Padre mata al Hijo. El Padre no quiere perder el poder, quiere renovarse, poseer “lo nuevo”, representado por el Hijo, pero el único modo para poseerlo es matarlo.

El Padre querría resolver el misterio que representa el Hijo para él, pero, como le dice la Esfinge a Edipo, sólo se puede resolver un enigma en la vida y, además, el Hijo no es un enigma, sino un misterio, de los que no se resuelven con la razón. En el pasado, Edipo había resuelto el enigma de la Esfinge, pero justo después se condenó a sí mismo a cumplir la predicción de su oráculo: matar al padre, hacerse rey y casarse con su madre. Una vez que Edipo resuelve el primer enigma, no sabe resolver el segundo, “un solo enigma nella vita” le recuerda la sombra de Sófocles al Padre en *Affabulazione*.

El enigma se resuelve con la razón, pero el misterio hay que conocerlo, no resolverlo, y si, como afirma Pasolini, el misterio es la realidad, para conocerla hay que verla representada. Siguiendo con este razonamiento, la representación y la observación son el único modo posible para conocer el mundo. Pasolini ubica la representación (el cine y el teatro) en el centro del proceso del conocimiento de la

realidad, por lo que, de un lado, cine y teatro sustituyen a la poesía en la obra de Pasolini y, de otro, el “Teatro de Palabra” es el teatro que describe la fenomenología de la burguesía.

Pasando a *Calderón*, Pasolini asigna la presentación de la tragedia a un locutor (*Speaker*) que habla, en prosa, en nombre del autor. El mensaje del presentador puede parecer en principio muy simple:

SPEAKER: L'autore mi delega a ricordarvi, prima di tutto, che egli, scrivendo, può far uso solo delle esperienze che ha già fatto: non di quelle che sta facendo o che farà.

Spera, è vero, che il suo passato non sia così remoto, e che – nelle esperienze di un passato ancora recente – siano comprese le esperienze ancora da farsi, se non altro come premesse o possibilità³⁵⁰.

Sin embargo, el discurso es más complicado de lo que parece, ya que las experiencias que el autor ha vivido ya no son sólo sus experiencias personales, sino también los nuevos acontecimientos sociales, es decir, la imposición del neocapitalismo y la consiguiente homologación de toda la sociedad. Pasolini quiere debatir sobre lo que está sucediendo, sobre esas experiencias que considera premisas de un destino desconocido. El mismo tema lo presenta también el coro en *Pilade*, que, en representación al pueblo, quiere saber lo que está sucediendo a su alrededor:

CORO: Pilade, tutto
sta franando intorno a noi,
il nostro lavoro, le nostre speranze sono,
intorno a noi, come occhi vuoti.

³⁵⁰ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit. p. 27.

Mai come ora, abbiamo avuto il dovere
di capire e discutere ciò che succede,
e tu non hai nulla da dire?
VECCHIO: Pilade! Compagni!
Ho ancora altre notizie da darvi, ma così recenti
che dovrete discuterle a lungo, credo,
prima di capire se sono bene o male...³⁵¹

La intervención del “Viejo” es la respuesta sobre la que Pasolini insiste: el “Teatro de Palabra” sólo quiere ofrecer una fenomenología de la nueva burguesía, es decir, de toda la nueva sociedad y del nuevo poder burgués para empezar un diálogo sobre este tema. Por esto, estas tragedias, como afirma Sigismondo en *Calderón* y como ya hemos visto repetidas veces, son “a canone sospeso”. La novedad está en que este aspecto es tan importante para Pasolini que lo especifica incluso dentro de las obras, para que todo el público lo sepa:

SIGISMONDO: Cara Doña Lupe, il mio tono vagamente minaccioso,
o, perlomeno, pericoloso (una specie...
di ricattatore, che sta per dire la parola maledetta)
è dovuto semplicemente alla commozione. Al dovere
di nasconderla. Ne vien fuori questo discorso amaro
e spiritoso, vagamente brechtiano. Il canone
è sospeso, però!...³⁵²

El “Teatro de Palabra” se propone iniciar un diálogo entre autor, actores y público. Pasolini, al ser un intelectual comprometido, se siente implicado en los nuevos acontecimientos antropológicos y por esto los quiere analizar.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 389.

³⁵² *Ibidem*, p. 43.

LUPE REGINA: Sì, interroga l'autore, coinvolto anch'esso
nel mondo della nostra ricchezza,
e, pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro!
Tutti costoro potranno testimoniare per noi.³⁵³

Esta concepción del teatro como espejo de la sociedad que puede utilizar el
“canone sospeso” para afrontar el análisis de los cambios, también aparece en esta
intervención del rey Basilio en *Calderón*:

BASILIO: ... Sono qui solo,
riflesso nello specchio. Forse, anch'egli riflesso
qui dentro, c'è l'Autore³⁵⁴.

La finalidad de estas tragedias es que los burgueses, al verse reflejados en un
espejo, que sería el teatro, o al ver en el teatro sus sombras, como en el mito de la
caverna de Platón, vean también lo que está sucediendo en su sociedad y tomen así
conciencia de su verdadera realidad:

OMBRA DI SOFOCLE: L'uomo si è accorto della realtà
solo quando l'ha rappresentata.
E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla³⁵⁵.

³⁵³ *Ibidem*, p. 55.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 111.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 236.

En relación con este tema se encuentra la primera aparición del espíritu de Sófocles en *Affabulazione*, cuya intervención en realidad es el discurso inaugural del nuevo teatro, el “Teatro de Palabra”:

OMBRA DI SOFOCLE: Colui che vi parla è l’ombra di Sofocle.
Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
un linguaggio troppo difficile e troppo facile:
difficile per gli spettatori di una società
in un pessimo momento della sua storia,
facile per i pochi lettori di poesia.
Ci dovrete fare l’orecchio.
Basta. Quanto al resto,
seguirete come potrete le vicende un po’ indecenti
di questa tragedia che finisce ma non comincia³⁵⁶

Así pues el “Teatro de Palabra” se define a sí mismo como un lenguaje difícil de descifrar, un misterio para la burguesía en general, incapaz de interpretar por sí misma esta descripción de su “pésimo momento histórico”, ya que va dirigida a los “escasos lectores de poesía”, es decir, a los que Pasolini llama los grupos intelectualmente avanzados de la burguesía.

La sombra de Sófocles explica además el doble significado del título de la obra, *Affabulazione*: por una parte, en la obra se narran ‘los acontecimientos un poco indecentes’ de la trama, y por otra, esta trama en verso esconde un mensaje, una ‘gracia’, que se descubrirá en los versos sucesivos, en el momento en que vuelva a aparecer la sombra de Sófocles para explicarlo. Como sucede en los mitos clásicos,

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 171.

también en las seis tragedias de Pasolini la trama esconde una interpretación de la realidad, y nadie mejor que Sófocles para explicarla.

A través de Sófocles, Pasolini también destaca las virtudes del teatro: en él se encuentra la palabra escrita, como en el resto de la literatura, pero ésta además se pronuncia, como las palabras de la vida cotidiana que ‘desaparecen volando’. Ésta es, en realidad, la característica del “Teatro de Palabra” que marca la diferencia con el teatro de la “Chiacchiera” y del teatro del “Gesto o dell’Urlo”:

OMBRA DI SOFOCLE: Nel teatro la parola vive di una doppia
mai essa è così glorificata. E perché? [gloria,
E’ scritta, come la parola di Omero,
ma insieme è pronunciata come le parole
che si scambiano tra loro due uomini al lavoro,
(...) o le donne al mercato – come le povere parole insomma
che si dicono ogni giorno e volano via con la vita:
le parole non scritte di cui non c’è niente di più bello.
Ora, in teatro, si parla come nella vita.
Vedi? Tu ora ti lamenti, fai: aaaah, aaaaah,
e nel teatro questo suono è lo stesso: aaaah³⁵⁷

El tema del teatro burgués y el teatro antiburgués anteriores al “Teatro de Palabra” vuelve a manifestarse en otras ocasiones, como, por ejemplo, en la tercera aparición del locutor en *Calderón*: “SPEAKER: Torniamo per una seconda volta al rito del teatro, quello cioè che la borghesia vuole e che l’autore odia”³⁵⁸.

El “Speaker” anuncia un regreso al rito del teatro, es decir, al teatro burgués, porque el autor ha construido, permitiéndose una excepción, una escenografía para el

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 235.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 157

episodio sucesivo. Tal y como explica, el público debe mirar esta escena como si se desarrollase dentro de un documento: “e precisamente all’interno di una fotografia rappresentante il dormitorio di un lager”³⁵⁹. No obstante, advierte a los espectadores:

la patetica ricostruzione scenica non comporta nostalgia per il vecchio teatro, ma adopera il vecchio teatro, mescolato alla fotografia, come un elemento espressivo dal senso incerto: tuttavia l’autore vi prega di sentirvi, per qualche minuto, spettatori all’antica³⁶⁰.

En *Orgia* aparece otro tema metateatral relacionado con la teoría de la ‘semiología de la realidad’ que Pasolini recogía en los artículos de *Empirismo eretico*. Pasolini afirmaba que la realidad es, por sí misma, un lenguaje, cuya escritura es el cine: “Esso [el cine] non è dunque che il momento ‘scritto’ di una lingua naturale e totale, che è l’agire nella realtà”³⁶¹. Después añade: “Il cinematografo (con le altre tecniche audiovisive) pare essere la lingua scritta di questo pragma”³⁶².

Como ya hemos visto, para Pasolini el teatro es una técnica audiovisual capaz de representar fielmente el lenguaje de la realidad, aunque con evidentes limitaciones respecto al cine:

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 157 y 158.

³⁶¹ PASOLINI, PP., *Empirismo Eretico*, cit., p. 210.

³⁶² *Ibidem*, p. 211.

UOMO: Ciò che io ho espresso attraverso questi segni
è la mia voglia di morire;
e tu, quella di farmi morire.

Sì. Io, volendo farti morire, in realtà volevo morire.

E tu, volendo morire, volevi in realtà farmi morire.

C'è la lingua di chi uccide

e la lingua di chi muore.

La vita è uno spettacolo, dunque, sempre. (...)

DONNA: Sì, noi stiamo dando uno spettacolo.

UOMO: (...) La nostra carne è un enigma che come enigma si

Ma le nostre parole, adesso, sono poveri suoni [esprime.

che non dicono niente se non che la vita ricomincia.

E COSI' CI RENDE FRATELLI A COLORO CHE ODIAMO.

COLORO CHE NON HANNO ALTRA SPERANZA

SE NON QUELLA IN CUI VIVONO. (...)

DONNA: la nostra realtà non è dunque quella

che noi abbiamo espresso con le nostre parole:

ma è quella che noi abbiamo espresso

attraverso noi stessi, usando i nostri corpi

come figure! Io come vittima, tu come boia.

(...)

UOMO: La nostra realtà – ormai lo sappiamo – siamo noi stessi:

ed è attraverso noi stessi che l'esprimiamo.

Ogni nostra vita non è che un esempio, che parla;

mentre le parole – anche questo sappiamo –

sono noi stessi solo per il loro suono

e per una parte, ineffabile, del loro senso.

Non essendo noi stessi, non sono la realtà:

le parole della lingua non sono dunque

che gli strumenti del sogno: così che il male

è la realtà, il sogno il bene³⁶³.

Este mundo, en el que hay siempre una víctima y un asesino, para Pasolini es un rito constantemente en desarrollo, y esto implica que la vida es siempre un espectáculo.

La parte oral del lenguaje de la realidad serían las acciones, mientras que la parte escrita del lenguaje de la realidad serían las figuras representadas sobre todo en el cine, pero también en el teatro.

³⁶³ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 544

Pasolini es, en conclusión, el creador de una nueva concepción de teatro, revolucionario y antiburgués, pero sobre todo dialéctico, que surge de un análisis objetivo de la sociedad y con la finalidad de resolver el destino que el autor prevé:

UOMO: Il gruppetto di gente che il sole porterà qui
delegati dall'immenso mondo della storia
(i vicini di casa, in silenzio, i poliziotti
col loro triste sudore, gli infermieri
venuti dalla campagna: come li vedo!)
si troveranno davanti a un fenomeno espressivo
indubbiamente nuovo, così nuovo da dare un grande scandalo
e da smerdare, praticamente, ogni loro amore.
Infatti non faccio questo (come, ripeto,
è stato già fatto nel corso di questa tragedia)
per aver perduto il senso della legge:
ma per averlo ritrovato e... GIUDICATO³⁶⁴.

Así que este nuevo teatro sólo puede dirigirse a la burguesía, su enemiga.
Pasolini da un consejo a los burgueses sobre el modo en que deben ver este nuevo teatro concebido contra ellos:

UOMO: Ma se ciò che la mia morte rende significativo
della mia esistenza – lo dico ancora una volta –
fosse una rappresentazione, credo che agli spettatori,
miei nemici, che vogliono difendersi da me, direi:
“Vi prego, siate come quei soldati,
i più giovani di quei soldati,

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 592.

che sono entrati per primi
oltre i reticolati di un lager...
E lì i loro occhi... Ah, vi prego,
 siate giovani come loro!” Ecco tutto.
E, ora, divertitevi³⁶⁵.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 508-509.

II.3.4. *Los mitos.*

Para analizar la ideología de Pasolini de aquellos años a través de su “Teatro de Palabra”, he elegido tres temas que creo que consiguen sintetizarla. A partir de 1961, año de la publicación de *La religione del mio tempo*, se constata en las obras de Pasolini una repetición y una evolución de algunos temas, como, por ejemplo, el de la diversidad, en todos sus aspectos, la obsesión por las nuevas formas del poder, el amor-odio por la burguesía, la añoranza por los años cuarenta y por el pasado en general, el rechazo a los años cincuenta y al *boom* económico, el papel que deben adoptar los intelectuales de izquierdas en la nueva sociedad, la búsqueda de antiguos valores que con la burguesía se han perdido o el Tercer Mundo como un mundo precapitalista y como la única “fuga” del autor. Todos estos temas, también presentes en el “Teatro de Palabra”, los he englobado en estos tres: los mitos, la diversidad y el poder.

Los mitos, porque Pasolini en aquellos años les dedica muchas páginas y varias películas: en el 64 ya había dirigido *Il Vangelo secondo Matteo*, y después dirigió *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968) y *Medea* (1970), además de dos proyectos que no realizó, uno sobre San Pablo y otro sobre una *Orestíada* ambientada en África. Para Pasolini el mito significa recuperar el pasado, donde todavía existía lo sagrado e imperaba la ingenuidad campesina, en contraste con el actual mundo tecnológico y consumista, que él describe como desacralizado y sin valores.

La diversidad, porque Pasolini siempre fue consciente de su soledad en un mundo cada vez más homologado a causa del poder centrípeto de la burguesía.

Diverso también porque era homosexual, pero, sobre todo, por ser un intelectual de izquierdas que no estaba dispuesto a aceptar el infierno que él preveía que iba a surgir de aquella nueva sociedad.

Y el Poder, con mayúscula, tema fundamental del “Teatro de Palabra”. El nuevo Poder es la nueva burguesía, la clase dominante, de la que Pasolini ofrece una fenomenología con la intención de abrir un debate para analizar la situación social, para después poderla combatir mejor. Como señala Gualtiero De Santi en su artículo “Il tragico e la scena”³⁶⁶, el “Teatro de Palabra” es una etapa de la evolución artística de Pasolini en la que él quiere que los intelectuales discutan sobre los cambios que se están produciendo y que vean las consecuencias trágicas que pueden tener.

Éste es uno de los mensajes claves de estas obras: el irremediable y trágico destino al que la humanidad se dirige. Los personajes y temas antiguos y clásicos se mezclan con personajes y acontecimientos recientes, del fascismo, del franquismo, de la Alemania post-nazi o del nuevo período neocapitalista. Todos los protagonistas, el Hombre ahorcado de *Orgia*, Julian de *Porcile*, el Hijo de *Affabulazione*, Pablo de *Calderón*, Jan Palach de *Bestia da stile* o Pílates de *Pilade* tienen un punto en común: la diversidad y la necesidad de verdad que los lleva a repudiar el período histórico que les ha tocado vivir y a soñar con un mundo distinto, casi siempre el mundo del pasado y sus mitos.

Pasolini, en su deseo de recuperar aquel mundo antiguo perdido, decide retomar los mitos y su lenguaje. Para él, el mito no es más que un lenguaje que, aunque a veces parezca contradictorio o incoherente, tiene un vínculo intrínseco con las prácticas culturales y sociales. Además, el lenguaje mítico no se limita a un

³⁶⁶ En AA.VV. *Il mistero della parola*, cit., pp. 7-15.

registro unitario, sino que puede considerarse como una mediación entre lo abstracto y lo concreto. El mito está unido a la práctica, a la vida real, pero al mismo tiempo posee un fuerte valor conceptual. En otras palabras, el lenguaje del mito puede transmitir un saber concreto, pero lo más importante es que su código permite producir conocimiento a partir de la observación y la interpretación de la realidad. Así pues se puede concluir que el mito está sujeto a un *logos*, es decir, a un lenguaje concreto que tiene sus propios códigos.

En Platón ya se encuentra esta visión del mito al servicio del *logos*, donde el mito tiene un valor de mediador, un carácter de verdad que procede del exterior y que facilita la comprensión de lo que el *logos* quiere demostrar. Platón, además, a parte de esta función pedagógica e instrumental que da a los mitos, les concede un valor de realidad.

Furio Jesi escribe en su libro *Letteratura e mito*:

la genesi della realtà linguistica determinata dal flusso mitico è caratterizzata da un fenomeno di reminiscenza e quindi di rapporto con il passato, giacché il flusso del mito costituisce l'affiorare di un passato tanto remoto da poter essere identificato con un eterno presente, e tale flusso determina l'affiorare di immagini scelte fra quelle che costituiscono il passato latente nella psiche. (...) Il passato con cui si viene in contatto per il tramite del mito genuino è *veramente* il passato, e cioè una realtà viva e genuina dalla quale il linguaggio trae elementi di valore oggettivo e collettivo.³⁶⁷

Esta descripción del mito es una de las razones por las que Pasolini se interesa por él: se trata de un lenguaje que tiene más de un registro y más de un significado, y, al mismo tiempo, a través de los mitos se puede interpretar y conocer

³⁶⁷ JESI, F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Turín, 1968, p. 37.

la realidad. Pasolini, inspirándose en ellos, consigue además llenar el vacío causado por la falta de sentido de lo sagrado, característica de la sociedad burguesa.

Pasolini siente nostalgia por lo sagrado y por los antiguos valores de la religiosidad del mundo campesino, y es ésta la causa principal de su búsqueda del mito: la nostalgia por un pasado donde prevalecen los valores del mundo campesino y de la tierra, que son los mismos valores que más tarde Pasolini también encontraría en los personajes de los suburbios romanos y en el Tercer Mundo. Se trata de una especie de mito popular, o, si se quiere, de una religión de la inocencia, completamente opuesta a la desacralizada civilización consumista. Como afirma Ferretti:

Il ‘sentimento del sacro’ (...) che Pasolini sente scaturire dalla rivisitazione dei miti arcaici, diventa l’emblemizzazione e sublimazione di un intero mondo sepolto e amato. (...) Sentimento e mito storico dunque, antecedente ed estraneo alla società industriale e consumistica, e al tempo stesso esposto alle sue profanazioni e dissacrazioni³⁶⁸.

El nuevo universo del poder y del consumo neocapitalistas, la industrialización y la tecnología son las causas del sentimiento de nostalgia de Pasolini. Su recuperación de las imágenes clásicas y de los mitos es la búsqueda desesperada de otro mundo. De hecho, en el “Teatro de Palabra” el pasado arcaico y olvidado irrumpe en el presente, se traviste de presente, y el presente, a su vez, se disfraza de pasado.

Hay que tener en cuenta que Pasolini no opone la razón al mito, considera que se complementan. Pero sí opone el mito al pensamiento racional que para él es un

³⁶⁸ Introducción a PASOLINI, PP., *Il sogno del centauro*, cit., p. xv.

frívolo y egoísta cálculo burgués. En su visión del mito, la palabra es la portadora de memoria y el teatro es un campo de batalla donde Pasolini defiende la palabra auténtica, la verdad, la que la burguesía no quiere que se diga³⁶⁹.

Pasolini propone la tragedia clásica, con prólogo, epílogo y partes corales incluidos, basándose no en la lógica aristotélica, sino en la de Heráclito³⁷⁰, es decir, la lógica que considera fundamental la lucha de contrarios para conseguir la armonía universal. Uno de los contrarios más frecuentes en la obra de Pasolini es el del misterio (que Pasolini relaciona con el pasado) y la razón (relacionado con el presente), ya que el misterio se opone a la razón en cuanto no se puede resolver, con la razón sólo se puede resolver un enigma, pero no un misterio.

Respecto a la polisemia de los mitos, un ejemplo claro de la pasión de Pasolini por esta pluralidad de significados es el título de la tragedia *Affabulazione*. Con esta palabra Pasolini no sólo hace referencia al enredo de los hechos que constituyen la trama de la obra, sino que también hace referencia al teatro en sí, al desarrollo de un acontecimiento que debe representarse en un escenario, y, por analogía, hace referencia a cualquier tipo de representación. Además, etimológicamente, la palabra “affabulazione”, deriva del latín tardío, de *affabulatio*, *affabulationis*: la moraleja de la fábula. Con este título, Pasolini piensa en una trama teatral que encierra una moraleja, es decir, otra posible interpretación de la obra, distinta de la literal y con un carácter didascálico.

³⁶⁹ DE SANTI, G., “Il tragico e la scena”, en AA.VV. *Il mistero della parola*, cit.

³⁷⁰ Pasolini se inspira en Heráclito porque basaba su ontología en el eterno devenir. La sustancia fundamental para Heráclito era el fuego, pero un fuego que todo lo crea y lo destruye en un retorno eterno. Para Heráclito las luchas entre contrarios son necesarias para que la razón, *logos*, realice la armonía y unidad universales. La lucha entre contrarios también es fundamental en la poética de Pasolini, como declara el personaje “Sorella” en *Bestia da stile*.

Pasolini también menciona la polisemia de los mitos en la “Lettera del traduttore” añadida a la traducción de la *Orestíada* de Esquilo que Gassman le solicitó en 1960:

In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è allusiva, sì: ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico. E' verso un conglobamento di idee molto completo e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (...) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia³⁷¹.

El amor por Esquilo, por las tragedias griegas y los mitos, y la idea de un teatro que haga alusión a una situación política son las razones por las que Pasolini decide continuar la trilogía de la *Orestíada*, y es así como nace *Pilade*, publicada por primera vez en *Nuovi Argomenti* en el 68. *Pilade* es la tragedia que mejor respeta la estructura de las tragedias griegas, dividida al modo clásico, con un prólogo y nueve episodios, el último de los cuales hace las veces de epílogo.

Pasolini retoma el mito de la familia de los Atridas, pero no lo hace a través de uno de los protagonistas, sino a través de Pílates y su amistad con Orestes, que en la versión de Pasolini serán personajes opuestos: amigos-enemigos, hermanos- rivales, dos contrarios a la manera de Heráclito. A esta pareja hay que añadir un personaje femenino, Electra, creando así un triángulo. En este triángulo los

³⁷¹ ESCHILO, *Orestíade*, cit., p. 5.

desdoblamientos Orestes-Electra y Píldes-Orestes son tan importantes como el de Píldes-Electra, dos personajes que representan dos aspectos distintos de la utopía anti-neocapitalista de Pasolini que se unen para luchar contra Orestes, la nueva burguesía, aunque la unión no dé los frutos esperados, ya que la victoria de Orestes, que cuenta con la gracia de Atenea, es avasalladora. Los personajes son, como en las demás obras del “Teatro de Palabra”, símbolos polisémicos: Orestes, Píldes y Electra representan modos diferentes de concebir el poder.

La trama de *Píldes* empieza con el coro de la ciudad de Argos que, después de la muerte de Clitemnestra y Egisto, espera la llegada de Orestes. El hijo de Agamenón y Clitemnestra llega con el don de la racionalidad que le ha concedido Atenea, cuyo nuevo mensaje para la ciudad de Argos es que olvide el pasado. Atenea, para borrar el pasado, transforma las Furias del antiguo régimen en Euménides y se las lleva al campo.

A estas novedades impuestas por Atenea y Orestes se opone Electra, que quiere conservar la luz del pasado. Al final Orestes y Atenea se imponen y el orden reina en la ciudad de Argos: la razón (Atenea) se ha impuesto y construye el futuro. Pero de repente llegan malas noticias desde el campo: la mitad de las Euménides se ha vuelto a transformar en Furias y ha regresado a la ciudad, con Electra, porque, como afirma Pasolini, el pasado no se puede borrar.

Orestes pretende volver a echar a las Furias de la ciudad para que no vuelva a quedar huella del pasado, pero esta vez Píldes, “el callado, el discreto, el tímido, el amigo fiel de Orestes”, comprende que la nueva situación en la ciudad no es la que él había imaginado y se declara en contra de la decisión de Orestes. La consecuencia de esta rebelión es que el tribunal de Argos decide expulsarlo de la ciudad. Delante del

tribunal los dos amigos debaten la cuestión de los contrarios, que encontraremos todavía más explícitamente en *Orgia y Affabulazione*: cómo ser uno mismo y el otro, lo opuesto, al mismo tiempo; cómo convivir con el deseo por el otro y con la imposibilidad de realizar ese deseo.

Pílates se va a las montañas y allí añora con los campesinos el pasado. Pero cuando consigue hablar con las Euménides que han quedado en el campo y éstas le profetizan la victoria de una revolución encabezada por él (refiriéndose a la Resistencia de los partisanos), decide organizar un ejército de campesinos y luchar contra la racionalidad que Orestes y Atenea han impuesto en Argos.

Mientras tanto, en la ciudad, Orestes, para vencer el gran ejército de Pílates, le propone un pacto a Electra, que acepta a condición de que él permita el regreso de las Furias. Orestes le concede que vuelvan a condición de que permanezcan encerradas en su templo y que Atenea siga gobernando en el Parlamento,.

Cuando Pílates está a punto de atacar Argos, llega Atenea y le anuncia a Orestes una nueva profecía que anula la que las Euménides le habían hecho a Pílates: ahora, a causa del nuevo pacto entre Electra y Orestes, la revolución de Pílates no tendrá éxito, donde verdaderamente va a acontecer una nueva revolución va a ser en la ciudad de Argos. Después de esta nueva profecía, Orestes, en el campo de los revolucionarios, habla con Pílates para contarle la segunda aparición de Atenea y la caída definitiva del viejo mundo. Justo en ese momento, Pílates se entera de que Atenea se está llevando las Euménides del campo a la ciudad, los partisanos están desertando (es el final de la Resistencia) y los obreros de la ciudad ya no están junto a él, se han dejado llevar por el nuevo bienestar reinante en Argos, se están aburguesando, homologando.

En el último episodio, el epílogo, aparece Píldes completamente solo en el bosque reflexionando sobre su derrota. Después llega Atenea que quiere comprender la actitud de Píldes, pero él le responde que ya se ha liberado de ella y que sólo quiere amar a Electra, que vive aislada con la Furias en el templo, porque ella representa el pasado y la negación a la nueva revolución en Argos, a la nueva vida que hay ahora dentro de las murallas de la ciudad.

La trama de *Píldes*, como la de todos los mitos, tiene distintas lecturas. Sin duda alguna la interpretación más inmediata es que representa la historia de Italia desde la caída del régimen fascista hasta la victoria del neocapitalismo y de la sociedad del consumo en los años sesenta. Según esta interpretación, la diosa Atenea representa la razón de la nueva burguesía, y sus profecías de revolución son las de la revolución tecnológica burguesa, portadora del bienestar y destructora del Pasado. Orestes es esa nueva burguesía, es decir, el nuevo poder burgués, mientras que su hermana Electra representa el aspecto sagrado del pasado, que tanto ama Pasolini, es decir, Píldes, el intelectual comprometido de izquierdas que no se deja arrastrar por el bienestar burgués.

Las Furias son la irracionalidad del Pasado, que gobernaban la ciudad antes del triunfo del neocapitalismo, y las Euménides el espíritu de la revolución. En la primera intervención de Atena, ésta transforma todas las Furias en Euménides y las expulsa al campo, se trata del espíritu revolucionario de la Resistencia, los partisanos que desde el campo luchaban por su ideología. Si algunas de las Euménides se vuelven a transformar en Furias es porque, como sostiene Pasolini, el pasado no puede borrarse.

Las Euménides que se han vuelto a transformar en Furias regresan a la ciudad en busca de Electra. Atenea, en su segunda intervención, coge las Euménides restantes y las lleva del campo a la ciudad, ya que la nueva revolución no está en el campo, sino en la ciudad, como explica el mismo Pasolini en una carta: “esse [se refiere a las Euménides] divengono da dee protettrici della rivoluzione dei contadini e degli operai per definizione *banditi* (...) in dee protettrici della Città, della Nuova Città (del neocapitalismo)”³⁷². Se trata de la última revolución en la historia de Italia, la revolución tecnológica que ha llevado al nacimiento de la sociedad de consumo y del bienestar. Las Furias, que representaban el pasado, se homologan a las Euménides y los obreros se aburguesan.

En resumidas cuentas, el auténtico mensaje de *Pilade*, contenido en la representación de la historia de Italia desde 1943 hasta los años sesenta, es narrar cómo al final ha terminado por imponerse la sociedad de consumo:

MESSAGGERO: In poco tempo – nel giro di una notte – la città crebbe
più di quello ch’era cresciuta in tutti i secoli
della sua vita. Il lavoro dava frutti improvvisi.
Palazzi, fabbriche, ponti, biancheggiarono
fatti di chiare materie mai viste. Nacquero
tecniche nuove.
Il carattere della vita di ogni giorno cambiò.
Pareva che più di una nuova idea dell’uomo,
una nuova idea della vita,
fosse entrata nelle teste della gente.
Che, così rinnovata, non la capivi più,
non la ascoltavi più, non la fermavi più.

³⁷² PASOLINI, PP., *Lettere 1955-1975*, cit., p. 676.

Era trascinata, come da un vortice
a realizzare nuovi ideali ancora inespressi.
Atena aveva creato una nuova città
dalle viscere stesse della città³⁷³

Esta nueva revolución burguesa fue uno de los motivos del final de la Resistencia y la causa de la homologación de toda la sociedad, que ha cedido ante las lisonjas del consumo y del bienestar:

SOLDATO: Quand' ecco la città perduta nell' orizzonte buio,
cominciò a illuminarsi, come quando avvengono
i miracoli...
piano piano allora si spensero
gli strazianti canti di vittoria nel nostro campo.

Lo spettro della città si andò fissando
in una luminosità diffusa e sicura
– finché, nell' orizzonte del crepuscolo
sembrò sostituire il sole.
Quanta pace c'era oltre le sue mura!
Lavoravano, là dentro: ma che aria di festa!

Una cosa fu allora subito certa:
che la grande novità della vita,
era proprio la città, la vecchia città di Argo.
(...)
Così piano piano i partigiani hanno cominciato a disertare
e il nostro campo è ora muto e abbandonato³⁷⁴.

³⁷³ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 387.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 389.

Pasolini considera que la sociedad italiana, en los años sesenta, estaba frente a un conglomerado de novedades sociales cuyo destino era difícil de prever³⁷⁵:

VECCHIO: (...) Ho ancora altre notizie da darvi, ma così recenti
che dovrete discuterle a lungo, credo,
prima di capire se sono bene o male...³⁷⁶

¿Cuál es la actitud que toma Pílates, es decir, el intelectual comprometido de izquierdas ante la gravedad de la nueva situación? No puede ser más que la negación de su clase social, la burguesía, a pesar de que ha absorbido a las otras clases sociales y ahora sea la única clase existente. La consecuencia de este cambio en la sociedad italiana es que un intelectual comprometido de izquierdas, como Pasolini, se encuentra solo y lo único que puede hacer es añorar el pasado. Éste es en realidad el significado del episodio VII, ambientado en el simbólico cementerio de Argos, en el que Pílates besa a Electra, es decir, al personaje que representa la sacralidad del Pasado extinguido, o al menos relegado a vivir en el templo:

PILADE: (...) Perché, sappi, io sono qui davanti a te
come un marito davanti alla moglie – come
un cane davanti alla cagna – meglio, sì, come un cane
davanti alla cagna. Sono pronto ad amarti³⁷⁷.

³⁷⁵ Ver el capítulo I.13 de esta tesis.

³⁷⁶ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 389.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 380.

Según Pasolini, para oponerse al poder hay que alcanzar el conocimiento y para alcanzarlo hay que mirar hacia el pasado (amar a Electra). Como dice Pílates a Orestes, nombrado rey y representante de los nuevos valores de la *polis*, respondiendo a Atenea, portadora de los valores progresistas burgueses:

PILADE: E invece tutto torna indietro.
la più grande attrazione di ognuno di noi
è verso il Passato, *perché è l'unica cosa
che noi conosciamo e amiamo veramente.*
Tanto che confondiamo con esso la vita [...].
La ragione di Atena che non conosce il ventre
materno né le perversioni che nascono dalla nostalgia,
né la fatica mortale dell'affrontare ogni azione,
è scesa, è vero, nel tuo spirito
e l'ha fatto strumento di sé:
ma il tuo spirito torna indietro. È riguardato continuamente da ciò che ha
Tu le furie non le vedi [perduto.
perché ti son troppo vicine.³⁷⁸

De aquí la certeza de Pasolini de que el conflicto entre el pasado y el presente no tiene solución, ya que hay que superar el pasado, pero el presente condenará al hombre a otra infelicidad porque lo alejará cada vez más de su lugar de origen. Esta contradicción se explica en la escena final, en la que Pílates dialoga con Atena. Pílates le dice a la diosa que se siente orgulloso de sí mismo, porque ha conseguido no dejarse engatusar por ella, es decir, ha conseguido no homologarse. Ahora la única opción que le queda para no caer en la trampa de Atena es la de amar a Electra. Para Atena, el hecho de que Pílates, el intelectual de izquierdas, ame a Electra, el

³⁷⁸ *Ibidem*, pp. 314-315.

pasado, es una contradicción, a lo que el intelectual le responde que es mejor caer en esa contradicción que homologarse con la nueva sociedad. Merece la pena leer al menos una parte este diálogo:

PILADE: Mi sono liberato di te, invece, sappilo
nello stesso momento in cui ho compreso questo:
TU, LA RAGIONE, SEI SEMPRE E SOLTANTO CONSOLATRICE.
ATENA: Io questo non l'ho mai nascosto...
(...) E cosa vuoi fare allora?
PILADE: Essere fuori di te.
(...) Amare Elettra!
Ho rincorso come un santo una luce
che mi distraeva!
Ed ora eccola qua, nel corpo.
ATENA: Amare Elettra? Nient'altro
che una contraddizione.
(...) Perché ami dunque Elettra?
PILADE: Perché io amo in lei la mia abiura. (...)
ATENA: Basta.
Si vede la prima luce dell'aurora. Io torno
nell'impavido mondo del peccato e dell'umiltà.
PILADE: Sorge il sole su questo corpo degradato.
Ah, va! Va nella vecchia città
la cui nuova storia io non voglio conoscere.
Perché temere la vergogna e l'incertezza?
Che tu sia maledetta, Ragione,
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio³⁷⁹.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 398-401.

Otra tema fundamental en las obras de estos años de Pasolini, relacionado con las civilizaciones antiguas y los mitos, es el tema del sacrificio y del cabeza de turco sacrificado, el chivo expiatorio, la víctima, que en esta obra es Pílates. Ya en la *Orestíada* Agamenón proponía sacrificar a Ifigenia creando en Clitemnestra un gran rencor por él, justificación del posterior asesinato del marido, que terminará con el asesinato de la madre y su nuevo marido Egisto por parte de Orestes y Electra. Pílates llega a la conclusión de que la lucha por el poder genera nuevo poder, por lo que, para luchar contra el poder, hay que abandonar la lucha, es decir, hay que perder, al menos al principio.

En una intervención de *Bestia di stile*, la tragedia más autobiográfica, Pasolini hace referencia a *Pilade*. La hermana de Jan, que es en realidad el desdoblamiento del poeta, explica lo que sucedió en el pasado, es decir, que las Furias, como representantes del pasado, que antes dominaban en el mundo, se habían visto obligadas a refugiarse en el campo, exiliadas a causa de las Euménides, el futuro, la revolución. En la cuarta parte de la trilogía, las cosas vuelven a cambiar, pero para peor, ya que las Furias seguirán perdiendo poder, se verán relegadas a su templo, y la modernización lo controlará todo:

SORELLA: penso sia stato su queste alture, sulle
rive di questo fiume, che
tu avevi visto le Erinni, diventare Eumenidi,
cominciare nel '45 la loro nuova civica danza.
Era quella l'ora della Ragione; nel nome
di cui il popolo stesso era chiamato ad essere giudice.
E le Erinni, le Dee dell' Antichità –
la marcia Antichità borghese! – pian pianino

dopo avere per un bel pezzo selvaggiamente protestato –
si erano adattate a cambiare la loro natura.
Diventare Eugenie, Euristiche, Eucaristiche,
Eumenidi – hanno eletto la loro residenza
le campagne qui intorno,
non lontane dalla città.
La loro funzione era quella di proteggere
(e integrare) con la loro antica Follia
le opere della nuova Ragione.
Ma, che è che non è, adesso
sta cominciando la quarta parte della Triologia!
Essa non era finita col lieto fine delle “Eumenidi”!
La loro precedente natura
torna a essere se stessa,
in una lenta e fatale degenerazione. E così,
tralignando, esse cominciano a perdere
la loro lodevole fedeltà al nuovo Ordine:
alla Rivoluzione ragionevole. I serpenti
ricominciano a contorcersi e a rizzarsi sul loro capo...³⁸⁰

Con estos versos Pasolini está proponiendo una marcha atrás en la historia hacia el lugar de la no-homologación, que puede ser el campesino friulano, el marginado romano o el habitante del Tercer Mundo, que son figuras inocentes que han sido destruidas o lo están siendo. La superación de esta sociedad mediante una mirada al pasado en vez de al futuro es uno de los temas de Pasolini que levantó más polémicas.

Pero *Pilade* no sólo narra la historia reciente de Italia, cuenta también la de Pasolini como representante del intelectual comprometido de izquierdas durante esos

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 670-671.

veinte años de historia en Italia, desde la caída del fascismo. *Pilade* es una autobiografía cultural y artística, por lo que la podemos relacionarla con la octava estrofa de la poesía “Una disperata vitalità”. Recordemos algunos versos:

Venni al mondo al tempo
dell'Analogica.
Operai
in quel campo, da apprendista.
Poi ci fu la Resistenza
e io
lottai con le armi della poesia.
Restaurai la logica, e fui
un poeta civile.
Ora è il tempo
della Psicagogica.
Posso scrivere solo profetando
nel rapimento della Musica
per eccesso di seme o di pietà.³⁸¹

La estrofa es un resumen de la carrera poética de Pasolini, que culturalmente se formó durante los años cuarenta, que el poeta llama el tiempo de la “Analogica”, es decir, de la irracionalidad, del fascismo. Después llegó la Resistencia y Pasolini la apoyó “con le armi della poesia”. Con la Resistencia se impuso, en los años cincuenta, la razón, fueron años llenos de esperanza que en *Pilade* corresponden a la llegada de Orestes acompañado de Atenea. Pero en los años sesenta, es decir, que el autor llama el tiempo de la Lógica, para él se revelan una decepción por lo que, al final, prefiere abrazar el pasado, besar a Electra, es lo que el poeta llama el momento de la “Psicagogica”. En este último periodo, Pasolini se encuentra solo y lo único que puede hacer es profetizar el desastroso futuro que él prevé:

³⁸¹ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 763.

“Se ora l’Analogica sopravvive
e la Logica è passata di moda
(e io con lei:
non ho più richiesta di poesia)
(...)
Io me ne starò là
qual è colui che suo dannaggio sogna
sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
Solo o quasi, sul vecchio litorale
tra ruderi di antiche civiltà³⁸²

La conclusión de esta poesía es la misma que la de *Pilade*: la victoria del neo-capitalismo ha aislado a Pasolini como poeta, porque ya nadie lee su poesía, la nueva burguesía no es capaz de comprenderla, lo que supone la muerte de Pasolini como poeta. La única solución que le queda es la de asumir el duro golpe y retirarse, refugiarse entre las ruinas de las viejas civilizaciones, en lo que queda de “puro”, en África y en el Tercer Mundo. *Pilade*, como *Calderón* y *Bestia da stile*, se cierra con la triste constatación de la ausencia de toda esperanza y de cualquier alternativa: el hombre puede suicidarse, o tal vez morir como un héroe, pero su gesto será de todas formas inútil. El orden del mundo permanecerá inalterado, bajo la mirada irónica de la Razón dominante.

Aunque *Pilade* sea la obra dedicada al tema de la añoranza de todo lo sagrado y del Pasado, este tema se repite, más o menos detalladamente, en toda la obra pasoliniana de aquellos años. Limitándonos al “Teatro de Palabra”, en *Orgia*, por ejemplo, los dos protagonistas, el hombre y la mujer – que pueden considerarse el desdoblamiento de Pasolini – añoran abiertamente el pasado. La primera parte del tercer episodio está dedicada a esta nostalgia de aquel tiempo, “di quel tempo, / di

³⁸² *Ibidem*, pp. 763-764.

quel tempo lontano, / quando qui erano tutti prati”. Pero destaca, sobre todo, la nostalgia por la religiosidad ingenua y precapitalista de los campesinos:

La religione rendeva tutto uguale
fin da prima di Cristo, e io ricordo
che anche prima si pregava allo stesso modo,
nelle nebbie profonde o nei giorni sereni
col sole in mezzo al cielo azzurro e freddo,
(...) la vita quotidiana si svolgeva come dentro le tane
– in quei paesi sacri alla terra bagnata
e alla polvere che sa di neve.
I campi d’erba medica e le case dei vicini
erano tutto il mondo – con Roma lontana³⁸³

Y con esta clara referencia a su vida en Friul, también en *Orgia*, como en *Pilade*, Pasolini denuncia la “violación” del pasado por parte de la nueva burguesía, porque, a causa de su pureza, “dava l’irresistibile / voglia di violarlo”.

En *Orgia* aparece también una clara referencia al mito de Medea: al final del episodio IV la mujer decide matar a sus dos hijos y después suicidarse³⁸⁴. Este acto representa el momento en que la mujer se da cuenta de que lo sagrado y los valores del mundo antiguo se han perdido definitivamente. Ahora, después de esta concienciación y tras el período de renunciaciones y sufrimiento debido a los golpes que el

³⁸³ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 539.

³⁸⁴ También en la versión cinematográfica del mito, Pasolini hace que Medea se suicide, al contrario de lo que sucede en la versión de Eurípides, en la que Medea, cuando está a punto de ser asesinada por Jasón, se salva gracias a su abuelo, el Sol. En la versión de Séneca no se especifica el final de Medea, pero aparece la posibilidad (*fortasse*, es la palabra que usa Séneca) de que Medea muera. Para Pasolini, Medea representa el pasado, y por esto hace que muera, porque el mundo burgués ha destruido los valores del pasado.

marido le ha dado, la mujer de *Orgia* está preparada para el sacrificio, como en los antiguos sacrificios de los mitos.

El ritual del sacrificio es un acto extremo de muchas religiones, como la cristiana, en la que Dios se sacrifica a sí mismo. Para alguien como Pasolini, que añora el pasado y las edades míticas, el rito del sacrificio no podía pasar desapercibido.

Y puesto que la mujer y el hombre de *Orgia* son el mismo personaje, la consecuencia de este sacrificio es el sucesivo sacrificio del hombre que, en el último episodio, travestido de mujer, el autor unifica así a los dos personajes, se suicida declarando que: “c’è stato finalmente un uomo / che ha fatto buon uso della morte”.

A este punto es necesario hacer una digresión para analizar la película *Medea*, puesto que está muy relacionada con *Orgia* y con el “Teatro de Palabra”.

Como declara Pasolini en *Il sogno del Centauro*: “La parola barbarie (...) è la parola al mondo che amo di più”, y esta pasión, que comparte con Elsa Morante, es la que lo llevó a hacer una película sobre Medea, la maga, la diversa, conservadora de las tradiciones del pasado (como Electra en *Pilade*), desarraigada de su tierra y de su cultura, que realiza un acto bárbaro y extremo de amor al matar a lo que más ama, sus hijos.

En esta película (1969-70) escrita y rodada mientras terminaba de escribir el “Teatro de Palabra”, Pasolini explora, en la feminidad de la maga, la condición de lo completamente extraño, inasimilable y diverso, cuya representación es el fuego y hay que recordar que Medea es descendiente del Sol, una divinidad que quema lo que ama y que mata para dejar vivir, como afirmaba Heráclito.

En la película encontramos, como en *Pilade*, el desdoblamiento y los contrarios entre los personajes, entre Medea, maga, y Jasón, político y saqueador de tierras lejanas, entre sagrado y profano, femenino y masculino, pasión (irracional, mítico y bárbaro) y razón (cultura dominante y política). Un choque frontal que no tiene solución, ya que lo sagrado y lo irracional está destinado a permanecer en el mundo moderno de la razón, porque, recordemos, para Pasolini el pasado no se puede eliminar.

La primera escena de la historia de la película muestra un sacrificio humano, antes de que en este ritual el hombre fuese sustituido por el animal. Estamos en la tierra de Medea, la Cólquide, tierra seca y áspera habitada por pastores, lo contrario de la patria de Jasón, la tierra de los descendientes de Eolo, como describe el centauro Quirón, preceptor del niño, cuando le cuenta la historia del Vellochino de Oro robado y llevado a la Cólquide. En este prólogo, el famoso centauro Quirón que, medio hombre-medio bestia (representa toda la historia, ya que su cuerpo significa instinto en la parte animal y razón en la humana) da clases a Jasón, le cuenta el pasado y le anticipa el futuro, el amor y la fuga de Medea, la muerte del hermano, su traición a la maga y la tragedia final. De esta manera, al principio anticipa el final, en una estructura circular como la de *Edipo re*, *Affabulazione* y *Orgia*.

El encuentro entre Medea y Jasón tiene lugar en la Cólquide. Nada más verse, ella se enamora de él y Jasón comprende que ella lo va a ayudar a conseguir el Vellochino. Efectivamente, Medea decide traicionar al padre y sacrificar al hermano Apsirto para ayudar a Jasón. Hay que interpretar esta traición como el salto que da Medea de un mundo que conserva las características del pasado a otro mundo que intenta borrar ese pasado.

Siguiendo con la trama de la película, Quirón regresa, pero junto a otro Quirón, y esta vez tiene la forma de hombre normal que quiere educar en la racionalidad y la cultura a Jasón adulto. La simbología de Quirón es fundamental para la comprensión de la versión pasoliniana de este mito: si antes el centauro era medio hombre-medio bestia, ahora se ha duplicado y es dos hombres, ha perdido su parte de bestia, es decir, ha perdido su parte irracional e instintiva, y sólo le queda su parte racional, otra manera de simbolizar que en la actualidad, la época de Jasón, se intenta borrar el pasado.

Otra oposición del mundo antiguo, mágico, irracional (que según Pasolini sólo persiste en el tercer mundo), con la del mundo moderno, racional, es decir, el mundo occidental actual es entre Quirón y las mujeres que acompañan a Medea al inicio de la película, durante el sacrificio humano. Quirón es el único personaje que tiene largas intervenciones en una película que se caracteriza por los silencios. Completamente diferentes de las palabras de Quirón, que representan la razón, son las fórmulas mágicas que canta el grupo de mujeres de la Cólquide que acompaña a Medea. A las palabras del centauro se oponen los cantos de estas mujeres que representan el mundo mágico preverbal³⁸⁵.

En esta versión del mito de Pasolini, Medea, al trasladarse a la patria de Jasón, pierde sus facultades benéficas convirtiéndose en todo lo contrario, una diversa que tiene que vivir fuera de las murallas de la ciudad, aislada, que se ve obligada a matar a causa de su desmesurado amor y de su soledad. Alejada de la civilizada ciudad, sólo puede usar sus poderes para destruirla.

³⁸⁵ Para estos cantos Pasolini se inspiró en las músicas sagradas japonesas y en los cantos de amor iraníes, dos civilizaciones muy antiguas. También en la elección de esta banda sonora contó con la ayuda de Elsa Morante.

Medea, la nieta del sol y de la luna, prevé y grita el final de su mundo antiguo y sagrado: “Questo luogo sprofonderà perché è senza sostegno”.

Jasón no reconoce que la victoria en la empresa del Vello de Oro se debe a Medea y la abandona por Creusa, una mujer más joven e hija de un rey. La maga no puede evitar vengarse matando con sus poderes a Creusa y a su padre Creonte. Después, cumpliendo todos los pasos del ritual del sacrificio, prepara a sus hijos para la muerte vistiéndolos y durmiéndolos. Al final Medea desaparece entre las llamas.

Medea y Jasón no son los únicos contrarios que aparecen en la película. Entre las otras oposiciones, la más importante es quizás la de tierra y mar que distingue la pastoril, árida y antigua civilización de Medea con la marinera, moderna y potente de Jasón. Otro contrario, que completa el anterior, es el de masculino-femenino, ya no sólo entre los dos protagonistas, también entre el grupo femenino que acompaña a Medea, que canta pero no habla, y el grupo de los Argonautas que acompañan a Jasón que, además de ser violentos, conocen la música y bailan.

La película *Medea* es un ejemplo claro de la supervivencia en el presente de lo sagrado, la imposibilidad de que lo profano lo supere, como en *Pilade* las Furias permanecen en la civilización de las Euménides. Ésta es una de las pocas esperanzas de Pasolini, que el pasado no se puede borrar completamente.

Volviendo al ritual del sacrificio en el “Teatro de Palabra”, que habíamos visto en *Orgia*, lo volvemos a encontrar en *Porcile*. Julian, el protagonista, el hijo ni obediente ni desobediente que hace el amor con los cerdos de la pocilga, después de estar un período de tiempo tumbado sobre la cama como si estuviera muerto, el día de la celebración de la fusión de la empresa del padre (que representa la vieja

burguesía humanística) con la de Herdhitze (la nueva burguesía tecnológica), se deja devorar por los cerdos.

El período en que Julian no estaba ni vivo ni muerto coincide con un proceso de concienciación que según Pasolini es necesario antes de sacrificarse (también en *Orgia* habíamos visto cómo la mujer se conciencia antes de suicidarse). Julian comprende que está preparado para sacrificarse una vez que consigue una complicidad con su padre, es decir, con la autoridad burguesa, y después de haber dialogado con el espíritu de Espinosa, que, renegando de su *Ética*, lo ayuda a comprender ciertas cosas de su vida:

SPINOZA: (...) una volta che, spiegato Dio, la Ragione
ha esaurito il suo compito, deve negarsi:
non deve restare che Dio, nient'altro che Dio.
Se mi sono soffermato su alcuni punti, cari
al vecchio Spinoza, è per farti capire
quanto abbia ragione il nuovo, e quanto esso in te ami
la sola, la pura presenza di un Dio che non consola³⁸⁶.

La sombra de Espinosa le aconseja a Julian que busque su libertad. Pero Julian, a causa de su diversidad, sólo puede encontrar su libertad sacrificándose. Se trata del rechazo a la razón burguesa y de la búsqueda, a través del ritual del sacrificio, de lo sagrado y del pasado, inexplicable para la razón:

JULIAN. Sì, infatti io sono l'uomo più felice della terra!
SPINOZA: Appunto: in quanto tu sei felice tu sei.
Col tuo essere tu ti esprimi.

³⁸⁶ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 491.

Chiama come vuoi quel tuo modo di comunicare
che tuo padre chiama “né obbedire né disobbedire”:
fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato
senza dire una sola parola – col silenzio,
con l’azione, con il sangue, con la morte.
Ah, non si tratta certo di discorsi
che possano essere definiti razionali.
A testimoniare questo linguaggio
che nessuna Ragione può spiegare, neanche
contraddicendosi, tu sei stato chiamato³⁸⁷.

Si en *Orgia* aparecía una referencia al mito de Medea, en *Affabualzione* se encuentra otra referencia mítica muy evidente: se asiste a una extraña inversión del mito de Edipo: Pasolini hace que el Padre (que ve al hijo como a un padre y que desearía ser su hijo) mate al Hijo.

Se podría pensar que si en *Affabulazione* el padre mata al hijo, en realidad se hace referencia al mito de Cronos, sin embargo se trata de una inversión del mito de Edipo inspirada en la relación que mantuvo con su padre, como él mismo declara en *Il sogno del Centauro*:

“mentre scrivevo *Affabulazione*, una pièce che tratta, come *Teorema o Edipo re*, dei rapporti tra genitori e figli (...), mi sono reso conto che tutta questa vita emozionale ed erotica che facevo dipendere dal mio odio avrebbe potuto benissimo spiegarsi, anzitutto, con l’amore per mio padre”³⁸⁸.

La trama de *Affabulazione* empieza con el Padre que se despierta agitado a causa de un sueño que no recuerda, iniciando así el misterio y la premonición mítica:

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 490.

³⁸⁸ PASOLINI, PP., *Il sogno del centauro*, cit., p. 21.

“Ho capito qualcosa, ma non so che cosa”(…) “tutto ora comincia con questo sogno”. A partir de este sueño el Padre se enamora del Hijo y quiere volverse como él, hasta el punto que, celoso, en la escena sucesiva, insulta y echa de la casa a una amiga del Hijo.

El estupor que el sueño provoca en el padre se debe a que lo se que le aparece va más allá de cualquier explicación racional, es algo divino, misterioso:

PADRE: Io e Dio giochiamo a rimpiattino:
lui si nasconde dentro il mio sogno, e io, del resto,
come per tutta la vita, mi nascondo nella realtà.
Ma perché, se in quel sogno si nascondeva Dio,
ne provo tanta vergogna?³⁸⁹

La obsesión que el Padre siente por el Hijo lo lleva a desear que el Hijo lo vea mientras hace el amor con la Madre, pero la Madre se niega, por lo que el Padre decide provocar una situación en la que su Hijo lo vea mientras se masturba. El Hijo, ante esta escena, decide escaparse, hasta que un comisario lo encuentra y lo lleva a casa. En ese momento, el Padre le pide al Hijo que lo mate con el cuchillo que le había regalado unos días antes. El Hijo lo hiere y escapa otra vez.

Durante la convalecencia, se le aparece la sombra de Sófocles que, para ayudarlo a resolver el misterio del Hijo, le cuenta el mito de Edipo:

³⁸⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, cit., p. 185.

OMBRA DI SOFOCLE: Bene: tu cerchi di sciogliere l'enigma di tuo figlio. Ma egli non è un enigma. Questo è il problema.

Ecco, perché tu capisca meglio, ti riassumerò dei fatti che già conosci.
Era un mattino d'oro, nei dintorni di una piccola città del mio tempo (anzi, del tempo dei miei padri) (...)
Per liberare questa disgraziata città, c'era, appunto, da risolvere un enigma.
Venne un giovane di belle speranze - e lo risolse!
Per questo fu eletto Re. (...)
Ma dopo un po', ecco che si presentò un altro enigma (non importa sapere quale fosse) e, questa volta, quel giovane, divenuto uomo e padre, non lo seppe più risolvere...
Se ne andò, dopo essersi acciecato, divenuto, da Re, mendicante.
Non si può risolvere, infatti, più di un solo enigma nella vita³⁹⁰.

La sombra de Sófocles le explica al Padre que su Hijo no es un enigma, por lo que no se puede resolver con la razón como se resuelven los enigmas: su Hijo es un misterio. Si el Hijo hubiera sido un enigma, el padre ya lo habría resuelto, porque, como burgués que es, posee el culto de la razón, pero, al ser un misterio, no lo puede resolver.

“Non si può risolvere, infatti, più di un enigma nella vita”, es el verso de la Sombra de Sófocles. Efectivamente, el enigma, como hizo Edipo, se puede resolver

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 229-230.

con la inteligencia. Pero también dice: “Ma tuo figlio – ecco il punto, ti ripeto – non è un enigma. / *Egli è un mistero.*” Sus palabras aluden al punto clave del mito de Edipo, que resuelve el enigma de la Esfinge, pero no resuelve el misterio de su vida, por lo que al final termina matando a su padre, conquista el reino, y consuma el incesto, cometiendo una culpa imperdonable y realizando el destino que había intentado evitar. El recorrido de la vida de Edipo va del enigma de la Esfinge, que resuelve con la inteligencia, al misterio de un destino horrible, en el que cada camino, cuando parece que lo aleja del anunciado parricidio y del incesto, en realidad lo acerca.

Edipo personaliza el enigma que hay que resolver porque el enigma es él, su naturaleza y su camino: de vagabundo a rey, de hijo rechazado a parricida e incestuoso, de rey inteligente y amado por su pueblo a vagabundo ciego. Edipo es el héroe doble por excelencia porque, mientras intenta huir de las predicciones del oráculo, las está realizando, y mientras busca un culpable, se da cuenta de que el culpable es él. Por esto, tanto la tragedia de Sófocles como el enigma de la Esfinge son proyecciones de la naturaleza enigmática del protagonista, y a esto se refiere Pasolini cuando habla de un enigma y de un misterio imposible de resolver en la relación entre Padre e Hijo.

En la tragedia de Sófocles el final resuelve el principio y le da un sentido más completo, cerrándose el círculo. Esta misma estructura circular es la de *Affabulazione*, con un prólogo, en el que el Padre cuenta el sueño que presenta el misterio y el epílogo, que aclara el significado del sueño inicial del padre.

Hay dos presencias que sitúan la tragedia de Pasolini fuera del mundo burgués y que, dialogando con el Padre, le informan de lo que él no sabe; se trata de

la sombra de Sófocles y de la nigromante, figuras de un pasado remoto, las dos con funciones metateatrales. La presencia de la Sombra de Sófocles alude a la tragedia griega, para que no nos quede la más mínima duda de que se trata de una versión de Edipo, aunque Pasolini le haya dado la vuelta al mito y ahora sea el padre el que mata al hijo.

Una vez que el Padre se cura de la puñalada que le ha dado el Hijo, decide ir a buscarlo. Lo encuentra viviendo con una muchacha. El Padre habla con ella y le pide que le deje ver cómo su hijo hace el amor con ella. Ella accede. Más tarde, mientras el Padre los mira por la cerradura haciendo el amor, entra en la habitación y apuñala al Hijo. El acto del asesinato, es decir, del sacrificio, tiene como finalidad la posesión del hijo:

Ci sono delle epoche nel mondo
in cui i padri degenerano
e se uccidono i loro figli
*compiono dei regicidi*³⁹¹

Para la lógica de Pasolini es normal que, después de encontrarse con la Sombra de Sófocles, el Padre proceda en su tragedia, contemple al Hijo y llegue al asesinato. La única posibilidad de conocer el misterio del Hijo consiste, de hecho, en observar al muchacho como si actuase en un escenario, ya que, al ser un misterio, no puede resolverse con la astucia de la razón, como si se tratara de un enigma, sino que sólo puede conocerse a través de la observación y del contacto físico. El Padre debe hacerse espectador del acto sexual del Hijo, un mirón de un sí mismo transfigurado

³⁹¹ *Ibidem*, p. 268.

en su Hijo. Mientras mira por el agujero de la cerradura, el Padre se da cuenta de que la impotencia que sienten todos los padres ante sus hijos, de la inevitable pérdida del poder, por lo que decide matar a su Hijo, pero ni siquiera con esta última acción extrema, el Padre consigue resolver el misterio.

En el último episodio, el padre aparece en una estación después de muchos años de cárcel. La madre se ha suicidado. Él ahora es un mendigo, como le sucedió a Edipo, que cuando descubrió que se había realizado la profecía matando a su padre y casándose con su madre, dejó Tebas y empezó a mendigar. El padre de *Affabulazione*, cuando se da cuenta de que se ha realizado la profecía de su sueño, después de salir de la cárcel, se pone a mendigar.

Según la estructura del mito, el final resuelve el principio cerrando así el círculo. Con el epílogo, que aclara el significado del sueño inicial del Padre, se cierra el círculo de *Affabulazione*. Sin embargo, la presencia de la Sombra de Sófocles conduce al lector a un camino engañoso, ya que la obra de Pasolini le da la vuelta al mito, y por eso *Affabulazione* es una parodia del mito de Edipo, ya que es el padre el que persigue al hijo hasta matarlo, porque él quiere ser el hijo y no perder el poder.

El motivo de esta inversión del mito puede residir en que la situación histórica es distinta, hasta ahora los padres se defendían de los hijos para conservar su poder, que tarde o temprano usurparían. En este nuevo momento histórico, en esta nueva prehistoria, como la llama Pasolini, en la que la burguesía (el Padre) ha previsto cuál será el poder de sus hijos, la nueva burguesía neocapitalista y tecnológica, y es tan ambiciosa que quiere también ese nuevo poder, quiere transformarse en el hijo y no quedarse atrás en el tiempo.

En el último capítulo, que cumple las veces de epílogo, en una estación abandonada, el Padre, enloquecido, habla solo. Este monólogo final del padre, importante para la comprensión de la obra y para cerrar el círculo, vuelve a tratar uno de los temas que ya hemos visto en este capítulo, la añoranza por el pasado:

PADRE: Se giri bene per le nostre città, e le osservi,
vedrai ancora dei resti di rovine... quasi
macerie di macerie...
case il cui destino era quello
di non essere più ricostruite.
E se ne stanno malinconiche dopo tanti anni
in mezzo agli edifici nuovi, come perdute
in un'oasi di dimenticato dolore. Se ne stanno

superstiti - a che cosa? - in un luce
particolare, biancastra o bruna, tra un sentore
acuto di erba o bagnata o troppo scottata dal sole.

Mio figlio è scomparso in quella guerra
di cui rimangono, ormai secrete, le rovine.

La mia vita? La storia di un solo padre? Ah no, come avrai capito,
questa non è la storia di un solo padre.³⁹²

La inversión del mito de Edipo le sirve a Pasolini para analizar la actitud que ha adoptado la burguesía, representada por el Padre, en los últimos años. El Hijo representa, sin embargo, todas las novedades de la nueva época. El Padre, la vieja burguesía, quiere volverse como el Hijo, quiere poseerlo, y el único modo de hacerlo

³⁹² *Ibidem*, p. 275.

es sacrificándolo. Pero matando al Hijo, es decir, poseyéndolo, se mata y se destruye a sí mismo, sin conseguir resolver el misterio. Así describe Pasolini la situación de la actual burguesía: medio destruida, mendigando en una estación ferroviaria, sin saber dónde va a acabar una vez que ha conseguido poseer las “novedades”.

El epígrafe de Sade en el frontispicio de la obra: “Les causes sont peut-être inutiles aux effets”, introduce el principio de la inversión de los personajes: el Padre será Edipo y matará al Hijo. Angelini³⁹³ interpreta que si no es el hijo el que tiene que matar al padre, sino el padre el que quiere ser el hijo, el padre deberá matar al hijo, sin alcanzar la deseada metamorfosis de viejo a joven, y ésta es la auténtica desgracia del padre, que no consigue rejuvenecer y transformarse en el hijo, de manera que no consigue resolver el misterio. Por este motivo, Angelini afirma que en esta obra no hay lucha por el poder, como en el mito de Sófocles. Se puede objetar que es cierto que no se trata de una lucha de poder, como en la obra del dramaturgo griego, sino que se trata de una lucha por el poder completamente nueva: en una nueva prehistoria no son válidos los mitos antiguos, sino que son necesarios nuevos mitos, o los mitos nuevos pero invertidos, como en este caso.

La eliminación del hijo es la única posibilidad que lo viejo tiene para poseer lo nuevo: matarlo para poseerlo. Una de las conclusiones de esta posesión es que la burguesía se renueva, y con esta renovación se deshace de todo lo antiguo y lo sagrado. Pasolini critica la desacralización del mundo moderno, en el que sólo quedan pocas ruinas del pasado en las nuevas ciudades, destinadas a no ser reconstruidas y que a duras penas sobreviven junto a los edificios nuevos.

³⁹³ ANGELINI, F., “*Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini” en *Letteratura italiana*, vol. Le opere, Einaudi, Turín, pp. 834-874.

En este sentido es fundamental la simbología de la estación donde el Padre se encuentra vagabundeando en el epílogo. Mientras que en el sueño del primer capítulo la estación con la que el Padre había soñado representaba el inicio de un viaje, aquí, en la misma estación, aunque esté abandonada, el viaje se concluye y la representación termina. *Affabulazione* es una historia edípica que termina en una estación de donde no sale ningún tren y que sólo acoge mendigos y vagabundos. Este epílogo de *Affabulazione* simboliza la pérdida de lo fundamental de la vida, de lo sagrado, la desacralización del mundo entero, simboliza una sustitución de todo lo sublime, como la poesía, por las formas de expresión que el mundo desacralizado ofrece, como el cine.

Y si antes he hecho una digresión para analizar la película *Medea*, ahora es necesario hacer otra digresión sobre el mito de Edipo y la película *Edipo re*. Hay que tener en cuenta que, como en todos los textos del siglo XX que retoman el mito de Edipo, también Pasolini sufre la influencia de Freud.

La película de Pasolini, que respeta literalmente la historia del mito, empieza ambientada en Bolonia en una época reciente. Después del nacimiento del hijo, el padre aleja al niño de la madre cogiéndolo por los pies y apretándoselos (de aquí el nombre de Edipo: pies hinchados). Al odio del padre por el hijo sigue la angustia del hijo que se siente abandonado por la madre, y aquí aparece la historia mítica ambientada en la antigüedad con el pastor que lleva al niño atado hacia un lugar perdido. Una vez que llegan al lugar, cuando va a sacrificar al niño le perdona la vida.

La tragedia de Sófocles empieza con la peste y con las respuestas enigmáticas del ciego Tiresias, y después Sófocles hace un flash-back sobre la vida de Edipo.

Pasolini hace una historia cronológicamente lineal, contando el mito desde el inicio, desde el nacimiento del héroe, sin el flash-back de Sófocles, pero conserva la historia circular, como la de Sófocles, relacionando el inicio con el final.

En el momento de la peste en Tebas, después de haber matado a su padre y de haberse casado con su madre, Edipo ya es padre, pero todavía no sabe que él ha sido el asesino de su auténtico padre, al que ha matado por obligación, como ha estado obligado a resolver el enigma, a casarse con la madre y a ser rey. En la película de Pasolini queda bastante claro que las decisiones de Edipo han sido obligaciones y no deseos censurados, como las interpreta Freud.

Al final, después de quedarse ciego, la película vuelve a ambientarse en la Bolonia actual, donde empezó la película. Edipo toca una flauta, como Tiresias, pero no está acompañado de la hija Antígona, sino del angélico Ninetto Davoli. De esta manera, con la ambientación inicial y final en Bolonia, Pasolini cierra el círculo y representa a la perfección su visión de que el conflicto entre padres e hijos es cíclico

De la misma manera que en la película *Edipo re* el niño recuerda el nacimiento de su odio por el padre y el amor por la madre antes de que empiece la historia, el Padre de *Affabulazione* ve en el sueño del primer episodio el momento de su nacimiento, pero también el de su final. Con el monólogo que pronuncia mientras sueña, que abre la tragedia, el Padre anuncia dos aspectos de su vida: por una parte, su condición trágica a causa de su identificación con Edipo (“*i piedini* di un bambino di tre anni”), pero al mismo tiempo él no es el hijo, sino el padre; por otra parte, anuncia su pertenencia a la trinidad familiar (padre, madre e hijo), y su intención de querer realizar la trasgresión, ver y hacerse ver por el Hijo en el momento del acto

sexual, momento ritual de la creación y de la vida o en el momento de la masturbación, como momento que niega la creación y la vida.

El papel del verdugo y el de la víctima están relacionados, porque, como afirma Pasolini: “non c’è disegno del carnefice che non sia suggerito dallo sguardo della vittima”³⁹⁴. Según Liccioli aquí estaría la explicación por la que el Padre abandona su función para intentar transformarse en el Hijo, pero el Padre fracasa cuando el Hijo se niega a aliarse con él al rechazar sus perversiones eróticas. La conjunción es imposible, ya que es demasiado grande la distancia entre un padre que se ha vuelto niño y su hijo que será padre. En esta vida cíclica, como narra el mito de Edipo, los padres, verdugos, ceden su poder a los hijos, víctimas, de manera que los transforman en verdugos, pero, en *Affabulazione*, la sombra de Sófocles se pregunta qué sentido tiene esta vida cíclica:

OMBRA DI SOFOCLE: Dimmi tu! A cos’è servito, al mio Edipo
risolvere l’enigma? A prendere il potere?
L’ha preso e l’ha perduto.
E, questo io voglio sottolinearlo, l’ha perduto
*Senza aver conosciuto nulla del mistero.*³⁹⁵

¿Pero a qué enigma y a qué misterio se refiere Pasolini? La respuesta de la sombra de Sófocles de *Affabulazione* puede estar en la película, en el diálogo entre Edipo y una esfinge con la misma voz de Edipo, inquietante representación del subconsciente:

³⁹⁴ PASOLINI, PP., *Scritti corsari*, Garzanti, Milán, 1975, p. 293.

³⁹⁵ PASOLINI, PP., *Teatro*, cit., pp. 232-233.

SFINGE: C'è un enigma nella tua vita, qual è?

EDIPO: Non so, non voglio saperlo.

SFINGE: È inutile. L'abisso in cui mi spingi è dentro di te.

De la misma manera que Edipo no ha resuelto su misterio y vaga en el tiempo desde la Tebas prehistórica hasta la Bolonia de los años sesenta, también el Padre de *Affabulazione* no consigue, ni siquiera después del homicidio, apoderarse de la cualidad del Hijo. Esta tragedia, que implica a todos los padres e hijos, no puede tener ni principio ni fin, se podría decir que el mito no se ha consumado nunca, sino que se ha dilatado y multiplicado a lo largo de la historia.

Según la lectura de Freud, en el mito de Edipo de Sófocles se recoge el mítico triángulo familiar que se puede traducir en el destino del hombre en general de no poder controlar las direcciones del propio deseo sexual y, al mismo tiempo, de tenerlas que esconder y vivirlas como una culpa. Pero Pasolini en *Affabulazione* no sólo modifica la historia de Edipo, sino que también transforma esta interpretación de Freud y lo parodia. *Affabulazione* muestra otra tragedia de la familia burguesa: el Padre que contempla en el Hijo el deseo de su sexo joven y orienta su libido no hacia la madre, sino hacia sí mismo. Mientras que en la tragedia teatral Pasolini cambia el mito de Sófocles y la interpretación de Freud, en la película *Edipo re*, del 67, contemporánea a *Affabulazione*, muestra una gran fidelidad tanto a Sófocles como a Freud.

A pesar de esta parodia de Freud en *Affabulazione*, en esta obra encontramos fielmente la interpretación del sueño de Freud. El sueño inicial del Padre es el único espacio en el que el misterio se expresa y en el que el padre ve su final, en la estación ferroviaria. Como sucede en la película *Edipo re* (en que el niño recuerda el

nacimiento de su miedo por el padre y su amor por la madre antes de que inicie la historia), en *Affabulazione* el padre ve al mismo tiempo el momento de su nacimiento y el de su final:

PADRE: Ah!

Aiuto!

Aaaaaah!

Dove vai... ragazzo, padre mio!

La stazione, laggiù, la stazione... Aaaaaah,

ho i piedi qui, piedini di un bambino di tre anni.

Ragazzo che giochi, ragazzo grande!

Che viso hai? Lasciami vedere il viso! [...]

Voglio inseguirlo, mamma... Non c'è più [...] ³⁹⁶

Según Angelini³⁹⁷, en *Affabulazione*, además de la influencia de Freud, encontramos la influencia de Jung:

PADRE: Perché, le pare che Freud e Jung
non si siano occupati dei padri?

NEGROMANTE: Sì, ma quando questi padri erano figli.

PADRE: È vero che io son, per mio figlio, padre.

Ma io per me stesso sono un figlio.

De Jung Pasolini retoma el reconocimiento de la influencia del mito sobre la formación del universo fantástico colectivo y personal. La fantasía crea día a día la

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 172.

³⁹⁷ ANGELINI, F., “*Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini”, cit., p. 853.

realidad del hombre, y éste es un principio que se aplica perfectamente a la mezcla de fantasía y realidad de Pasolini. Mientras que de Freud Pasolini retoma la teoría del complejo de Edipo, con el que se identifica plenamente a causa de su relación con su padre y con su madre. Pero el verdadero tema que Pasolini toma fielmente de Freud es que el sueño une el presente con el pasado. Pasolini ubica el sueño en el centro de su mundo teatral, utilizando, además de la influencia de Freud, otra fuente, pero esta vez literaria, *La vida es sueño*.

Dejando el tema del sueño y volviendo al del ritual del sacrificio, muy relacionado con éste está el tema de la sacralidad del cuerpo humano, declarado abiertamente en *Calderón* por Rosaura, cuyo cuerpo se compara al de Cristo:

"ROSAURA: Aaaaaaaaah, aaaaaah! Ridatemi il mio corpo!

E' mio, è mio! Non è una cosa

che potete mettere dove volete!

Il mio corpo è sacro, è con esso che vivo!

SUORA: Ecco, vede? Bestemmia!

Il suo corpo è sacro! Come quello di Cristo!(...)

MANUEL: E' proprio perché lei ha un corpo, povera Rosaura che lei può essere il nostro capro espiatorio"³⁹⁸.

Se trata del aspecto sagrado de la vida que implica que el cuerpo también sea sagrado. Y si la vida es sagrada, también la muerte debe serlo y, por eso, el ritual del sacrificio es fundamental en la obra de Pasolini: morir, abandonar la vida entregando el cuerpo a los dioses, como se hacía, o se hace, con las víctimas, “i capri espiatori”, los chivos expiatorios:

³⁹⁸ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 63.

PABLO: Velázquez è in prigione perché ha un corpo.

ROSAURA: Un corpo?

PABLO: Sì, un corpo. Come te. Tu sei qui perché hai un corpo.

Senza corpo non ci sarebbe vergogna, sofferenza e morte,
e quindi non ci sarebbe espiazione.

Noi siamo i capri espiatori! E di vecchio stampo
perché siamo nella Spagna stupida e micragnosa.³⁹⁹

Que el cuerpo y, por consiguiente, la vida sean sagrados, supone que el acto sexual también lo sea, puesto que hace posible la vida. Pasolini añora estos aspectos sagrados de la vida cotidiana que la burguesía ha transformado en tabú, en todo lo contrario. La burguesía ha transformado la sacralidad del sexo en un tabú que hay que esconder y que no hay que mencionar nunca, ya que lo considera vergonzoso:

ROSAURA: Eh, mia madre e mia sorella sostenevano che i figli

nascono sotto una pianta (mia madre diceva

una rosa, mia sorella un cavolo). Ma io non ci credevo!

Ho saputo invece che essi nascono dal corpo della madre!

SIGISMONDO: E adesso dimmi, Rosaura: tu sostieni

che, oltre ad amare la mia anima, ami il mio corpo.

Ma tu sai che il corpo dell'uomo è diverso

dal tuo... da quello di un donna...

ROSAURA: Certo che lo so! Ed è perciò che si può fare l'amore!

SIGISMONDO: Tu mi ami dunque, anche per quella parte di me,

del mio corpo, che serve per fare l'amore...

ROSAURA: Sì... io credo d'amarla anche per questo...

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 97

E lo so, Sigismondo com'è fatto!
Ho visto Pablito nudo, quando era bambino,
ma so che poi, quando l'uomo diventa grande,
quel membro cresce, e si apre, sfogliandosi,
come una pigna o una rosa⁴⁰⁰.

Y si la reproducción es sagrada, porque hace que la vida de la humanidad sea eterna, también es sagrada la semilla, el semen, que la hace posible:

BASILIO: (...) Ed ecco lì il tuo sesso reso certo aspro e caldo
da questa prima afa primaverile del maggio del '68.
Sbaglio? Ma esso mi sembra eretto... Sì,
l'erezione giovanile nel sonno... che spinge,
con l'indecenza pari all'innocenza, la stoffa de calzoni,
e (per così poco!) pare rendere eterna
la passeggera condizione di figlio:
con quell'antenna alzata sul mondo
tu indichi come un giovane animale
la zona del bosco di cui sei padrone,
e nulla può valere contro questo segno⁴⁰¹.

La vergüenza que siente la burguesía ante el sexo y el aspecto sagrado que Pasolini otorga al semen (“che nessuno potrà mai descrivere”), son dos temas que aparecen relacionados en estas frases de *Orgia*:

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 154.

UOMO: Insegnandoci a non parlare,
ecco cosa hanno fatto di noi.

DONNA: Persone soffocate dalla gioia della vergogna. (...)
Sempre la stessa, certo, com'è sempre lo stesso
l'odore del seme maschile, a cui è legata,
e che nessuno potrà mai descrivere.

UOMO: E io sono come il primo in cui hai sentito questo odore?

DONNA: Sì, un padre, come lui.

Un padrone della vita⁴⁰².

Pasolini reivindica estas sacralizaciones, características de las civilizaciones antiguas, que, según él, gozaban de una ingenuidad que se ha perdido y que, ahora, a causa de la hipocresía burguesa, solamente provocan escándalo. Se trata de una lucha que Pasolini debe afrontar solo, como en una masturbación, y sin importarle que lo consideren un extremista y que nadie lo comprenda (“un fiume che nessuno raggiunge”). Éste es el significado de las primeras palabras que pronuncia Jan Palach, el personaje con el que Pasolini se identifica en *Bestia da stile*:

JAN: (...) Perché qui sul fiume ancora fuori stagione,
a stirare le gambe, e muovere il pugno,
prolungando di dieci, di cento volte,
il meccanismo del maschio che si libera,
mentre potrei ottenerlo subito
anche premendo soltanto un poco?
Proprio perché è festa.
E per protesta voglio morire di umiliazione.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 519.

Voglio che mi trovino morto col sesso di fuori,
coi calzoni macchiati di seme bianco, tra
le saggine laccate di liquido color sangue.
Mi sono convinto che anche gli atti estremi
di cui io solo, attore, sono testimone,
in un fiume che nessuno raggiunge -
avranno avuto alla fine un loro senso⁴⁰³

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 601.

II.3.5. *La diversidad.*

Moravia⁴⁰⁴ definía a Pasolini como un poeta decadente que se identificó con Rimbaud por dos motivos: por una parte, la rebeldía, tanto existencial como homosexual, y, por la otra, porque Rimbaud, como Pasolini, era un poeta de izquierdas, el único que, de algún modo, participó activamente en la Comuna de París. Pasolini no pudo evitar sentir como suya la diversidad de Rimbaud.

A pesar de esta admiración por Rimbaud y la poesía decadente, muy evidente en sus primeras poesías, Pasolini abandonó poco a poco el decadentismo por el compromiso social, y la razón no es otra que, como él mismo declara, haber leído a Marx y a Gramsci en los años cuarenta. Después, el cambio de la sociedad italiana en los años sesenta hacia el capitalismo y la desaparición de la figura del escritor comprometido, no lo detendrán y seguirá encontrando su lugar como poeta comprometido en la nueva sociedad, aunque no pueda evitar cambiar algunos conceptos que lo habían caracterizado durante los años cincuenta, como el de los ‘pobres’, el de los ‘suburbios’ o el de la ‘diversidad’.

El tema de la diversidad es uno de los hilos conductores de la obra de Pasolini, una diversidad proyectada en el tercer mundo, en la clase obrera, en la campesina o en los suburbios urbanos, ambientes de la vida humana que para Pasolini están siendo destruidos por el monstruo de la homologación.

⁴⁰⁴ MORAVIA, A., “Pasolini poeta civile”, en AA.VV. *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 7-10.

Aunque Pasolini se ocupa sobre todo de la diversidad social, la raíz de este tema es la diversidad sexual. Una de las claves de lectura utilizada que usa Pasolini para interpretar la nueva sociedad y su drama social es la del sexo. El amor y el sexo le sirven a Pasolini para medir lo que sucede en el mundo; de hecho, en *Empirismo eretico*, Pasolini define así su concepción de la vida:

Ecco, a questo punto si può individuare il rapporto della mia nozione grammaticale del cinema con quella che è, o almeno io credo essere, la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà. Religioso in quanto si fonda in qualche modo, per analogia, con una sorta di immenso feticismo sessuale.⁴⁰⁵

Hemos afirmado que el “Teatro de Palabra” puede definirse como un teatro alegórico en el que la trama encierra un mensaje que, sobre todo, es político y social. Si, además, tenemos en cuenta que para Pasolini el sexo es la clave para comprender la sociedad, es normal que en todas sus tragedias se encuentren escenas en las que aparecen distintos actos sexuales cuyo significado es un mensaje político-social.

Pilade es la única obra en la que no aparece, al menos explícitamente, ninguna escena sexual. La razón puede ser que *Pilade* no es un drama dialéctico contra el poder como los otros, sino un drama épico-lírico sobre el poder, en el que se representa la historia reciente de Italia y del intelectual de izquierdas dentro de ella, mientras que en las otras obras el escándalo sexual se relaciona metafóricamente con el poder.

⁴⁰⁵ P.P. PASOLINI, “Battute sul cinema” en *Empirismo eretico*, cit., p. 233.

Los actos sexuales en el teatro de Pasolini significan escándalo y provocación y surgen, sobre todo, de la diversidad de los personajes, cuya simple presencia es capaz de escandalizar al público burgués. Pasolini introduce así, dentro de la homologación de la sociedad, el problema de la diversidad, es decir, de las minorías marginales.

Esta concepción del escándalo y la provocación ya la encontrábamos en *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, en el poema "Crocifissione", donde Pasolini considera a Cristo un "diverso", porque así lo consideraron sus contemporáneos. Pasolini se identifica con Cristo y les aconseja a todos los diversos que se expongan tal y como son, que no tengan miedo, porque traduciendo dos versos, "la claridad del corazón es digna / de cualquier menosprecio":

Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?

(...)

Bisogna esporsi (questo insegna
il povero Cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...
(questo vuol dire il Crocifisso?
Sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso).

Noi staremo afferti sulla croce,
alla gogna, tra le pupille
limpide di gioia feroce,
scoprendo all'ironia le stille
del sangue dal petto ai ginocchi,

miti, ridicoli, tremando
d'intelletto e passione nel gioco
del cuore arso dal suo fuoco,
per testimoniare lo scandalo.⁴⁰⁶

Guido Davico Bonino, en su introducción al citado volumen que recoge el “Teatro de Palabra” editado por Garzanti, define *Calderón*, relacionando el poder y el individuo, “una scabra parabola sull'impossibilità di evadere dall'universo concentrazionario della propria condizione sociale”(…) “*Calderòn* è lo scontro tra potere e individuo e la sconfitta del secondo”⁴⁰⁷. Junto a este significado está también el drama de la diversidad bajo forma de incesto. En el primer sueño Rosaura se enamora de Sigismondo y más tarde éste le dirá que es su padre. En el segundo sueño Rosaura es una prostituta que se enamora de Pablito, su hijo. El tercer sueño es un incesto implícito, Rosaura, una burguesa, se enamora de Enrique, que representa su proyección.

Pasolini dedica al tema de la diversidad todo un episodio de *Calderón* (el VIII). En este episodio, Pablo (en italiano Paolo, el segundo nombre de Pasolini, otra identificación del autor con un personaje) no quiere entrar en la barraca donde está Rosaura, una prostituta, que después se descubrirá que es su madre. Los amigos lo obligan a entrar y Rosaura y Pablo empiezan a hablar. En este diálogo se analiza dos veces el tema de la diversidad, aunque en ambas ocasiones queda sin conclusión. Pablo se declara abiertamente diverso, está orgulloso de serlo, y desprecia a sus amigos porque no son más que “miembros normales”⁴⁰⁸:

⁴⁰⁶ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., p. 376-377.

⁴⁰⁷ DAVICO BONINO, G., Introducción a PASOLINI, PP., *Teatro*, cit., pp. 7-22.

⁴⁰⁸ Es importante el doble sentido de la palabra “miembro”, ya que para Pasolini el falo simboliza el poder.

PABLO: Spaccargli il muso! A quei “membri normali”!
ROSAURA: Perché li chiami così?
PABLO: Tu non potresti capirmi!
ROSAURA: Non darti arie, adesso! “Non potresti capirmi”!
Chi ti credi di essere?
PABLO: Uno come loro certamente no!
ROSAURA: non è mica bello essere diverso dagli altri!
PABLO: No, invece! È bello: e gliela farò vedere io!⁴⁰⁹.

¿Quiénes son estos “miembros normales”? Dejando a parte la ironía y el sarcasmo de la expresión, Pablo los define así: “I ‘membri normali’ sono ‘membri normali’: a loro, / nel migliore dei casi basta un fascismo democratico”⁴¹⁰. Es decir, estos miembros normales son la pequeña burguesía que se conforma con la democracia y el bienestar, sin pensar que el sistema neocapitalista en el que viven es un sistema fascista. Por esto, Pablo se enfada con Rosaura cuando ella afirma que no es más que una prostituta igual que las demás. Para Pablo-Pasolini también las prostitutas son diversas y no pueden resignarse ni ser conformistas, ellas también deben luchar.

El tema de la diversidad no se refiere, por consiguiente, sólo a cuestiones sexuales o a marginados sociales; es también un diverso el que, como Pasolini, está dispuesto a luchar contra la homologación de la sociedad, cualquier persona dispuesta a luchar contra las injusticias de la sociedad burguesa neocapitalista:

⁴⁰⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 86.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p, 100.

PABLO: Sei stupida e volgare, come tutte le puttane!

ROSAURA: Per forza! Perché dovrei essere diversa?

PABLO: Perché, se non lo sai, anche una puttana ha diritto di essere diversa dalle altre puttane!

ROSAURA: Eeeh! Eeeh! Calma! Possibile che ogni volta che apri bocca, tu debba arrossire e parlare come se volessi prendere a pugni chi non è d'accordo?

PABLO: Perché mai nessuno è d'accordo con me!⁴¹¹.

Con esta última frase de Pablo, Pasolini está hablando a través de su personaje, un estilo libre indirecto, y está justificando su actitud personal: el hecho de que nadie comparta su visión de la sociedad lo lleva a aislarse y a adoptar una actitud defensiva y agresiva. Pasolini es portador de una diversidad innata, porque es homosexual, como también Rosaura, porque es una prostituta:

PABLO: Perché amare troppo da bambini la propria madre, oppure nascere in Andalusia, oppure ancora far fare l'amore a un giovane che poi paga e se ne va, sono fatti che, una volta accaduti, non li puoi abolire: e così puoi anche capire qualcosa...

ROSAURA: Così tu hai capito, e sei diventato un pericolo anche tu?

PABLO: Sì, ma lo diventerò ancor più quando vorrò diventarlo⁴¹².

En esta intervención, Pasolini explica su opinión sobre la etiología de su homosexualidad: “amare troppo da bambini la propria madre”. Pasolini considera que haber amado demasiado a su madre alteró su período del complejo de Edipo y su

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 89.

⁴¹² *Ibidem*, pp. 96 y 97.

normal evolución sexual y que, por esto, es homosexual. Pero lo que en realidad cuenta es que él es poseedor de una diversidad equiparable a la de las personas marginadas, que, como todas las diversidades, es considerada como un peligro por los “miembros normales”, ya que viven en un mundo donde reina el bienestar y se desentienden de los problemas sociales.

Pero Pasolini es también diverso en la medida en que es un intelectual de izquierdas comprometido socialmente, y esto le permite, cuando quiera, ser todavía más peligroso. Pasolini está amenazando a la burguesía, puesto que él siempre puede, como intelectual “diverso”, aumentar su agresividad contra ella. Este segundo lado de su diversidad no es un aspecto involuntario, como la homosexualidad o la marginalidad, sino adquirido gracias a su concienciación social y a su solidaridad con los marginados:

ROSAURA: Ecco perché vieni da queste parti!

Hai nostalgia di chi non ha niente!

PABLO: Sì, ci vengo spesso da queste parti.

Mi piace il cimitero di Barcellona,
più dei palazzi del Viale della Falange (...)

E subito sotto i muraglioni del cimitero,
c'è il villaggio di baracche dove abitate voi.

ROSAURA: E noi chi siamo?

PABLO: Siete gli esclusi.

ROSAURA: Quasi tutti andalusi⁴¹³.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 92 y 93.

A parte de esta muestra de poesía magistral, con un ritmo y una rima interna que hacen todavía más intensos y significativos estos versos, Pasolini consigue comprender, aun considerándola despreciable, la actitud conformista de los burgueses, pero reputa más despreciable e inaceptable la actitud de los marginados conformistas, como Rosaura. Pasolini no puede aceptar lo que él llama conformismo de izquierdas, no comprende que un marginado sea conformista y se resigne a vivir en una sociedad que lo desprecia:

PABLO: (...) Scusami se ti dico così, ma mi sento più vecchio di te! (...)
Ecco, vedi? Accetti la tua inferiorità anche come donna!
E io quasi quasi, stupido, questo me lo lasciavo sfuggire!
Davvero l'integrazione si identifica col destino!
I poveri esclusi intorno a te, e io stesso, escluso
volontario, ti respingiamo in un confino dentro il confino!⁴¹⁴.

En una entrevista en la televisión, Pasolini declaraba:

Sono direttamente interessato a quelli che sono gli ultimi cambiamenti storici, cioè, io tutte le sere, tutte le notti, la mia vita consiste nell'avere rapporti diretti, immediati con tutta questa gente che io vedo che sta cambiando e, quindi, questo fa parte della mia vita intima, della mia vita privata, della mia vita quotidiana, è un problema mio.⁴¹⁵

La experiencia personal de Pasolini en cuanto “diverso” y como intelectual de izquierdas comprometido, dispuesto inevitablemente a luchar contra las injusticias de la nueva sociedad, se refleja también de un modo muy evidente en *Pilade*, en la que

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁴¹⁵ Recogida en el programa “Blu Notte” emitido en Rai 3 en 2003.

se cuenta la historia del intelectual comprometido en general y, en particular, la experiencia de Pasolini como tal.

Como hemos visto, la primera consecuencia inmediata provocada por la diversidad es el miedo que la burguesía siente ante ésta, puesto que considera a los diversos como un peligro para su orden social. El coro de la ciudad de Argos representa esa burguesía escandalizada ante el personaje de Pilade que defiende a los diversos, poniendo en duda el orden instaurado por los “miembros normales”:

CORO: (...) Pilade è diventato la ragione dello scandalo?

È lui la diversità fatta carne,

venuta a fondare nella città

una matrice di tradimenti e di nuove realtà?

A mettere in dubbio l'ordine, ormai santo,

in cui viviamo nel segno della più pura Divinità?

Ma chi era Pilade?

Chi di noi può dire, veramente,

di averlo conosciuto?

VECCHIO: Oh, uno Diverso, certo. Ma la sua Diversità, per noi

era come noi avevamo stabilito in cuore

che la Diversità doveva essere. Ossia:

noi vedevamo in lui uno di noi

– nient'altro che uno di noi –

dotato di una misteriosa grazia.

(...)

CORO: Ma, che cosa c'è invece in lui, ora, al posto

di quella grazia che noi gli attribuivamo?

VECCHIO: La Diversità, appunto. Ma la vera Diversità

quella che noi non comprendiamo,

come una natura che non comprende un'altra natura.
Una diversità che dà scandalo⁴¹⁶.

La burguesía no es capaz de comprender que un burgués, como Pilade-Pasolini, reniegue de su condición de burgués y corra junto a los pobres y a los marginados, que son los que hacen que Pasolini se sienta verdaderamente bien:

PILADE: (...) Non so se sia successo mai altre volte,
prima degli anni in cui vivo; ma ugualmente,
per me, è la prima volta nella storia:

UN UOMO RICCO SOGNA DI ESSERE UN UOMO POVERO.

(...) Così io vorrei essere questo contadino
perché la sua piccolezza mi sembra immensa⁴¹⁷.

Esta abjuración de Pasolini es, por una parte, forzada, “cacciato da voi”, porque la burguesía margina a los diversos, pero, por otra parte, es voluntaria, “per mia scelta”, porque tampoco Pasolini quiere seguir viviendo entre la hipocresía burguesa. Contradictoriamente, “confusamente”, como afirma Pasolini, la razón de esta abjuración es su amor por la burguesía, es decir, él la rechaza porque la ama tanto que sufre cuando ve su actitud, que él considera completamente equivocada. Este desesperado amor por la burguesía hace que el poeta escriba versos duros contra ella para que se dé cuenta de sus errores y los corrija:

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 307 y 308.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 333.

PILADE: (...) Me ne vado, cacciato da voi, e per mia scelta,
da questa città. Ma da oggi
il mio odio non è più solo odio.
Sento confusamente, come un poeta,
che esso sta per produrre un terribile,
sanguinario, puro, disperato amore...⁴¹⁸.

Un amor-odio que en el fondo no es tan radical, puesto que Pasolini se muestra siempre abierto al diálogo, a la dialéctica:

PILADE: Noi... non dobbiamo aver paura di parlare
né di affrontare l'ambiguità.
Io, compagni, non sono barbaro...
E non per nulla il mio più grande nemico
è il mio più grande amico⁴¹⁹.

Orgia, como el título indica, es sin duda una de las obras en las que la provocación es más fuerte. Además del impacto inicial que Pasolini consigue con este título, ya que con la palabra “orgia” Pasolini vuelve a proponer un doble sentido ambivalente: la tercera definición de “orgia” en el diccionario Zingarelli es: “Grande quantità di sensazioni molto intense o di fenomeni atti a provocarle, che stordisce l'uomo, ne sommerge la coscienza”. En efecto, Pasolini en esta obra describe muchas escenas violentas con la finalidad de turbar a la burguesía, de llegar a su conciencia y provocarla para que reaccione. Tanto es así que incluso algunos intelectuales, como Franco Fortini, se escandalizaron ante las nuevas propuestas de Pasolini. Fortini

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 324.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 364.

escribía en un artículo de 1977, “Poesia e corruzione”⁴²⁰, que se había negado a ver las últimas películas de Pasolini, porque consideraba que había cometido el error de llevar su obra a la “corrupción socrática”.

Sin embargo, al contrario de lo que piensa Fortini, las últimas películas y los últimos libros de Pasolini hay que verlas y leerlos, ya que completan y concluyen la evolución artística que nuestro autor inició con sus primeras poesías en el Friul, que llega hasta la destrucción de todas las formas clásicas, en el cine con *Salò*, en narrativa con *Petrolio*, en teatro con *Bestia da stile*, y en poesía con *Organizzar e trasumanar*.

“La nostra carne è un enigma”, escribe Pasolini, y al enigma de la carne está dedicada la obra teatral *Orgia*, la segunda que Pasolini escribió y que estuvo elaborando desde 1966 hasta 1973. Definida por muchos como teatro de la perversión y del escándalo, está claramente influenciada por Sade e indaga sobre la relación entre política y sexo, entre poder y placer, mucho más cerca en ciertos aspectos a *Salò* o *Petrolio* que no a *Pilade* o *Calderón*. Según Zigaina⁴²¹, *Orgia*, además, es una obra fundamental para comprender tres temas de la obra de Pasolini: su homosexualidad, su drama existencial y su estrategia expresiva y de elaboración teórica de su proyecto de muerte, ya que también es una obra muy autobiográfica.

En *Orgia*, Pasolini condena, con escenas de perversión sexual, la perversión del poder y el placer que sienten tanto el patrón como el siervo. Y bajo todo esto hay una obsesión, que ya ha aparecido en otras obras de teatro y que podemos considerar metateatral, la obsesión del mirar y ser mirados como inicio para ofrecer una fenomenología de la burguesía.

⁴²⁰ FORTINI, F., *Attraverso Pasolini*, cit., p. 173.

⁴²¹ ZIGAINA, G., “Osservazione su *Orgia*”, en AAVV. *Il mistero della parola*, cit., pp. 20-32.

En *Orgia* será, pues, donde Pasolini más exaltará el símbolo del poder, el falo, símbolo de la virilidad y del hombre, que tiene el poder en esta sociedad. De hecho, el personaje varón se llama Uomo, mientras que los dos personajes femeninos se llaman Donna y Ragazza, y, obviamente, son personajes simbólicos.

La acción se desarrolla en el dormitorio de un matrimonio, una habitación fácil de identificar con la caverna de Platón, donde todo lo que sucede es una sombra de la vida real. La trama de *Orgia* es en apariencia sencilla, pero está muy cargada de significados. Volvemos a encontrar una historia cuya estructura es circular y que inicia con el final: en el prólogo aparece un hombre muerto que recuerda, un *flash-back*. En los otros episodios se narra la vida y la muerte del hombre. Hay también un epílogo, respetando la estructura de las tragedias clásicas, que sería el último largo monólogo del hombre en el que se aclaran muchos de los enigmas presentados durante la obra y que es la continuación del monólogo inicial.

En el prólogo aparece la ambientación en un período del año cuya simbología es importante para la comprensión de la obra: en Semana Santa, fiesta de la víctima, del Hijo de Dios sacrificado y de su resurrección. El hecho de que el protagonista, Uomo, muera y resucite para narrar la obra, hay que interpretarlo como otra identificación de Pasolini con Cristo, en todos sus aspectos, pero, sobre todo, en cuanto provocador y “diverso”.

Así pues, en este monólogo-prólogo, aparece Uomo que, apenas muerto, anuncia que va a contar la historia de su vida. En los capítulos del I al IV se desarrolla el diálogo entre Uomo y Donna sobre el tema del pasado, del paisaje campesino, y después Uomo golpea a Donna. Al final del IV capítulo Donna se suicida matando también a sus hijos. Donna representa todo lo que representaba

Medea en la película de Pasolini, es decir, el pasado, el mundo antiguo desacralizado por la burguesía.

En el V episodio Uomo lleva al dormitorio a Ragazza e intenta mantener con ella la misma relación ritual y sádica que había mantenido con Donna, pero ella consigue escapar. En el VI y último episodio, que cumple las veces de epílogo, Uomo, en un monólogo, cuenta su suicidio, uniéndose así el final con el principio de la obra y cerrándose el círculo.

Deteniéndonos un poco más en cada uno de los episodios, en el primero, el Hombre dice a su Mujer que tiene la intención de matarla, pero que antes la va a torturar, y le describe la violenta tortura, mientras que ella se siente feliz por lo que su marido le va a hacer. Al final del segundo episodio se describen los golpes que él le da. La razón de la tortura es que ella, durante su vida, se ha limitado a fingir que es obediente, es decir, un “miembro normal” (usando los términos de Pablo, el personaje de Calderón), mientras que ella, en realidad, es una “diversa”:

UOMO: Umiliando, prima di tutto, quella coscienza
con cui fingi di essere obbediente,
soltanto obbediente⁴²².

En el tercer episodio, Uomo y Donna reflexionan sobre las heridas que él le ha infligido. Estas heridas y los golpes que las han provocado encierran el auténtico significado de la obra, aunque, como cree Pasolini, la burguesía, es decir, la mayoría de los espectadores, no sea capaz de descifrarlo.

⁴²² *Ibidem*, pp. 526-527.

En el III episodio el sueño es fundamental, un sueño que, como en *Affabulazione*, es premonitorio pero que representa el recuerdo del pasado, como dice Donna en la última intervención de este episodio:

DONNA: Ho capito: della doppia cosa che sono,
tu vuoi che ascolti ciò che è più forte.
Fra un poco rintoccheranno le campane
del mondo antico. La luce schifosa
della luna – che ora lascia il cielo all’aurora –
siamo noi stessi apparsi dall’inferno...
per pregare, pentirci, ritornare all’ordine.⁴²³

Con estos versos, los personajes asumen la muerte del pasado, “Fra un po’ rintoccheranno le campane del mondo antico”, y esta concienciación les hace dejar de ser diversos y deciden regresar al “orden”, deciden homologarse.

Efectivamente, en el siguiente episodio, Uomo, a pesar de su miedo, se ha curado de su enfermedad, una enfermedad que no se especifica (aunque se refiere a la diversidad) y ambos pertenecen a una familia burguesa normal. Homologándose han regresado al orden de la sociedad burguesa:

UOMO: Vivo sotto il terrore: vedo il rosa delle unghie
così scolorito.
(...) Da quando – dopo questa Pasqua –
ho visto come il corpo può morirmi,
come si cade a terra, sul proprio vomito,
con la testa trafitta da un calore

⁴²³ *Ibidem*, p. 553.

che annuncia lo svenimento – come avviene

la COSA...

DONNA: Ti sei curato, e sei guarito.⁴²⁴

Más tarde, mientras él duerme, ella habla de la imposibilidad de no ser burgués y siente remordimientos por haber violado el pasado, como hace la burguesía. Como Medea en la versión cinematográfica de Pasolini, coincidiendo con la versión del mito de Séneca, decide suicidarse y matar a sus dos hijos.

Haciendo una breve reflexión sobre el papel que Pasolini da a la mujer, y los ejemplos son bastantes, Medea, Donna en *Orgia* o Sorella en *Bestia da stile*, Rosaura en *Calderón* o Electra en *Pilade*, descubrimos que la mujer tiene el papel de “diversa”. Para Pasolini, ser mujer en un mundo en el que los hombres tienen el poder implica ser diverso. Si el falo representa el poder burgués, la mujer representa lo opuesto al poder burgués, ya sea el pasado violado por la burguesía, como Medea y Electra, ya sea la diversidad, que a veces es muy evidente a los ojos de la burguesía, como es la marginación social, que es lo que simboliza Rosaura, pero que otras veces es una diversidad menos evidente y que los diversos esconden con la intención de que los “miembros normales” no la vean, como es el caso de la homosexualidad, representado en Donna de *Orgia* o en Sorella de *Bestia da stile*.

En el episodio V, Uomo, ya viudo, lleva a una muchacha a su casa y, después de desnudarla y atarla a una silla, empieza a pegarle como había hecho con su mujer, como si con la nueva relación masoquista intentara recuperar su diversidad. De

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 557.

repente, como había visto en su sueño, Uomo se pone a vomitar y se desmaya, creyendo que se muere. Ella aprovecha para escapar.

En el último episodio, Uomo se levanta, se desnuda, se viste con la ropa de la muchacha y se suicida. Este VI y conclusivo episodio es un monólogo de Uomo en el que expresa la nostalgia del nacimiento y de la madre. Uomo se viste de mujer, como en un rito dionisiaco⁴²⁵, se pone la ropa íntima de Ragazza, y una vez travestido de mujer, una vez que con este gesto ha unido a Uomo y Donna, los personajes desdoblados, pretende alcanzar el momento de su nacimiento con la muerte, como si la vida fuera cíclica y el final llevase al principio. Uomo busca el momento de ser uno, un momento que, según él, se da cuando se es niño y que con el crecimiento se pierde. Su diversidad es la única forma no sujeta al poder burgués, pura como la infancia, y por esto, su diversidad resulta una provocación:

UOMO: Ciò che è sacro alla sua prima età di figlio,
realizzandosi, lo rende immortale.
Devi sapere, che tutto ciò ritorna e si ripete.
Ogni nuova creazione lo pretende,
non basta la prima volta
perché non la ricordi.
Noi cerchiamo, in questa ripetizione,
Un evento inaugurale.
E non cessiamo mai di cercare

⁴²⁵ Dionisos (Dionisio o Dionisios) era una de las divinidades más importantes de la antigua Grecia. Simbolizaba la vida vegetal y en la historia de su culto hay que distinguir dos aspectos: el del dios campestre y popular del vino y el del dios de los éxtasis, arrebatos y misterios, culto que, procedente del Asia Menor, se introdujo en Grecia en el S. VI a. C. y que dio lugar a diversos géneros poéticos (ditirambo y poesía órfica) y fue la base del primitivo teatro griego, por lo que es normal que Pasolini hiciera alguna referencia a este Dios.

perché ogni volta dimentichiamo.
Attraverso la ripetizione,
*si rivive una cosa sola.*⁴²⁶

Guido Davico Bonino describe *Orgia* como una reflexión dialéctica entre individuo y sociedad, o entre individuo y poder, ya que considera que Pasolini ve la relación individuo-poder como una relación sadomasoquista que termina con la autodestrucción.:

“la cronaca delle povere emozioni sadomasochistiche di due coniugi piccolo-borghesi nel tepore di una desolata Pasqua padana, della fuga-suicidio della sposa-amante-schiava, delle devastazioni del consorte su una piccola prostituta di passaggio, del suo estremo delirio feticistico e transessuale sino al suicidio per impiccagione”⁴²⁷.

Además de esta interpretación, hay que tener en cuenta que esta obra es muy autobiográfica. Giuseppe Zigaina interpreta *Orgia* como un ‘discurso libre indirecto’, considera que Pasolini habla a través de sus personajes, se desdobra en un hombre y una mujer que terminan suicidándose. Zigaina define *Orgia* como un drama existencial sobre la homosexualidad y la diversidad del autor⁴²⁸.

Los dos momentos de declaración autobiográfica más intensos son los monólogos que abren y que cierran la obra. Ya en el monólogo-prólogo, Uomo declara que la obra está destinada al análisis de la diversidad. En este monólogo, él, después de declararse diverso, recuerda su vida, en la que se ha visto obligado a esconderse para evitar que lo acusaran por su condición de diverso:

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 577-578. El cursivo es de Pasolini

⁴²⁷ DAVICO BONINO, G., cit.

⁴²⁸ ZIGAINA, G., *Hostia, trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venecia, Marsilio, 1995.

UOMO: (...) Ecco, io sono stato in vita un uomo diverso:
questa è la ragione per cui mi sono chiesto
come ho potuto vivere in pace, dalla parte dell'ordine.
È semplice: nascondendo a me stesso e agli altri
la mia Diversità.
Essa non è mai stata esaminata, capita, accettata,
discussa, manipolata. È rimasta vergine
com'è venuta al mondo, con me (o la mia infanzia)⁴²⁹.

Después, se interroga a sí mismo sobre la injusticia de esconderse para no infringir la norma, lo que lo ha llevado a ser obediente y desobediente al mismo tiempo:

(...) Ha diritti la Diversità a restare sempre uguale a se stessa?
A non essere altro, in tal caso, che verifica di scandalo?
Non deve, piuttosto, diventare altro scandalo?
Cos'è insomma la Diversità –
quando essa stessa non divenga diversa da sé –
se non un puro termine di negazione della norma?
E quindi parte della norma stessa?⁴³⁰

A partir de este punto del monólogo, Pasolini se dirige directamente a los diversos, tuteándolos, para animarles a que se pregunten qué deben hacer, si es justo que deban aceptar el odio, que es lo único que les ofrece la norma burguesa. Ni siquiera él ha encontrado otra respuesta que no sea la abjuración total de este mundo,

⁴²⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 507.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 508.

es decir, la muerte. La intensidad del significado de estos versos es tal que adoptan un ritmo trágico más parecido al de la prosa poética que al de la poesía:

E, quel che importa, che cosa deve fare chi è Diverso?
Negro, Ebreo, mostro, cosa sei tenuto a fare?
Ricostruire in te la realtà,
rendendola nuovamente reale?
Progredire anche tu, disobbedendo, insieme alle leggi della norma,
anche alle leggi della Pazzia?
Oppure...
devi invece accettarla – accettarla così come l’hai trovata?
Non hai altro da fare, Diverso, che perderti,
per così ritrovarti?
Devi accettare l’odio razziale
quasi questa accettazione fosse la ragione per cui sei al mondo.
Se, privato di simpatia e di diritti umani,
potrai così, fare santo te stesso e il mondo?
Mah, io non sono riuscito a rispondere a queste domande
se non confusamente, ripeto, qualche istante prima di impiccarmi!⁴³¹.

Para comprender mejor esta obra, y sobre todo este prólogo, puede ser útil leer algunas afirmaciones que Pasolini escribía casi en la misma fecha en su artículo “Osservazioni sul piano-sequenza”, recogido en *Empirismo eretico*: “perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso”, “grazie alla nostra morte, la vita ci serve ad esprimerci”. Estas frases tienen el mismo significado que el título de la última obra de poesía de Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, donde “trasumanar”, verbo que usa Dante en *La Divina Commedia*, significa “morir”, y donde la conjunción “e” no es

⁴³¹ *Ibidem*.

copulativa, sino consecutiva. Es decir, con la muerte se organiza (la vida vivida). Con el suicidio, Uomo completa el significado de su vida de diverso cuya adaptación a la burguesía es imposible.

Una de las figuras retóricas que caracterizan *Orgia* son los antónimos, empezando por el más importante, Uomo-Donna, que encarna la temática de la antítesis y del desdoblamiento, temas fundamentales en la obra de Pasolini.

En el primer capítulo, cuando Uomo y Donna se dejan llevar por los recuerdos del pasado, vuelven a aparecer los temas de la poesía friulana de Pasolini. Los dos personajes recuerdan que aquellos eran tiempos en los que “NESSUNO PARLAVA”, frase que Pasolini repite once veces en la parte central del primer episodio, y aparece siempre en mayúscula, mientras que usa el verbo *fare*, conjugado en varios tiempos, pero siempre en cursiva, ocho veces. Para Pasolini, el pasado era una época en la que no se hablaba, el único lenguaje era el de la acción: “Là noi comunicavamo tra noi solo *facendo qualcosa*.” Aquel periodo, para Uomo, en la medida en que tenía el poder, era algo positivo; para Donna, que simboliza la diversidad, aquella época representaba la opresión del poder:

UOMO: Insegnandoci a non parlare,
ecco cosa hanno fatto di noi.

DONNA: Persone soffocate dalla gioia della vergogna.

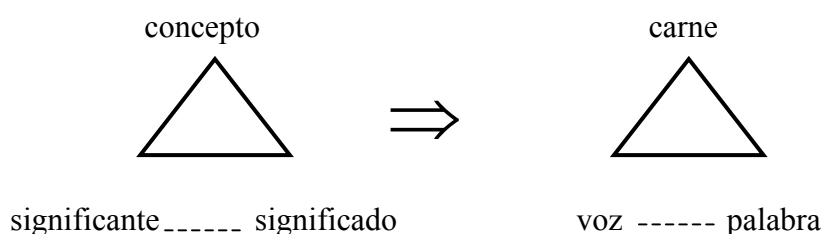
UOMO: Sempre la stessa.

DONNA: Sempre la stessa, certo, com'è sempre lo stesso
l'odore del seme maschile, a cui è legata,
e che nessuno potrà mai descrivere.⁴³²

⁴³² *Ibidem*, p. 519.

Este primer episodio de *Orgia* se puede considerar un manifiesto poético (evidentemente menos programático que el “Manifiesto per un nuevo teatro” del 68), en el que Pasolini examina las diferencias entre su concepto de palabra y de voz. En estos versos, junto a los frecuentes binomios de antónimos, como el de “buio” y “luce”, aparece la palabra clave “parola” en oposición a otras dos palabras, “voce” y “carne”. Para Pasolini, la “palabra” representan la razón burguesa, cuyo antónimo sería la “voz”, que simboliza el dialecto friulano de los campesinos, que él considera que está compuesto simplemente por signos dictados por la ley de la necesidad y que se limitaban a dar un nombre a las cosas: es decir, es el lenguaje de la vida cotidiana, ajeno a conceptos como burguesía, razón o poder.

Teniendo en cuenta la teoría saussuriana del lenguaje, Pasolini estaría modificando el famoso triángulo del concepto, significado y significante de esta manera:



Se puede identificar lo que Pasolini llama “la carne” con el concepto de Saussure, es decir, para él la carne es la realidad, la acción, y por eso, para Pasolini, la carne es sagrada, es lo más importante. El concepto de voz de Pasolini correspondería al de significante de Saussure, ya que es el canal con el que explicamos nuestras acciones. Para terminar, el concepto de palabra de Pasolini se puede identificar con el de significado de Saussure, ya que para Pasolini la palabra es el símbolo que representa la acción, la realidad y, de la misma manera que para

Saussure el significante y el significado están relacionados intrínsecamente, para Pasolini, la voz y la palabra están unidos. Si según Saussure las palabras expresan un concepto a través de un significante que posee un significado, para Pasolini la realidad de una vida humana es su cuerpo y sus acciones, que se expresan, a través de la voz, con las palabras.

Para Liccioli⁴³³ las voces representan en *Orgia* un lenguaje primario, tanto verbal como gestual, porque es el fruto de una tradición que ya se ha perdido: la transmisión generacional de padre a hijo de la vida. Los hijos han aprendido a hablar, es decir, a articular sonidos, a tener una voz, como sus padres; han aprendido a dar órdenes, a nombrar las cosas necesarias, a las que dar un valor y una utilidad y, a su vez, a transmitir todo esto a sus hijos, y así para siempre.

Según Liccioli, para Pasolini la voz pertenece intrínsecamente al código comunicativo que une e identifica a los hombres cuando todavía están en el estado ahistórico de los orígenes, aquí las voces no se desasocian de las acciones, sino que se corresponden en una perfecta ósmosis, una sintonía entre lenguaje verbal y gestual, como decía Donna: “Là noi comunicavamo tra noi soltanto facendo qualcosa.”

Como hemos visto, en 1965, poco antes de estos versos, Pasolini había escrito varios artículos sobre el análisis de la lengua oral que publicó en *Empirismo Eretico*. Haciendo una crítica estructuralista, el autor proponía un tercer término que habría que introducir entre ‘langue’ y ‘parole’. Esta tercera categoría es la que Pasolini llama: “il momento puramente orale della lingua”, que se trata de un momento sagrado y de autenticidad. Si con la lengua oral el lenguaje vuelve a su auténtica y

⁴³³ LICCIOLI, E., *La scena della parola*, cit., pp. 245-255.

misteriosa matriz, entonces, con la lengua oral se reclama lo sagrado de las palabras originarias.

Liccioli⁴³⁴ hace un análisis muy interesante de este aspecto de *Orgia*. Para él, teniendo en cuenta que la obra se puede definir, por una parte, como un informe sobre la diversidad en relación con la historia, y por otra parte, como una tragedia lingüística que contiene las mismas reflexiones que Pasolini expresa en el artículo “La lingua scritta della realtà”, se puede deducir que *Orgia* es una teoría de la comunicación sexual como lenguaje, que pertenece al lenguaje primario, que es el lenguaje de la acción o de la presencia física. De esta manera, *Orgia* es la obra de teatro de Pasolini que más polemiza contra la palabra.

La palabra, en esta obra, a diferencia de las voces, no es un mero signo, sino que se transforma en alegoría y símbolo. La palabra es el producto más alto de la razón, es más, ella es la razón misma, entendida como *logos*, como conocimiento, que vive de sí mismo, separada de la realidad que querría descifrar.

Para comprender estas difíciles teorías. lo mejor es transcribir las palabras que Pasolini pone en boca del personaje que representa al logos, las palabras que Atenea utiliza en *Pilade* para definirse a sí misma:

ATENA: Gli abitanti di Argo mi adorano
Ma poi hanno paura della mia luce.
Ah, io non sono per loro che una DEA, non un'IDEA!
E tu non scandalizzarti per il mio stile!
La Ragione, lo sai, ama i giochi di parole,

⁴³⁴ *Ibidem.*

non potendo giocare con le cose.
Io comunque non sono qui, benché sorridente, né per giocare
Col mistero delle parole, che ho inventato,
né con quello delle cose,
eternamente ambigue e nemiche.⁴³⁵

El problema del lenguaje de la razón es que no es tan real como el lenguaje del cuerpo y de las acciones. En este sentido, se lee en *Orgia*:

DONNA: La lingua che siamo costretti a usare,
– al posto di quella che ci hanno insegnato
o ci hanno insegnato male – la lingua del corpo,
è una lingua che non distingue la morte dalla vita.⁴³⁶

En este mal uso que nos queda de un lenguaje originariamente legítimo, puro, absoluto, está también toda la desesperación de haber perdido, para siempre, aquel mundo pasado de vida ruidosa campesina, vida de voces y gestos, de realidad, pero sin palabras. Al herirse, Uomo y Donna no sólo violan sus cuerpos, sino que también intentan conservarlos. Sólo con la muerte se puede tener la ilusión de unir el final con el principio, y en este sentido hay que interpretar las simbólicas muertes de Donna y Uomo. *Orgia* termina con el suicidio de Uomo, con la muerte, que para Pasolini es un regreso al silencio, es decir, un regreso al pasado: en la última escena, queda el silencio de un cuerpo inanimado, que, sin embargo, habla y cuenta su historia.

La pareja, con Uomo, que representa el Poder y la parte burguesa de la persona, y con Donna, que representa la diversidad del personaje, se unifica primero

⁴³⁵ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 349.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 535.

cuando Uomo se traviste y, después, con la muerte, encontrando, sólo en el gesto extremo del suicidio, el sentido a sus vidas.

Uno de los temas más interesantes de *Orgia* es éste del desdoblamiento de los personajes Uomo y Donna, que es un desdoblamiento del autor, sus dos partes coexistentes, contradictorias e insustituibles. Como declara el mismo Pasolini en *Petrolio*:

Ebbene, quando mi trovai con questi due personaggi inventati, e così oggettivamente distinti l'uno dall'altro, capii che essi erano in realtà un unico personaggio, e che, se erano antagonisti, il loro antagonismo era in realtà una lotta interiore.⁴³⁷

En el último episodio, con la escena del Uomo que se desnuda y se traviste de mujer, Pasolini une a los dos personajes desdoblados, el hombre y la mujer, y concluye el discurso de su diversidad. Esta vez el tono es de rabia respecto a la sociedad, pero también de desolación y de incompreensión:

“UOMO: (...) Ho subito il processo di essere qualcosa di DIVERSO. Questo mi è capitato.
Per quale disegno del mondo?
Perché gli altri, forse, si riconoscessero giusti?
E, così, potessero seguire, assicurati,
il procedere della vita?
(...) ma l'uomo a cui, porca miseria, è toccato il destino di essere DIVERSO,
deve starsene tutta la vita fermo,
segnato, schedato, dentro la sua diversità?

⁴³⁷ PASOLINI, PP., *Petrolio*, en *Romanzi e racconti*, vol. II, cit.

È solo degli altri (i simpatici, commoventi normali)
La prerogativa di andare avanti, cioè a dire
Evolversi, e fare storia?
Mentre per me, DIVERSO, e tutti
I miei disgraziati compagni di sventura
(Negri, Ebrei), niente. Niente storia.
Un destino di immobilità preservata dall'odio.
Dall'odio, dico, dei fratelli,
che, mediante evoluzioni e rivoluzioni,
moralì e religioni, vanno avanti, loro, passo a passo⁴³⁸.

Después de comprender la injusticia de la norma y la estupidez de su comportamiento conformista, de haber sido obediente y desobediente al mismo tiempo, el personaje siente una fuerte rabia hacia la sociedad y hacia sí mismo y por fin se rebela y se revela travistiéndose de mujer. Antes de este último capítulo conclusivo, en el tercer episodio, Uomo y Donna, después de que él la ha golpeado, insistían en que el auténtico significado de la obra son los signos, los gestos cumplidos por ellos. Ahora, en el último capítulo, sólo queda interpretar este gesto de travestirse, con el que Uomo, aceptando por fin su diversidad, da a entender que ha comprendido que la única fuga posible de esta sociedad es la muerte. Lo hace con un largo monólogo que merece la pena transcribir:

UOMO: Eh, no!
Io, ardentemente obbediente a questa regola,
alla fine della mia pubertà – come mi son già detto,
nel presente, spiritoso monologo –
fui un bravo adulto, che si sottometteva

⁴³⁸ PASOLINI, PP, *Teatro*, Garzanti, cit., pp. 586-587.

con la buona fede dello scolaro
a tutte le regole del gioco (potere):
non solo: ma accettava addirittura,
con diligenza, la condanna contro la SUA DIVERSITÀ!

Incredibile!

(...) Ah, in quante occasioni, in quante ore
della mia adolescenza, della mia gioventù,
a casa, a scuola,
nelle strade del centro piene di facce note
come maschere, o in quei viali di periferia...
dove luccica ancora il tremendo rosa
di quelle pozzanghere...

QUANTE VOLTE IO AVREI POTUTO RIBELLARMI!

E invece, una volta per sempre, – la ripeto, lo ripeto –
Avevo pronunciato un atroce giuramento di lealtà.
Ora mi appresto a rinnegarlo.

Il mio linguaggio diventerà muto per eccellenza,
oltre che per l'eternità... Eppure
chi domattina verrà, e alzerà gli occhi per decifrarlo
capirà quale terribile forza, mai pensata finora,
avrebbe avuto il mio desiderio di essere libero,
se avessi vinto il mio istinto
attraverso cui la morte
aveva dichiarato inutile ogni speranza.⁴³⁹

La explicación de este desdoblamiento se encuentra en otra obra de teatro, en *Bestia da stile*, en la que la hermana de Jan, la parte femenina del protagonista, declara que ella y su hermano son la misma persona. Otra vez la parte femenina representa la parte de la diversidad y de la vergüenza, mientras que la parte

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 587-592.

masculina es la de la normalidad que ha podido gozar del éxito en la sociedad. El descubrimiento de este hecho lleva a la parte femenina al rechazo de sí misma, que se ha dejado dominar por la norma en lugar de combatirla:

SORELLA: (...)Noi siamo perciò una persona sola
(La Dissociazione è la struttura delle strutture:
lo Sdoppiamento del personaggio in due personaggi
è la più grande delle invenzioni letterarie).
Io mi sono assunta il ruolo della vergogna
E ho lasciato a te quello della gloria⁴⁴⁰.

El desdoblamiento de los personajes es un recurso literario que también se encuentra en las otras obras de teatro: Rosaura y Stella en *Calderón*, padre e hijo en *Affabulazione* y *Porcile*, Orestes y Píades en *Pilade*, Jan y la encarnación de la antirrevolución en *Bestia da stile*. Los desdoblamientos indican, con palabras de Pasolini, el deseo de ser uno pasando por el dos, como dice la hermana en *Bestia da stile*:

SORELLA: Stabilita una profonda equivalenza tra Erinni e Sesso,
è chiaro che tutto ciò ch'era stato superato
dalla Dissociazione, ritorna, lo Sdoppiato
ritorna umilmente unico.⁴⁴¹

En cuanto al modo de tratar la diversidad que aparece en *Porcile* lo podemos resumir con un aforismo que dice el cuervo de *Uccellacci e uccellini*: “I professori vanno mangiati in salsa piccante però chi li mangia e li digerisce diventa un po’

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 670.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 672.

professore anche lui.” Comer, o sacrificar, y transformarse en lo que se come, o en lo que se sacrifica, es un tema recurrente en el “Teatro de Palabra” y es el eje de *Porcile*, tanto en su versión teatral como en la cinematográfica.

Porcile es otra trágica historia de padres e hijos ambientada en la nueva Alemania, cuyas interpretaciones sobre el sacrificio pueden ser muchas y muy variadas: un hijo, Julian, que se ofrece a los cerdos (la burguesía) como comida en un acto supremo de amor; o como acto de sacrificio porque rechaza al padre y a su mundo; o como acto en el que busca lo sagrado, el volver al pasado en contraste con el horrendo presente. Son muchas las posibles interpretaciones y todas válidas.

En los once episodios de la tragedia, Pasolini sigue profundizando en los temas de su “Teatro de Palabra”: la lucha entre lo viejo y lo nuevo, la propuesta de lo viejo como única alternativa ante la victoria de lo nuevo, nueva y vieja burguesía, nuevos y viejos valores, la lucha por el poder, la diversidad, el desdoblamiento de personajes, etc.

Como en un cuadro expresionista de Grosz, autor constantemente mencionado en la obra, todos los temas que Pasolini propone en su “Teatro de Palabra”, en *Porcile* aparecen ridiculizados o ridiculizadores, es la tragedia más sarcástica de Pasolini.

Porcile, que muchos han definido también como una bajada al infierno dantesco, analiza el concepto de la diversidad desde otro punto de vista y con otro personaje completamente diferente. La obra se detiene sobre todo en el análisis de dos argumentos, el primero es el conflicto entre la vieja burguesía humanista, el padre de Julian, y la nueva burguesía tecnocrática, el señor Herdhitze, que consigue anular a la primera a pesar del pacto hecho entre ambas partes. El segundo tema es el

de la diversidad de Julian, que ama a los cerdos (una representación sarcástica de la burguesía), pero que se ve obligado a esconder este escandaloso amor. Se encuentra otra vez el amor-odio hacia la burguesía que implica ser obediente y desobediente al mismo tiempo, es decir, el diverso que acepta la norma, pero que tiene que esconder su diversidad para no provocar escándalo:

IDA: Ma perché scherzi sempre tu, che sei così poco brillante?

JULIAN: Perché se tu mi vedessi un solo istante come sono in realtà scapperesti a chiamare un dottore, se non addirittura un'autoambulanza, urrà!⁴⁴²

La consecuencia del silencio de Julian y de su aceptación de la norma, es decir, de la obediencia (mientras que por naturaleza es desobediente, porque es diverso), es que la burguesía no se siente amenazada y no encuentra ninguna excusa para eliminar al diverso, y lo único que puede hacer es dejarlo vivir sin intentar ni siquiera “llevarlo bajo sus alas”, es decir, homologarlo:

PADRE: (...) Mio figlio, vedi, non era un figlio ubbidiente: e, insieme, non era neanche un figlio disubbidiente. Io e la mia cara Bertha abbiamo dibattuto a lungo (democraticamente) su questo. Se egli mi avesse ubbidito, l'avrei preso sotto le mie ali, (...) Se invece mi avesse disubbidito, io l'avrei schiacciato. Ma con un figlio né consenziente né dissenziente io non potevo farci niente(...)⁴⁴³.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 415.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 441-442.

Herdhitze, que representa la nueva burguesía tecnocrática, mientras dialoga con el Padre, la vieja burguesía humanista, le explica el fenómeno de la diversidad de Julian profundizando más en el análisis:

HERDHITZE: A sedici anni è l'età in cui il figlio comincia
o ad obbedire o a disobbedire al padre.

Julian ha cominciato... a non obbedire né disobbedire.

Mi dicono che lei di questo è ben cosciente...

(...)

HERDHITZE: Suo figlio Julian, dopo quei due furti di maiali,
si è dunque chiuso in una lunga adolescenza ermetica.

Se si ribellava, ecco l'ombra del conformismo.

Se obbediva, ecco il fuoco del dissenso.

Così è andato avanti per anni: un vero enigma.

A Heidelberg ha studiato, ha amato.

Ma ho delle buone ragioni per credere

che il suo cuore fosse sempre qui, in campagna.

Infatti, come lei sa, ha interrotto studi e amori,

ed è tornato...⁴⁴⁴.

Herdhitze, en este párrafo, identifica a Julian con el Hijo de *Affabulazione* cuando afirma que es un verdadero enigma. Para Herdhitze, Julian es un diverso cuya vida los burgueses no pueden comprender con su razón, porque, como Pasolini afirmaba en *Affabulazione*, los misterios no se pueden resolver con la razón. El motivo de la diversidad de Julian es su amor por los campesinos, por la vida del campo y, como consecuencia, la abnegación de su clase social, la burguesía.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 464-465.

La única solución que le queda a Julian, que no quiere convertirse en padre ni heredar la fábrica, porque no quiere el poder, la explica él mismo en el largo monólogo con su amiga Ida. Le cuenta que siente un fuerte amor inconfesable (no le confiesa que ese amor es por los cerdos) que lo acerca al mundo de los campesinos, que los padres consideran bestias, y a una sabiduría más antigua, mágica y profética.

Los campesinos, que admiraban a Julian, a pesar de que él se sienta culpable porque la burguesía, la clase social de Julian, los confunde con animales, comprenden el auténtico mensaje de la muerte de Julian. Wolfran, un campesino amigo de Julian, explica la decisión de éste de dejarse devorar por los cerdos, que eran los únicos que amaba, diciendo que, en realidad, se trata de una traición, una abjuración de toda la sociedad, aunque esta traición a fin de cuentas no sea tal, porque su diversidad, su amor por los cerdos, no le ha permitido nunca ser fiel a la sociedad:

WOLFRAN: Come condannarlo, sia noi che voi,
se ha subito soltanto, chiudendosi dentro di sé?
È così, chiudendo gli occhi, che ci ha guardati.
In silenzio: ché Julian non è stato
Una di quelle vittime che parlano col carnefice;
e non ha chiesto confessori. Non si è confuso con nessuno.
La sua viltà è stata una grazia. Ci ha tutti traditi
ma senza averci mai promesso di esserci fedele⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 498.

Se interprete como se interprete el sacrificio a los cerdos, lo cierto es que Julian-Pasolini rechaza la cultura y la historia, aspectos humanos, y elige a los cerdos, que al devorarlo lo transportan al mundo de lo sagrado. Julian es el hijo que para evitar al padre y a su fábrica de guerra, es decir al nuevo capitalismo, elige la condición de la doble negación, ni obediente ni desobediente, ni vivo ni muerto, ni hombre ni mujer, ni amante ni amado. Destrozado y devorado por los cerdos, que son su pasión, Julian desaparece, como Cristo, el dios cuyo cuerpo es comido por sus fieles.

Con el amor por los cerdos y su sacrificio, el hijo alcanza el mundo arcaico, el pasado, que es la escena con la que empieza la película, en la que el personaje, representado por Pierre Clementi, come personas humanas y declara: “Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e tremo di gioia”, frase escandalosa que lo lleva a una sacralidad antigua.

En el episodio X de la tragedia, que no está en la película, aparece Espinosa (como en *Affabulazione* aparecía Sófocles), que une el presente con el pasado. Espinosa, tras recordar su vida⁴⁴⁶, llega a la conclusión de que la vida es cíclica: “Non è cambiato niente (...) io, ragazzo, mi schierai contro i vecchi”.

Espinosa, después de intentar explicar a Dios con la razón, la niega para quedarse sólo con lo sagrado, en un recorrido que se parece al de Pasolini, a su rechazo a la historia y a la modernidad y su propuesta de la nueva búsqueda de lo

⁴⁴⁶ Recordar la vida de Espinosa (1632-1677) es interesante porque se descubre que él también era un diverso, según el concepto de diversidad de Pasolini. Espinosa fue un filósofo holandés de ascendencia judía. En 1656 fue excomulgado por los rabinos y expulsado de la comunidad judía debido a su independencia en cuestiones dogmáticas. A partir de entonces vivió retirado, ganándose el sustento como pulidor de lentes ópticas. En 1663 publicó su *Exposición de la filosofía cartesiana* y en 1670 un *Tratado teológico-político*. La *Ética*, su obra más famosa, y su correspondencia, junto con otras obras, fueron publicadas por sus amigos como *Obras Póstumas* (1677). El espinosismo, brevemente, es la doctrina filosófica según la cual Dios es la única sustancia y el único ser, y los otros seres no son más que formas y modos de esta sustancia única.

sagrado mirando hacia el pasado. Espinosa es una figura fundamental en la tragedia, ya que representa el pasado y lo sagrado, lo opuesto a la razón. No es casualidad que Espinosa aparezca al final de la tragedia, cuando Julian ya ha decidido que se va a dejar comer por los cerdos.

Pasolini afirmará en *Il sogno del Centauro* que ha escrito *Porcile* con dos manos, el libro lo ha pintado con la derecha como si tuviera un fondo dorado, como las pinturas medievales; la película la ha pintado con la izquierda como si fuera un fresco, cuidando los detalles. A la obra teatral le falta la historia muda con Pierre Clementi, ambientada en un mundo arcaico, que explica y da un sentido completo a la obra.

En la película, la provocación es más fuerte que el desafío a las expectativas del espectador, por ejemplo, el prólogo de la película, en el que se cuenta sólo con imágenes y con un silencio absoluto una historia paralela a la de Julian, el canibalismo antiguo, la Sicilia del siglo XV, dominada por los españoles y la tremenda frase: “Ho ucciso mio padre, mangiato carne umana e tremo di gioia”, y al final la muerte del caníbal por crucifixión, pero no en alto como Cristo, sino crucificado por el suelo para que se lo coman los animales salvajes.

Los paralelismos entre el protagonista de la historia arcaica y Julian son evidentes, sobre todo el final, devoradores devorados. Ninguno de los dos besa el crucifijo, sino que van hacia una muerte que para ellos es más heroica y que los lleva a lo sagrado. En la película, estos dos personajes son uno desdoblado, cuyas partes aparentemente son opuestas, pero que, en realidad, se complementan y se explican recíprocamente, aunque esta vez su historia es sólo paralela y no hay un contacto entre ellos. Julian aclara la historia del caníbal con las palabras, propias del “Teatro

de Palabra”, el caníbal ayuda a la comprensión de las palabras de Julian con las imágenes, propias del “cine de poesía” de Pasolini.

Pasolini dirá en *Il sogno del Centauro*:

Il cannibalismo è un sistema semiologico. Bisogna restituirgli, qui, il suo pieno valore allegorico: un simbolo della rivolta portato alle sue estreme conseguenze. È una forma di estremismo, un estremismo spinto al limite dello scandalo, della ribellione, dell'orrore. È anche un sistema di scambio, o se si preferisce, di rifiuto totale, e quindi una forma di linguaggio, di rifiuto mostruoso della comunicazione correntemente accettata dagli uomini.⁴⁴⁷

Para concluir este apartado sobre la diversidad, quisiera volver a analizar otros aspectos de *Bestia da stile*. La obra comienza con Jan Palach masturbándose y declarando que quiere ser un poeta y afiliarse con el pueblo. El poeta Jan pasa del escándalo sexual, representado por la masturbación, a la decisión de hacerse un poeta en nombre de su propia sexualidad y del amor por el pueblo campesino, y después pasa de esta decisión a la concienciación política, y al final al “estilo”. Esta trama no es más que “la evolución progresiva del intelectual”⁴⁴⁸, un resumen de la vida de Pasolini.

Es significativo que Pasolini haya elegido como personaje con el que identificarse a Jan Palach, el estudiante checoslovaco que se quemó a sí mismo en Praga como protesta contra la entrada de los tanques soviéticos. No es de extrañar que lo que hizo Jan Palach haya tocado la sensibilidad de Pasolini hasta el punto de querer identificarse con él. El acto de protesta del estudiante checoslovaco y su muerte-suicidio hay que analizarlos en relación tanto con lo que se ha dicho sobre el

⁴⁴⁷ PASOLINI, PP., *Il sogno del centauro*, cit., p. 89.

⁴⁴⁸ CASI, S. *Pasolini, un'idea di teatro*, cit., pp. 124-128.

mito y el ritual del sacrificio, como con la diversidad que lleva a la abjuración de la sociedad, al amor-odio por la burguesía.

El primer episodio de *Bestia da stile* es la descripción que Jan hace de sí mismo mientras se masturba y la declaración de su diversidad, que, como en las tragedias precedentes, hay que leer tanto desde el punto de vista de la sexualidad, como desde el político-social. En su primera intervención, Jan habla de su soledad, simbolizada con la masturbación:

JAN: (...) Io vengo qui,
dove non c'è nessuno perché è solo primavera,
per stringere nella mano
il mio sesso, così diverso dal vostro.

L'erba giallognola che resta in ogni stagione,
e i sassi lisci, sono il mio teatro.
Posso parlare anche solo⁴⁴⁹.

Es la declaración del descubrimiento de su diversidad y del querer permanecer siempre así, fiel a sí mismo, sin ser visto:

(...) Non solo non obbedisco
a questo elementare e struggente dovere di pace,
ma, è ora di dirlo, ho preso una decisione
che cambierà la mia vita.
Resterò così, scoperto, col bianco
della canottiera sul ventre sudato come d'estate,
e un disordinato spiraglio in questi negligenti

⁴⁴⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 600.

calzoni di giovane, rimasti sbottonati,
da cui sbuca il cazzo adulto, ma nudo
come quello di un bambino.
Resterò così chiunque venga e mi veda⁴⁵⁰.

“Resterò così chiunque venga e mi veda” podría ser el lema de Pasolini y de su diversidad, no le importan las consecuencias, aunque sean duras, ni la impopularidad, es más importante no decepcionar a los demás y, todavía menos, a sí mismo. Quien, como Pasolini, haya apostado por la verdad, a pesar del daño que pueda hacer a quien la escuche y del que pueda hacer a quien la dice, debe luchar por ella hasta el día de la muerte, el “último Rechazo”, como lo llama la hermana de Jan Palach en *Bestia da stile*:

SORELLA: (...) Il Cuore Diabolico sa
che bisogna essere impopolari: qualcosa
cioè di peggio che deludere!
Bisogna dire verità impossibili (ma verità),
giocare con l'Antipatia come prima
si era giocato con la Simpatia, preparare
con sorda ironia l'ultimo Rifiuto⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 605.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 672.

II.3.6. *El Poder.*

Il regime è un regime democratico eccetera, eccetera, però quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente ad ottenere, il potere di oggi, cioè il potere delle civiltà dei consumi, invece, riesce ad ottenere perfettamente distruggendo le varie realtà particolari, e questa cosa è avvenuta talmente rapidamente che in fondo non ce ne siamo resi conto, è avvenuto tutto in questi ultimi cinque, sei, sette, dieci anni, è stata una specie di incubo in cui abbiamo visto l'Italia intorno a noi distruggersi e sparire, e adesso risvegliandoci, forse, da questo incubo e guardandoci intorno ci accorgiamo che non c'è più niente da fare.⁴⁵²

Pier Paolo Pasolini

Di solito l'autore si manifesta nel testo in personaggi oggettivati, differenziati; nel *Calderón*, invece, molto spesso è Pasolini che parla direttamente per bocca di tutti quanti i personaggi.⁴⁵³

Ronconi

La tragedia en la que Pasolini analiza más detalladamente la sociedad es *Calderón*, ya que aparecen todas las clases sociales y cómo, según él, está viviendo cada una de ellas esta crisis antropológica de la homologación. Con el objetivo de ofrecer una fenomenología de la burguesía y encontrar una solución, Pasolini analiza en *Calderón* esta nueva burguesía centrípeta y la consiguiente homologación de toda la sociedad.

⁴⁵²Entrevista a Pasolini recogida en el programa de televisión "Blu Notte", transmitido en Rai 3 en 2003.

⁴⁵³Cita de Ronconi, el director de teatro que ha dirigido *Calderón* en 1976, publicada en QUADRI, F., "Il linguaggio dell'attore", en *Il laboratorio di Prato*, Ubu Libri, Milán, 1981, p. 16.

Pasolini, de joven, había leído el teatro español en los volúmenes *Teatro Spagnolo* editado por Elio Vittorini, donde se encuentran la traducción de textos de Lorca y *Teatro religioso fuori d'Italia*, editado por Gianfranco Contini. Nos consta que una de las obras que más le llamó la atención fue *La vida es sueño*, ya que nada más leerla, en junio de 1940, Pasolini escribía en una carta lo que pensaba de la obra de Calderón: “di una sorprendente modernità; mi ha stranamente colpito e ho scritto anche delle note intorno a un’eventuale regia di quest’opera.”⁴⁵⁴

Si Pasolini quedó fascinado con la *Orestíada* de Esquilo porque la consideró una obra muy moderna políticamente, por lo que decidió escribir la cuarta parte de la trilogía dentro de su proyecto del “Teatro de Palabra”, más de veinticinco años después, Pasolini decide retomar la obra del dramaturgo español y escribir otra basada en ella, titulándola con el nombre del autor.

La influencia de *La vida es sueño* en realidad no aparece sólo en la tragedia *Calderón*, sino que también es muy evidente en *Affabulazione* y en la película *Edipo re*, en las que el conflicto entre padre e hijo es el eje de la trama. El texto de Calderón de la Barca es un modelo perfecto, porque se basa en este problema de conservar y dejar el poder, como los mitos de Edipo o Cronos, y cómo el padre tiene que arrebatar al hijo la herencia que le corresponde y cómo el hijo, que representa lo nuevo, tiene que destruir lo viejo, al padre, para vencer y sobrevivir.

En *Calderón*, Pasolini afronta el tema de las relaciones entre el nuevo poder neocapitalista y la revuelta estudiantil del 68, interpretada como una revuelta querida y programada por la burguesía para liberarse de las estructuras arcaicas de la antigua sociedad industrial que limitaban el potencial del consumismo.

⁴⁵⁴ PASOLINI, PP., *Lettere*, Vol I, cit.

Para Pasolini, el movimiento estudiantil, es decir, de los hijos de la burguesía, le sirve a la burguesía para renovar su propio sistema. Además, en *Calderón*, como ya hemos visto, Pasolini sigue con su viaje en el mundo de los diversos, por motivos raciales, sexuales o sociales, perseguidos por la violencia del poder. Aparece también el tema de la locura como el lenguaje de los diversos. Y como no podía ser menos aparece la añoranza por el pasado y la pasión de Pasolini por los mitos y los rituales de las civilizaciones arcaicas.

Si se menciona *La vida es sueño*, hay que mencionar el tema del sueño, que, como ya hemos visto en varias ocasiones, era un tema muy presente en el Pasolini de los años sesenta. Muchas películas y tragedias de Pasolini recurren al sueño, ya sea durante la noche, ya sea despierto, y no sólo en el “Teatro de Palabra”, la obra *Nel '46!* es, en su mayor, parte la trama de un sueño, que hace visible la lucha entre la razón y la pasión (o subconsciente). De la misma manera, ya en su primera película, *Accattone*, el protagonista sueña con su funeral, y en una de las últimas películas, *Il Decamerone*, Giotto, interpretado por el mismo Pasolini, sueña despierto con el paraíso.

Según Angelini⁴⁵⁵, el sueño para Pasolini tiene la característica de ser una representación de la realidad, como el cine, y no tiene nada de nebuloso ni está relacionado con el subconsciente (se trata de un sueño realista, un viaje fantástico por la realidad), ni con la psicología del que sueña, sino con su ambiente.

Al hablar de sueños es inevitable volver a mencionar a Freud, y aunque es cierto que Pasolini se dejó influenciar por él, también es cierto que, para él, el sueño tiene connotaciones distintas, ya que lo considera sobre todo premonitorio, y sólo en

⁴⁵⁵ ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, cit., pp. 121-137.

una segunda fase lo ve desde el punto de vista introspectivo y útil para la interpretación del mundo, que era la lectura del sueño de Freud. El aspecto premonitorio y, por consiguiente, mítico y arcaico del sueño hace que, en apariencia, haya en las obras de Pasolini muchas contradicciones.

La vocación visionaria de Pasolini se desarrolla sobre todo en el cine y el teatro. Esta vocación encuentra su mayor expresión en las arte figurativas, tanto en la escena como en la pantalla, donde las imágenes suelen tener más importancia que las palabras, como sucede en los sueños.

El sueño de la obra de Calderón de la Barca es una alegoría de contenido político, y esto es lo que entusiasmó a Pasolini, como también le sucedió con la *Orestíada*, y de hecho Pasolini hace una interpretación de ambas obras que refleja en su teatro. En *La vida es sueño*, la madre de Segismundo muere cuando éste nace. Durante el parto, la reina sueña con un hombre monstruoso que la mata y mientras tanto el rey, Basilio, lee en los astros que el hijo lo humillará destronándolo. Aquí aparecen en oposición los dos tipos de saber que existen: el científico, representado por la astrología que el padre conoce, y el del hijo, un poder que proviene del sueño y que representa lo humano, lo pasional, lo mágico.

A pesar de estar encerrado en la torre, Segismundo hace realidad la premonición, que es inevitable, como inevitable es el destino de Edipo. El rey Basilio ordena que duerman al hijo Segismundo con una poción y que lo despierten en el palacio convertido en rey. Segismundo, cuando ve que tiene el poder en sus manos, se abandona al comportamiento violento y déspota, por lo que lo vuelven a encerrar en la torre, haciéndole creer que lo ha soñado todo. Pero después de una sublevación popular, el padre decide ceder el trono al hijo, haciéndose realidad la predicción.

Esta obra, en realidad, es una utopía para Pasolini, ya que el saber antiguo, el del sueño, vence al poder científico, a la razón, al poder del padre. Pero teniendo en cuenta que Pasolini ya había perdido la esperanza, si en la obra de Calderón la sublevación vence, en la obra de Pasolini la revuelta obrera pierde. Por lo tanto, *Calderón* es una tragedia sobre el poder en la que la división de clases parece insuperable debido al final de la esperanza, al final del comunismo, como le dice su marido a Rosaura:

BASILIO: Perché tutti i sogni che hai fatto o che farai
si può dire che potrebbero essere anche realtà.
Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:
esso è un sogno, niente altro che un sogno.⁴⁵⁶

La estructura del texto respeta mucho la estructura de las tragedias griegas, con un presentador de los tres *stásimon*, que en la tragedia griega los hacía el coro. Una novedad en la estructura de *Calderón* es la abolición del protagonista único e individual (aunque aparezca desdoblado como en algunas de las otras tragedias), en *Calderón*, todos los personajes representan ideas, como indica Pasolini en su manifiesto, pero en esta obra, además, aparecen y desaparecen o se multiplican, a pesar de conservar el mismo nombre, pasan de una época a otra y de un ambiente a otro sin romper en ningún momento con el principio de la verosimilitud.

⁴⁵⁶ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 165.

Para comprender el significado de la obra de Pasolini, es fundamental tener presente el cuadro *Las Meninas* de Velázquez⁴⁵⁷. Ya para empezar el principio de la tragedia está ambientado en la España del Siglo de Oro, y no olvidemos que Calderón de la Barca (1600-1681) y Velázquez (1599-1660) fueron contemporáneos.

Las Meninas le sirve a Pasolini para identificarse con el pintor (autor) y para unir el pasado con el presente. La tragedia transcurre desde el pasado aristocrático del Siglo de Oro hasta el presente moderno más próximo a Pasolini, el 68, con la revuelta estudiantil, y se llega a la conclusión de que nada ha cambiado en la historia, como si toda la historia de la humanidad hubiera sido un sueño.

Otro aspecto fundamental de la obra relacionado con Velázquez es la frase: “*interroga l'autore (...) e, pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro!*”, con la cual Pasolini se identifica con el pintor.

Para comprender mejor esta frase, fundamental para el significado de *Calderón*, e incluso de todo el “Teatro de Palabra”, hay que conocer la interpretación de Foucault del cuadro de Velázquez, publicada en el artículo “*Les mots et les choses*”, que se publicó en 1966 (al año siguiente en Italia por la editorial Rizzoli) justo cuando Pasolini estaba escribiendo su “Teatro de Palabra”. Sin duda alguna la obra de Foucault dejó huella en el autor italiano.

Foucault describe la estructura enigmática del cuadro y se hace una pregunta: “¿Quién mira a quién?”. Antes de responder, hace una descripción larga, detallada, minuciosa y a la vez reveladora del cuadro de Velázquez. Para Foucault, Velázquez aparece mirando, escudriñando el espacio desde detrás del lienzo y el caballete que

⁴⁵⁷ Una anécdota que demuestra la pasión de Pasolini por este pintor es que uno de sus cuadros preferidos era *La fragua de Vulcano*, quizás porque muchos de sus amigos insistían en que el personaje de Vulcano se le parecía físicamente mucho, tanto es así, que en la película *Decameron*, Pasolini, que aparece como actor, crea la imagen de su personaje basándose en este cuadro.

lo sostiene. Al principio se cree que Velázquez mira a los espectadores, que están en ese momento contemplando el cuadro en el Museo del Prado. Al hacerlo, su mirada atrae al espectador hacia el interior del cuadro. Pero el rey y la reina se reflejan en un espejo, al fondo, sobre el muro que constituye el fondo de la habitación, exactamente enfrente de los espectadores. El autor ha representado junto al espejo brillante y luminoso una serie de cuadros oscuros.

Según Foucault, el rey y la reina reflejados en el espejo es lo que se podría ver en la tela de Velázquez. Sobre este fondo aparece el mayordomo, visto de perfil, que en una mano sostiene el peso de una colgadura. Sus pies están colocados en dos escalones diferentes y tiene una rodilla flexionada. Quizá va a entrar en el cuarto, quizá se limita a observar lo que pasa en el interior, satisfecho de ver sin ser visto.

Por la ventana, a la derecha, una intensa luz entra en la habitación iluminando a las figuras centrales, la infanta y los otros miembros de la Corte. El pintor Pacheco, maestro de Velázquez, parece ser que en cierta ocasión le aconsejó: "la imagen debe salir fuera del marco". Foucault, que en su artículo cita a Pacheco, parece creer, al contrario, que el cuadro de Velázquez absorbe el espacio a su alrededor, y por tanto, es una aplicación literal, aunque invertida, del consejo de Pacheco.

Una escena cotidiana, con unos personajes que están en su casa, en familia, y un pintor atento a su trabajo, se transforma ante la mirada de los espectadores, la sala del palacio que sirve de taller a Velázquez se ensancha, atrae a los espectadores hacia su interior y revela uno de los vicios de la corte española: su interés por lo monstruoso, por los enanos y las enanas, por los débiles mentales, que servían para hacer de contraste con la belleza, la elegancia o incluso la inteligencia de los

personajes reales y aristocráticos. Un detalle que no se le escapa a Pasolini, ya que los enanos representarían la diversidad, los marginados que él defiende.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault pone en práctica un análisis filológico-comparativo-histórico y una valoración de los datos extraídos. La clave del trabajo de Foucault es una nueva investigación de la historia acompañada de un análisis filológico. Según Foucault hay un orden virtual debajo del desorden. El orden virtual se actualiza en los códigos (economía, lingüística, biología...). Para explicar mejor esta compleja teoría, Foucault usa como ejemplo el cuadro de Velázquez. Para Foucault en el desorden del cuadro de Velázquez se narra la historia. En el cuadro podemos presenciar, siguiendo a Foucault, tres etapas históricas diferentes. Sin duda alguna este análisis de la obra de Velázquez ha inspirado a Pasolini en *Calderón*, donde también se encuentran tres etapas diferentes. Cito a Foucault:

Figura del fondo: corresponde al espectador que aparece al fondo del cuadro. Viene del pasado, que no conocemos. Está fuertemente iluminado, pero es tanta su luz que nos ciega. Nos ve a nosotros que somos el futuro respecto al cuadro. Representa el siglo XVI, plasmado en la semejanza de los volúmenes de los cuadros y de una ruptura con lo anterior (...). Esta época no la conocemos bien. Intervenía la magia, etc. La semejanza comparaba las cosas por las cualidades, no por la cantidad. Se habla de los movimientos naturales, algo también cualitativo. Los cuadros de esta pared del fondo son "semejantes".⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ En el capítulo introductorio de FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Planeta Agostini, Barcelona, 1985.

De hecho, cuando Rosaura en *Calderón* se despierta por primera vez, se encuentra en un ambiente aristocrático, que, aunque esté ambientado en el franquismo, conserva las mismas características de la aristocracia del siglo XVI.

Siguiendo con Foucault:

Plano medio del cuadro: llega la infanta con sus damas y los enanos. La perspectiva adecua la realidad a la ficción como si lo viésemos desde una ventana. Estamos en el dominio de la representación, simbolizado en *Las Meninas*, por el plano de adecuación de tres perspectivas en dos. Corresponde con los siglos XVII y XVIII, con Descartes y el empirismo. La forma de conocer el hombre tiene un carácter representativo. A través de lo cuantitativo se representa la realidad. Hay una transparencia entre las palabras y las cosas.⁴⁵⁹

Cuando Rosaura se despierta por segunda vez, lo hace en un ambiente completamente distinto, ella es una marginada, una “diversa”. En este segundo plano del cuadro encontramos a las damas que conviven con los enanos, es decir, los diversos. La fealdad de los enanos sirve para realzar la belleza de las damas y los enanos participan con resignación en este juego, y esto es lo que Pablito le critica a Rosaura, que sea una prostituta diversa que se conforma con la forma de poder que le ha tocado vivir, como hemos visto en el capítulo II.3.5.

Para terminar, Foucault describe la dimensión histórica del cuadro:

⁴⁵⁹ *Ibidem.*

Dimensión histórica: ningún personaje mira hacia atrás. Hay una luz fuera del cuadro, que es donde miran todos los personajes. La luz de fuera está recogida por el espejo. El espejo corresponde con la cuadrícula vacía del estructuralismo (indica una carencia consecuencia de una superabundancia). Es la inquietud de la búsqueda que permite el juego. El espejo recoge el futuro. Es la única representación visible del cuadro, pero nadie la ve.⁴⁶⁰

Según Foucault, el espejo recoge el futuro, es decir, el futuro es el rey Basilio, un futuro que nadie ve. Para Foucault, como para Pasolini, el rey Basilio representa el poder. Por esto la simbología del rey Basilio es fundamental para la comprensión de la obra de Pasolini.

El padre Basilio, “rey burgués”, y la madre, la reina Lupe, representan en *Calderón* a la figura del padre y la madre, las dos presencias más frecuentes en el teatro de Pasolini, las dos figuras que representan el choque generacional y el cambio de poder.

El rey Basilio es la figura que representa el poder, astutamente permisivo y diplomático, un poder que tiene que tener una actitud de “bueno” para asegurarse el consenso. A lo largo de los seis episodios de *Calderón*, Basilio se desdobra en Rey-Padre y marido burgués, de Rosaura y María Rosa, respectivamente, manteniendo inalterada su autoridad paterno-marital de representante del poder. Esto nos lleva a otra interpretación: *Calderón* narra la relación entre el diverso, Rosaura, con el poder-padre-rey-marido-Basilio. Otro detalle muy importante es que Basilio representa el poder burgués, aunque tenga las características del poder absoluto.

Una vez que hemos visto esto, resulta más sencilla la complicada trama de *Calderón*. Ambientado en la España franquista de finales de los sesenta, se cuenta la

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

historia de una burguesa, Rosaura, que tiene un largo sueño dividido en tres partes. El sueño de Rosaura inicia con ella que se despierta en un ambiente aristocrático y rico de Madrid. Este despertar le produce un trauma, ya que ella se siente ajena a todo ese mundo: “perché io non conosco / né la ricchezza né tutto ciò che è legato alla ricchezza”⁴⁶¹.

Su hermana Stella le aconseja que finja que ese mundo es el suyo, pero Rosaura no consigue fingir y terminan encerrándola en un manicomio. Después de un mes en el manicomio, Rosaura consigue adaptarse a su nuevo estatus social llegando incluso a conseguir la felicidad y el bienestar que el franquismo le ofrecía a la aristocracia. Esta paz se interrumpe con la llegada de Sigismondo, un hebreo noble antifranquista. Rosaura se enamora de Sigismondo, pero en el IV episodio éste le declara que él es su padre, desvelándole así el misterio de porqué era incapaz de adaptarse al mundo aristocrático, porque en realidad ella es hija de un diverso.

En el episodio VII Rosaura se vuelve a despertar y prácticamente se repite el primer episodio, pero ahora Rosaura no es una aristocrática, sino una prostituta, y de nuevo se siente ajena, pero esta vez porque no reconoce la pobreza. La hermana Carmen le propone el mismo juego de fingir que acepta la situación. En el episodio octavo⁴⁶², llega a su barraca Pablo, un muchacho diverso, con el que mantiene un largo diálogo sobre ellos dos. De nuevo Rosaura se enamora, hasta que más tarde el cura le confiesa que ese muchacho de dieciséis años es su hijo.

En el episodio XII, el sueño de Rosaura continúa con ella que se despierta por tercera vez, pero esta vez en un ambiente pequeño burgués donde está casada y tiene dos hijos. Se vuelve a repetir el rechazo a la realidad, se siente ajena a todo y

⁴⁶¹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit. p. 32.

⁴⁶² Véase II.3.5. *La diversidad*

tampoco reconoce a su hermana Agustina. Esta vez Rosaura se vuelve a quedar dormida enseguida y, cuando se despierta, recuerda todo y reconoce ese ambiente pequeño burgués como suyo.

El problema surge en el momento en que ella no recuerda el sueño que ha tenido, por lo que se siente muy confusa, hasta el punto de sufrir un trastorno del lenguaje, una afasia que hace que no llame nada por su nombre y que confunda todo. Después de la visita del doctor, la trama se retoma el día en que se celebra la curación de Rosaura y su adaptación a la sociedad burguesa.

La fiesta se interrumpe con gritos provenientes de la calle, se trata de la revuelta estudiantil del 68. Se oyen disparos. De repente un estudiante, Enrique, entra en la casa para refugiarse. Rosaura se vuelve a dormir mientras escucha las palabras de Enrique sobre la revolución. Cuando se despierta, esta vez recuerda el sueño y se lo cuenta al marido: ha soñado que la revolución obrera, con las banderas rojas, liberaba España. Las palabras de su marido respecto a este sueño, que son el final de la tragedia, son implacables, dos de los versos más famosos del “Teatro de Palabra”:
“Ma, quanto a questo degli operai, non c’è dubbio: / esso è un sogno, niente altro che un sogno”⁴⁶³.

Como hemos visto, para explicar el significado político de *Calderón*, hay que tener en cuenta la referencia a *La vida es sueño*, que se hace todavía más patente, si era posible, cuando durante el primer sueño Sigismondo cuenta la trama de la obra de Calderón a Rosaura:

⁴⁶³ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 165.

SIGISMONDO: C'era un re, profeta, che aveva letto nel futuro che suo figlio (Sigismondo, guarda caso, come me) l'avrebbe ucciso. Lo fece allora chiuderei in una torre, incatenato, allontanandolo come un mostro dalla vita. Ma un giorno, il re si pentì. E volle fare un esperimento, per verificare le sue profezie. Fece liberare il figlio, dopo averlo fatto profondamente addormentare con leggendari narcotici, e lo fece risvegliare nella reggia, in un letto stupendo, tutto lino e broccati. Per Sigismondo, questo era un sogno, evidentemente. Nel sogno, però, vide una donna, di cui s'innamorò. Il sogno era destinato a finire (e infatti Sigismondo fu rinchiuso di nuovo, riaddormentato nella sua torre): il sogno era destinato a finire, ma non quel suo amore. Nel nuovo sogno un senso continuava. Cosa ha voluto dire, con questo, Calderón?⁴⁶⁴

En estos versos, además, Pasolini transcribe su interpretación de *La vida es sueño*. Para él, a pesar de haber perdido todas las esperanzas en una Italia no burguesa ni neocapitalista, el amor por los propios sueños no debe perderse nunca. Además de la referencia a la obra española, el autor elige como título para su obra el nombre del escritor, Calderón, porque en italiano “calderone” puede significar revoltijo, confusión de cosas heterogéneas, que, en verdad, es lo que se encuentra tanto en la trama de *Calderón* como en la realidad de la sociedad italiana, que Pasolini considera un amasijo de distintas clases sociales en una misma caldera, puesto que todos quieren ser pequeños burgueses y vivir en el bienestar.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 73.

En la primera parte del sueño de Rosaura, Pasolini analiza la rica aristocracia dentro de este *calderone*. Para la aristocracia, aunque ciertas novedades no le gusten, ya que se siente vinculada al pasado, el neocapitalismo es una fuente de riqueza que hay que aprovechar:

STELLA: Sì, noi siamo ricche, Rosaura, nostro padre possiede intorno a Madrid tanta terra da costruirci un'altra Madrid; e le aree da costruzione aumentano di prezzo ogni giorno che passa; il tempo lavora per noi; le novità anche più contrarie alle nostre abitudini, aumentano il nostro capitale⁴⁶⁵

Pasolini menciona a los marginados durante el segundo sueño, en el que Rosaura es una excluida, una prostituta de los suburbios de Barcelona y recibe la visita de Pablo, un burgués que es un diverso voluntario, porque quiere serlo, y que se enfada con ella porque acepta su situación de marginada y no ha pensado nunca en hacer nada para salir de ahí.

Rosaura, que representa a todos los excluidos, no puede evitar enamorarse de Pablo, que representa al intelectual comprometido dispuesto a luchar por ella. La desilusión de Rosaura llega cuando Pablo, que le había prometido regresar, no lo hace. Este sueño termina cuando el cura le desvela, en el capítulo XI, el misterio de Pablo: él es el hijo de Rosaura, y a pesar de que él quiere regresar, no lo hace porque no se lo permiten. Pablo es hijo de Rosaura, porque este tipo de intelectuales surge a

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 32.

partir de la existencia de los excluidos, y si no regresa es porque la sociedad burguesa no comprende ni permite el acercamiento a los marginados.

El análisis más interesante de la sociedad y del poder burgueses se encuentra en la tercera parte de la tragedia, en la que Rosaura se despierta en su realidad pequeño burguesa y por fin reconoce su ambiente, pero está tan desconcertada por el sueño que no consigue recordar, que le viene una afasia: confunde las palabras y, por consiguiente, la realidad. Edi Liccioli hace un análisis muy interesante de esta enfermedad de Rosaura:

Il caos afasico di María Rosa è l'espressione linguistica della dissoluzione dell'ordine razionale, familiare e sociale su cui si reggeva la sua esistenza: la signora borghese non sa più riconoscersi nel mondo che la circonda. Il medico diagnostica naturalmente afasia, citando Jakobson, ma la ragione profonda della confusione in cui è caduta la donna – come egli sottolinea – è un'altra: “La lasci giocare ancora un poco; la sua / afasia è una scusa per non raccontare i suoi sogni. / Finge di non distinguere i nomi delle cose, / semplicemente perché le cose erano troppo cattive: / vivere tra esse era come vivere in un lager.”⁴⁶⁶

Una atención especial merece el diálogo entre el doctor Manuel y el marido Basilio. Pasolini, con un estilo libre indirecto, habla a través de Manuel. Según Manuel-Pasolini, la burguesía quiere destruir todo su pasado para vivir completamente renovada en su nueva época. Para realizar esta transformación tan drástica, la burguesía necesita una revolución, por lo que provoca la revuelta estudiantil del 68: hijos de burgueses que, aunque luchan contra sus padres, que representan el poder, en realidad están reforzando el neocapitalismo neo-burgués. No

⁴⁶⁶ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 306.

podían actuar de otro modo, porque no son más que hijos de burgueses que no conocen otra realidad:

MANUEL: (...) Quello di Rosaura non è infatti che un caso.

Se vuole, l'afasia può spiegare tutto. Legga

Jakobson. Quello che conta

è che la Borghesia vuole eliminare

il suo recente passato e la Chiesa

sbirra e puttana: da sola essa non era in grado di farlo.

Aveva bisogno di Agnelli rivoluzionari;

li ha trovati tra i suoi figli, naturalmente.(...)

BASILIO: (...) Dunque

la Borghesia, per liberarsi

del suo recente passato (cultura, arte, artigianato,

coltivazione dei campi, oltre

la Chiesa, immagino), ha bisogno – contro se stessa –

di figli rivoluzionari. (...)

MANUEL: Sì, il grande spirito della Borghesia si diverte.

È rimasto l'unico a sapersi divertire.

BASILIO: Rischiano molto, pare.

MANUEL: Rischiano la vera rivoluzione.

BASILIO: E perché, se non sono indiscreto?

MANUEL: Si è avuta una rivoluzione

nei modi di produzione e di consumo, signore.

Per adattarsi a questa rivoluzione

quel grande spirito non poteva più

crearsi soltanto oppositori; aveva,

appunto, bisogno di veri rivoluzionari.

(...) Quanto tutto

ciò che il potere vorrà distruggere sarà distrutto,
i giovani figli avranno esaurito il loro compito.
Allora la gran novità sarà che non sapranno più scherzare⁴⁶⁷

También en este caso, como en los dos precedentes, Rosaura consigue adaptarse a su vida. Son muy irónicas las palabras de Basilio, el marido de Rosaura, en el brindis durante la fiesta por la curación de su mujer. Basilio, el poder burgués, obliga a los hijos a decir lo que él piensa de la reincorporación de Rosaura a la sociedad pequeño burguesa, contra cuyas normas no se puede hacer nada y donde la libertad es sólo relativamente posible:

BASILIO: A Rosaura recuperata!
Dà qua la coppa, Carlos, e di
questo brindisi alla mamma:
“Grazie d’esser tornata nel lager
dove siamo costretti tutti a vivere
cercando la libertà che possiamo!”⁴⁶⁸

BASILIO: Tu adesso, Carmencita, coraggio.
Ripeti con me questo brindisi:
“Grazie di aver riaccettato le regole
a cui hai contro voglia educato tua figlia:
essa continuerà la tua lotta
di borghese smarrita”⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ PASOLINI, PP. *Teatro*, Garzanti, cit., pp. 133-135.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 143.

Las previsiones de Manuel se hacen realidad en los últimos episodios, en los que gritos y disparos provenientes de la calle interrumpen la fiesta. Luego, la entrada repentina de un muchacho en la casa, se trata de Enrique, un estudiante de la revuelta del 68. Basilio empieza a interrogarle sobre la revuelta y así se descubre que ésta está destinada a fracasar puesto que la conducen hijos de burgueses, que conocen la teoría, las palabras revolucionarias de los ‘Viejos Dioses’, como los llama Manuel, pero en realidad, en la práctica, se han olvidado de la base de la revolución por la que se lucha: los obreros. Ellos luchan contra el poder en general (“Noi rifiutiamo tutti i padri”), pero ni siquiera esto lo hacen bien, porque deberían limitarse a luchar contra el auténtico poder, el poder burgués:

ENRIQUE: È stata una dimostrazione di studenti.

BASILIO: Non c'erano operai con voi?

ENRIQUE: No.

BASILIO: E come mai?

ENRIQUE: Cercheremo in seguito di avvicinarli.

BASILIO: Vogliono farsi corteggiare?

ENRIQUE: Noi siamo rispetto a loro

quello che erano i contadini nel '17:

materia esplosiva, semplice materia esplosiva. (...)

BASILIO: Giusto. Ma tu avrai pure anche dei padri comunisti.

ENRIQUE: Noi rifiutiamo tutti i padri.

BASILIO: Tutti? Capisco che si possa rifiutare

un padre professionista o possidente,

ma un padre spazzino o muratore!⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 147-149.

Basilio le pregunta a Enrique qué piensa su revolución sobre las nuevas transformaciones sociales que implican también a los obreros, ahora pequeño burgueses. El consumismo y el bienestar han transformado a los obreros y Basilio quiere saber si tiene sentido esta revolución en nombre de los obreros, pero sin ellos. La respuesta de Enrique confirma la predicción de Manuel: los estudiantes sólo quieren destruir todo lo antiguo para reconstruirlo de nuevo, que es justo lo que quiere la nueva burguesía neocapitalista:

BASILIO: Inoltre nuovi modi di produzione
su scala mondiale
creano nuovi tipi di uomini.

ENRIQUE: Estrema degenerazione del capitalismo...

BASILIO: Sì, nuovi tipi di borghesi, ma anche nuovi tipi di operai.

ENRIQUE: Se le impressioni estetiche hanno senso.

BASILIO: Cosa avrà a che fare con la vostra rivoluzione
questo nuovo degenerato tipo di operaio
alla guida di un nuovo degenerato modo di produzione?

ENRIQUE: L'esplosione rivoluzionaria
che farà cadere da sé il vecchio potere
rigenererà il nuovo⁴⁷¹

La conclusión de la tragedia la pronuncia Basilio una vez que Enrique se ha dormido. Para él, la nueva realidad está llena de errores, pero es inútil intentar dialogar con ella. La civilización técnica se impone y lo único que se puede hacer es soportar las consecuencias, aunque supongan una pérdida para la humanidad:

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 150.

BASILIO: (...) Ecco lì la tua testa abbandonata sul cuoio,
spettinata e cocciuta, con pochi pensieri
e pochi dubbi: e in compenso piena di errori
che però sono la realtà nuova
con cui è inutile discutere e aver ragione!
(...) La civiltà tecnica fa regredire molto
molto indietro rispetto alla civiltà umanistica:
e il cuore umano non conosce più sottigliezze⁴⁷²

Según Pasolini, a la burguesía, es decir, al poder, le convenía esta transformación y por eso la ha hecho realidad. Con la revuelta estudiantil, la burguesía ha arriesgado, pero era un riesgo que tenía que correr para después imponerse definitivamente, para imponer su revolución neocapitalista y la nueva sociedad que surgirá de ella:

BASILIO: le cose, ormai, stanno semplicemente così:
il potere si è servito di chi lo ha criticato
per comprendersi dubbiosamente, prima. Poi
si è servito di chi si è ribellato a lui
in modo estremo, per avere estrema
coscienza di sé.
Il suo cambiamento di natura
è nato dalla propria natura: il Potere, che sempre
si era ricreato
uguale a se stesso, questa volta si è ricreato diverso da sé.
(...) È vero. I bambini
che solo poco fa giocavano per le strade,
ora si sono fatti ventenni: e io, Padre, mi sono servito
di essi per liberarmi delle mie forme ultime e antiche.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 153.

Ho insegnato loro la lingua
della rivolta e della rivoluzione.
Ho molto rischiato.
Ora però li riprendo con me, perché
nessuna contestazione a me è sincera⁴⁷³

Los años sesenta y en concreto el 68 representan para Pasolini el inicio de una época que él prevé horrible, y por eso siente la necesidad de intervenir constantemente para evitarlo. Pasolini se propone desvelar al público la mentira y el engaño que supone la revuelta del 68 como colofón de la crisis antropológica realizada por la burguesía, ya que él ve la revuelta del 68 como la revolución del consumo, la afirmación de los jóvenes como consumidores (“altro che comunisti!”) y la imposición de los padres sobre los hijos. Según él, en el 68 surge una nueva sociedad sin escrúpulos que destruye la vieja sociedad y sus valores.

La actualidad de este tema en la época actual, del inicio de la globalización puede dejar a cualquiera boquiabierto: Pasolini predijo hace cuarenta años que iba a suceder lo que está sucediendo en estos momentos.

En los últimos episodios de *Calderón* vuelve a aparecer el tema del padre burgués, que representa el poder burgués, contra el hijo burgués, que representa la nueva sociedad. Este tema se trata sobre todo en *Affabulazione*, que, en efecto, narra el conflicto padre-hijo. El padre se da cuenta de su decadencia y la de sus antecesores a causa de los nuevos tiempos:

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 159-160

PADRE: La religione di quelli che fino a ieri
furono i miei padri, ha una radice nuova
nella mia degradazione
e produce nuovi frutti⁴⁷⁴

El hecho de que el padre se dé cuenta de la nueva situación, provoca en él una nueva actitud respecto al hijo, que representa la nueva sociedad. Esta nueva actitud consiste en que él se siente inexperto e indefenso ante su hijo y todo lo que representa. Como consecuencia, quiere que el hijo lo mate, todo lo contrario de lo que sucede en el mito de Edipo (el verbo matar se refiere al choque entre padres e hijos y hay que entenderlo como sinónimo de transformar, el padre quiere transformar al hijo y viceversa):

PADRE: Vedi, ho avuto anch'io la mia condizione di figlio,
la giovinezza. E l'averla avuta è l'averla perduta.
Ora il non essere giovane, che cosa vuol dire?
Ah, è semplice: vuol dire essere bambino.
Così davanti alla tua giovinezza,
piena di seme e di voglia di fecondare,
il padre sei tu.
E io sono il bambino. L'ho capito adesso⁴⁷⁵

Se trata de un simple vuelco de los papeles padre-hijo debido a dos factores: por una parte la juventud de los sesenta son la nueva sociedad burguesa tecnológica, que se impone a la apenas pasada sociedad burguesa humanista; por otra parte, los

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 223.

viejos burgueses, los padres, no quieren quedarse atrás, quieren seguir el ritmo de la nueva sociedad, puesto que ellos son los creadores, los padres:

PADRE: (...) Ci troviamo dunque di fronte a un rovesciamento di situazione consistente in un'inversione di ruoli del mostrare e del vedere, del dare e dell'avere... del possedere e dell'essere posseduti⁴⁷⁶

La sombra de Sófocles se le presenta al padre, que se siente perdido ante el hijo y no sabe cómo comportarse con él. Sófocles le da la solución, no se trata de poseer al hijo ni de ser poseído por él, se trata de observarlo, como en un teatro (de Palabra, se sobreentiende), para conocerlo y saber cuál será la mejor actitud que adoptar. La realidad no se puede poseer ni resolver con la razón, porque no es un enigma, sino un misterio, que sencillamente hay que conocer:

OMBRA DI SOFOCLE: (...) occorre che tu, tuo figlio, lo veda come a teatro; occorre che tu completi l'evocazione della parola con la presenza di lui, in carne e ossa, magari mentre nudo fa l'amore (...) Ma tu, anziché contemplarlo, lo inseguì per prenderlo. Ah, vecchia, maledetta abitudine al possesso! Te lo dico bonariamente, con la tua ironia che ti distacca dalla violenza della vita e della tua coscienza: ma questa tua vecchia abitudine al possesso è la tua morte. Morte che nessuno, mai, in nessun luogo, piangerà.
PADRE: Sì, sì, va bene, hai ragione, condannami, ma dimmi:

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 225.

mio figlio è dunque la realtà,
la realtà che mi sfugge:
una realtà concreta però, che non è tale
se non si rappresenta
in tutta la sua insostenibile violenza...
(...) E io non devo *risolverla*, perché non è un enigma:
ma *conoscerla* – cioè toccarla, vederla e sentirla –
perché è un mistero⁴⁷⁷

La trama se concluye con el padre que, como en un teatro, consigue ver al hijo mientras hace el amor, mientras fecunda y, por consiguiente, mientras está volviéndose padre y haciéndose con el poder. En ese momento el padre lo mata para poseerlo, la burguesía no puede evitar la costumbre que tiene de poseer, aunque la lleve a la muerte. Es lo que Pasolini llama el instinto burgués de autodestrucción.

Después de veinte años de cárcel, el padre se encuentra vagabundo en la estación ferroviaria y reflexiona sobre el hijo y la relación padre-hijo:

PADRE: (...) Lo strano è
che mio figlio pareva sapere da sempre tutte queste cose
che per me erano una novità tanto grande.
E questo sapere gli dava dei diritti,
e questi diritti il mistero...
Tu lo sai, vero, Cacarella, ma riassumiamolo: i padri
vogliono far morire i figli (per questo li mandano
in guerra) mentre i figli vogliono uccidere i padri
(per questo, per esempio, protestano contro la guerra,
e disprezzano, pieni di fierezza, la società dei vecchi
che la vuole). Ebbene io, anziché

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 236-237.

voler uccidere mio figlio...
volevo essere ucciso!!
Non ti pare strano?
E lui, anziché voler uccidermi
– o lasciarsi uccidere
volenteroso e rassegnato
come i suoi coetanei obbedienti –
non voleva né uccidermi né lasciarsi uccidere!!
(...) Non gliene importava niente di me,
e di tutte le uccisioni, vecchie e nuove,
che legano un padre e un figlio...
Quindi si era liberato di tutto,
se ne andava via, se ne stava per conto suo,
mi ignorava, mi fuggiva, era altrove.
*Se questo era il futuro, era del tutto imprevedibile*⁴⁷⁸

En este monólogo, el padre explica otra vez su particular relación con el hijo. Explica que los padres quieren matar (en el sentido alegórico de transformar) a los hijos y éstos, a su vez, quieren matar a los padres. Pero su hijo era portador de una novedad, una situación completamente nueva que da un vuelco a la historia. Ahora el padre quiere que el hijo lo mate, y el hijo, sin embargo, no quiere ni matar ni ser matado. El padre simboliza la vieja burguesía que quiere poseer el neocapitalismo, y el hijo es ese neocapitalismo que va hacia delante sin mirar hacia atrás, hacia su padre, no se preocupa por la historia, es más, hace tabla rasa, haciendo realidad la decadencia del pasado y volviéndose en un futuro imprevisible:

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.273-274.

PADRE: (...) La *sinossi* del rapporto tra padre e figlio con cui ha concluso il mio affabulare solitario vale proprio per il presente reale; e il futuro imprevedibile che mi ha armato la mano è proprio questo, del decennio che viviamo. Esso ha fatto decadere il passato, e, prematuramente, domina gli uomini. Gli uomini lo vivono con inconsapevolezza, sentendolo in realtà piuttosto come morte di valori passati che come nascita di nuovi. Ciò li umilia, e li fa regredire a empietà infantile. È questo che, in realtà, mi ha reso assassino di un figlio abulico, anacronisticamente innocente (a meno che non si tratti di una innocenza umanamente nuova)⁴⁷⁹

¿En qué consiste esta nueva sociedad? La respuesta se encuentra en *Pilade*, la aclara el coro de la ciudad de Argos que representa la burguesía:

CORO: La città ora è un'altra. Sopravvivono, certo, quelli che come sempre s'incaricano di custodire il passato. Ma, in realtà, noi cittadini di Argo ci costruiamo giorno per giorno il futuro. Il reddito di ciascuno di noi è cresciuto del doppio. I commerci della nostra città si sono moltiplicati: i nostri prodotti si impongono nei mercati del mondo, come se fossero benedetti e portassero in sé il segno, prepotente, della nostra nuova fortuna.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 274.

La vecchie case sono state abbattute,
e nuovi palazzi si alzano tra le superstiti capanne.
Il denaro che corre è come una specie di gioventù,
che non dà tempo di pensare ad altro che a se stessa:
e ognuno di noi è partecipe di questa furia di crescere.
Ogni nuovo guadagno è un nuovo passo
che ci allontana dall'ingiustizia dei vecchi Dei⁴⁸⁰

La burguesía ama ese ímpetu por crecer y no quiere saber nada del pasado. Las pequeñas industrias se transforman en industrias internacionales, haciendo realidad las previsiones del *Manifiesto Comunista* de Marx y el temor de Pasolini. El pasado, las viejas casas, ceden ante las nuevas construcciones, y el dinero es como una egoísta nueva juventud, un “nuevo hijo”, lo llama Pasolini, que lo está cambiando todo. Aún así, todavía sobreviven los que protegen el pasado: “quelli che come sempre / s’incaricano di custodire il passato”, y entre éstos está Pílares-Pasolini, el intelectual de izquierdas que ve negativamente todas estas transformaciones. Según él, no hay “palabras de salvación” para el futuro:

PILADE: Sì, quante volte te lo devo ripetere!
Credi che qualcuno si salvi
quando tutta la città
è destinata a perdersi?
In fondo, tu ti aspettavi da me
parole di salvezza! Per questo ti deludo.
*Ma non ci sono parole di salvezza*⁴⁸¹

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 298.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 317. La cursiva es de Pasolini.

Ésta es la razón por la que Pílates organiza la Resistencia, para luchar contra las injusticias del neocapitalismo, que para los burgueses, los ciudadanos de Argos, son, sin embargo, justas. El problema es que Pílates todavía no se ha dado cuenta de su impotencia ante el repentino poder de la nueva burguesía tecnológica. Orestes se lo advierte:

ORESTE: (...) NON SIAMO PIÙ QUELLI CHE CREDI.

(...) In una notte, su Argo – ed è questo ciò che non sai –

è passato un millennio, o, se vuoi, un secolo,

o anche, se ti sembra più probabile, un decennio.

Argo è nuova di zecca, e io,

suo principe democratico, con lei.

Tu sei vecchio, invece,

nel candore di ragazzo dei tuoi sentimenti⁴⁸²

Las novedades consisten en el nacimiento de técnicas nuevas que están cambiando el carácter de la vida de cada día. Se trata de una transformación antropológica que ha modificado conceptos tan básicos como el de “hombre” o incluso el de “vida”. La Resistencia estaba destinada al fracaso ante ese nuevo poder:

MESSAGGERO: In poco tempo – nel giro di una notte! – la città crebbe

più di quello che era cresciuta in tutti i secoli

della sua vita. Il lavoro dava frutti improvvisi.

Palazzi, fabbriche, ponti, biancheggiarono

fatti di chiare materie mai viste. Nacquero

⁴⁸² *Ibidem*, p. 369.

tecniche nuove.

Il carattere della vita di ogni giorno cambiò.

Pareva che più che una nuova idea dell'uomo,

una nuova idea della vita,

fosse entrata nelle teste della gente⁴⁸³

En *Porcile*, habíamos visto que se trataban, sobre todo, dos temas: por una parte, la diversidad de Julian, hijo de burgueses, que, consciente de la realidad que lo rodea, decide ser un revolucionario conformista, un burgués individualista, es decir, ni obediente ni desobediente; por otra parte, se trata la pérdida del poder de la burguesía humanista, representada por el padre de Julian, que pasa a la burguesía tecnológica, encarnada en el señor Herdhitze.

A estos dos mensajes de la obra hay que añadir la caricatura sarcástica que Pasolini hace de la burguesía identificándola con una pocilga, como las que pintaba alemán George Grosz, y que merece la pena transcribir:

PADRE: I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati.

E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz

sotto forma di un grosso maiale, e tu di una grossa

maiala: a tavola, naturalmente, io col culo

di una segretaria sulle ginocchia, e tu

con l'affare dell'autista in mano.

E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare

le parti dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni.

E allora? Julian?

Cosa aspetta a ingrassare come un maiale?

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 387.

Cosa aspetta a fare regali ai poveri
facendo con loro un bel balletto tirolese?
Oppure... cosa aspetta *a dare del maiale a me?*⁴⁸⁴

Contradictoriamente a lo que Pasolini afirmaba en su manifiesto (“i tempi di Brecht sono finiti per sempre”) el padre de Julian afirma: “i tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati”. La razón de esta aparente contradicción es que el padre de Julian pertenece a la vieja burguesía, la burguesía humanista que tenía el poder antes de la aparición de Hitler, y que todavía no se ha dado cuenta de la revolución tecnológica, que ya es una realidad consumada, y espera, ingenuamente, que su hijo se convierta en un cerdo como él, no ha comprendido que la nueva juventud es completamente diferente.

Obviamente, la figura de Hitler es fundamental en esta obra, ambientada en Alemania. Pasolini explica su teoría de lo que representa Hitler para la evolución de la burguesía en la entrevista “Se nasci in un piccolo paese sei fregato”, publicada en *La Fiera Letteraria* del 14 de diciembre de 1967 (cuando está escribiendo *Porcile*). Esta tesis sobre Hitler es imprescindible para comprender muchos aspectos de la visión de la burguesía de nuestro autor:

C’era nel mondo, una società molto potente, decisa a conservare il potere con tutti i mezzi. Ma che cosa c’è di più colpevole che detenere il potere? E’ naturalmente perciò che la borghesia, è di lei che si parla, si sentisse in colpa. E quando uno si sente in colpa che cosa desidera? Desidera punirsi. La borghesia, oppressa dal senso di colpa, voleva suicidarsi. E l’ha fatto. Ma indirettamente, colpendosi nella cultura, cioè nella ragione. La

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 426. La cursiva es de Pasolini.

cultura borghese infatti era all'insegna della ragione; la ragione era il grande mito della borghesia ottocentesca. Attraverso l'uccisione della ragione, la borghesia si è suicidata espiando la sua colpa, la colpa di detenere il potere. (...) E in questo suicidio la borghesia ha trovato anche il suo carnefice: Hitler. Hitler è stato il dio dell'irrazionalismo. (...) Oggi trionfa l'applicazione della scienza, cioè la tecnica, non la scienza. Il razionalismo borghese, che vede solo l'utilizzazione pratica delle cose, non ha nulla a che vedere col vero spirito scientifico.⁴⁸⁵

La trama de *Porcile* cambia completamente cuando entra en escena otro personaje, el representante de la técnica. Al padre le llega la noticia de que un tal señor Herdhitze, cuyas empresas son las más importantes de Alemania, es en verdad el señor Hirt, uno de sus antiguos compañeros de estudios que se ha hecho la cirugía plástica en Italia, y la ironía de Pasolini se vuelve sarcasmo a causa de la evidencia del doble sentido: Italia es el país donde “gli studi sulla plastica facciale sono assai progrediti”, es decir, uno de los países donde más violentamente se está produciendo la transformación de la vieja burguesía en burguesía tecnológica:

HANS-GUENTER: IL SIGNOR HERDHITZE ALTRI NON È CHE IL

PADRE: (...) Ad maiora, caro Hans-Guenter! [SIGNOR HIRT!

Hirt! Il vecchio Hirt, mio compagno di studi prima a Essen,
e poi a Heidelberg! Ma si è fatto la plastica facciale!

HANS-GUENTER: Naturalmente, signor Klotz! Gli studi
sulla plastica facciale,
in Italia, sono assai progrediti...⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ PASOLINI, PP. “Se nasci in un piccolo paese sei fregato”, en *La Fiera Letteraria*, 14 de diciembre de 1967. Publicado también en PASOLINI, PP., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit.

⁴⁸⁶ PASOLINI, PP, *Teatro*, Garzanti, cit., pp. 442-443.

En el diálogo que el padre mantiene con Herdhitze, él es consciente de su inferioridad frente al nuevo poder de su antiguo compañero, que es “nuovo di zecca” y que posee una formación técnica:

PADRE: Perché lei è nuovo, nuovo di zecca,
mentre io...

HERDHITZE: Ma cosa dice? Lei, quanto a questo,
è un jet, lanciato verso l'avvenire, Signor Klotz.

PADRE: Mmmmmh! Queste metafore piuttosto massicce
mi fanno sempre pensare, ahì, a Grosz...

HERDHITZE: Allude forse alla sua formazione umanistica, signor Klotz?

PADRE: sì, e invidio la sua, prettamente scientifica, sig. Herdhitze.

HERDHITZE: TECNICA, lei vuol dire.

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

Eh come sono vecchio! Io potrei essere nonno
di mio figlio⁴⁸⁷

¿Cuál es la diferencia entre la formación humanista, la científica y la técnica, que Pasolini quiere precisar con insistencia? La respuesta se encuentra en la entrevista antes citada:

“La ragione, il culto della ragione è borghese. (...) Anche la scienza appartiene nella sua essenza, più al mondo religioso che a quello della razionalità. Guarda lo scienziato. È un uomo religioso, non ha senso pratico, è disinteressato; (...) oggi trionfa l'applicazione della scienza, cioè la tecnica,

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 454.

non la scienza. Il razionalismo borghese, che vede solo l'utilizzazione pratica delle cose, non ha nulla a che vedere col vero spirito scientifico.”⁴⁸⁸

El padre, aunque sea un burgués humanista, es burgués y se deja arrastrar por la nueva burguesía tecnológica, hasta el punto de brindar y querer la fusión con ella, sin importarle las consecuencias del futuro que le propone Herdhitze: un futuro sin su cultura humanista, sin problemas de conciencia y sin añoranza por el pasado:

HERDHITZE: Il problema del futuro non è individuale.

PADRE: Ah!

HERDHITZE: Non ci sarà più traccia di cultura umanistica, domani.

PADRE: Ah!

HERDHITZE: E gli uomini non avranno più problemi di coscienza.

PADRE: Ah! Perché lei ne ha avuti? Scusi, tutto ciò mi sembra molto contraddittorio.

HERDHITZE: La mia vecchia esperienza, costruttiva, mi dice che le contraddizioni sono assolutamente necessarie.

PADRE: Infatti... infatti... infatti...

c'è un momento in cui la mia abiezione di maiale
(col ventre capace di contenere un'intera classe sociale),
attraverso il rimpianto del passato,

si purifica... Ed è lì

che ho io torto.

Invece... invece... invece...

C'è un momento in cui la sua abiezione di maiale,
attraverso l'idea del futuro

si fa ancora più cinica... Ed è lì

che lei ha ragione⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ PASOLINI, PP. “Se nasci in un piccolo paese sei fregato”, cit.

⁴⁸⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., pp. 458-459.

Y mientras Julian sueña con una revolución de campesinos, “con cartelli e bandiere rosse sventolati”, el padre y Herdhitze hacen imposible esa revolución al celebrar la fusión de sus empresas. Ha vencido el neocapitalismo, puesto que Herdhitze es el más fuerte de la fusión y todos lo saben.

Es magnífica la cruel ironía con la que el padre describe a los burgueses que lo rodean durante la celebración, ya que él es, a pesar de la fusión, un burgués de formación humanista capaz de tratar a sus iguales como lo hacía Grosz en sus pinturas:

PADRE: Alla Fusione, caro Herdhitze!

HERDHITZE: Alla Fusione, alla Fusione, caro Klotz!

PADRE: Tu dirai che è una mania. Ma io insisto:

Grosz non è morto. Ti prego,

osserva

la bocca della signora Mann! Su osservalala!

È aperta su un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato!

Ride! Si rivolge verso la bocca della signora Pabst,

ride ancora, prende un altro bignè, apre la bocca,

l'ingoia, l'ha ingoiato. (..)

L'obbligo del riso, caro Herdhitze! È sincero?

Certo che lo è! La signora Mann e la signora

Pabst, vivono nella propria natura. Mangiano i bignè

(con appetito, nota) come le scimmie le noci

nello zoo (Grosz, appunto). Ma di che mi lamento?

Per loro l'obbligo del riso, per me quello del cinismo.

Anch'io vivo nella mia natura!

(...) Chi dice che la religione è morta?

Guarda che bel rito!

(...) Dio benedica

l'appetito di queste nostre consorti!

Germania!

Quanta capacità di digerire!

HERDHITZE: Merda.

PADRE: E quanta capacità di cacare!

Nessuno caca più dei nostri tedeschi...
sopra il cuore dei nostri figli puritani.

HERDHITZE: Hai sentito?

Il ministro Ribbentrop ha grugnito⁴⁹⁰

En *Orgia*, como hemos visto, no aparece una descripción de los cambios sociales, sino que trata la relación de un hombre diverso con el poder burgués. Él ha elegido para su vida aceptar la norma del poder burgués y, por consiguiente, esconder su diversidad, para así poder tener una vida tranquila, anónima, y gozar ese poco de libertad que le permite la vida conformista:

UOMO: (...) Appartenere alla parte del potere, poi,
non significa affatto essere uomini di parte!

Anzi, chi accetta di essere un tranquillo, anonimo,
stimato detentore anche di una minima parte di potere,
vuole, con istinto animale, che la sua esistenza e l'altrui
sia grigia, senza scelte e senza passioni.

Nell'orbita del potere c'è dunque la libertà
(che è la libertà più vera: la stessa degli animali!)
di chi non ha urti con la propria esistenza.

Sì, io sono stato veramente libero e indipendente
perché ho accettato senza alcuna riserva
che ci fosse il potere, mi ci sono adattato,

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pp. 480-481.

con tutto il conformismo necessario, e, da uomo normale, ho cercato di viverne la mia parte.

Non grandi cose: sono stato soltanto un medio borghese⁴⁹¹

Al final de la obra aparece el arrepentimiento del hombre por haberse conformado con el mundo en el que le ha tocado vivir, ya que se da cuenta de que ha inclinado la cabeza y ha aceptado las reglas del juego del poder y la condena contra su diversidad. Su rebelión consiste en suicidarse travestido de mujer, aceptando y exhibiendo así su diversidad, como único modo de alcanzar plenamente la libertad.

Si en *Poesia in forma di rosa*, publicado en el 64, la revolución aparecía como un sentimiento, en el “Teatro de Palabra” no es más que un sueño, una utopía. A la oposición pura contra el poder que Pasolini proponía en el libro de poesías precedente, ahora, como única oposición posible, propone la práctica de lo negativo, la trasgresión permanente. Pasolini es consciente de que no puede vencer al poder burgués, por eso no propone una batalla abierta contra él, como en *Poesia in forma di rosa*, pero no puede evitar apalea a la burguesía y al poder que representa con la esperanza de que se dé cuenta de lo que está haciendo para que ella misma se corrija.

Lo negativo y la trasgresión para la sociedad burguesa es el sexo, ya que para ella es tabú. Con el sexo en *Orgia* Pasolini pone en práctica esta batalla al poder para golpear la sensibilidad de la burguesía con la esperanza de que se despierte y se dé cuenta de lo que está haciendo. Podemos decir que *Orgia* es una introducción a la película *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, y a la nueva concepción del Poder de Pasolini, que lo ve cada vez más destructivo y despiadado: “È un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 506.

fatta da Hitler; li manipola trasformando la coscienza (...) istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo.”⁴⁹²

Si analizamos desde el punto de vista del poder *Bestia da stile*, el discurso se complica, ya que ésta es la obra más confusa y difícil del “Teatro de Palabra”. *Bestia da stile* es una serie de confesiones líricas autobiográficas, por lo tanto Pasolini describirá su relación como poeta con el poder.

El último Pasolini, el de los años setenta, sigue buscando soluciones para evitar la homologación de la sociedad, a pesar de la desilusión que la política y la historia le han procurado, e inventa formas artísticas inéditas, como afirma Liccioli:

Acquista chiarezza sulla propria identità profonda, dice la sua cultura antica e nuova, cita tessendo testi lirici e ragionamenti insieme; non pensiero poetante bensì pensiero della passione che supera l’ideologia, che pesca nel passato remoto dei miti inventando un teatro di nuovi miti; soprattutto basati sulla festa e l’uccisione della bestia (uomo o animale) come garanzia della sopravvivenza della società. Sempre più Pasolini che la bestia da immolare sia proprio lui, lui il capro perseguitato dalla giustizia dei tribunali e da quelle forze politiche che avrebbero dovuto capire le sue intenzioni civili e anche la sua struttura di persona, le sue sante perversioni, la sua fantasia sadomasochistica.⁴⁹³

Rinaldi⁴⁹⁴ define *Bestia da stile* como una voz de poeta que se alza sola para hablar de sí misma. Por esto, en muchas escenas del texto aparece sólo una de las voces del diálogo, que finge interrumpirse, mientras que las intervenciones del

⁴⁹² Una frase de Pasolini sobre la película *Salò o le centoventi giornate di Sodomia* recogida en: BACHMANN, G. y GALLO, D., “Conversazione con P.P. Pasolini” en *Filmcritica*, 256, agosto 1975.

⁴⁹³ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, pp. 232-233.

⁴⁹⁴ RINALDI, R., *Ob. cit.*, pp. 312-319.

interlocutor se ven reducidas a una línea de puntos, como si el autor hubiese dejado la escena incompleta para terminarla en otro momento.

Para comprender el título, tenemos que pensar que la metáfora en la que Pasolini se compara a un animal de carga que soporta el peso de la poesía es, en realidad, una metáfora a la que nuestro poeta recurre a menudo, aparecía ya en la poesía “La Ricchezza”, a finales de los cincuenta, en la que se definía a sí mismo:

Bestia vestita da uomo – bambino
mandato in giro solo per il mondo,
col suo cappotto e le sue cento lire,
eroico e ridicolo me ne vado al lavoro,
anch’io per vivere... Poeta, è vero.⁴⁹⁵

Pero no sólo, también a principios de los sesenta en la poesía, “Progetto di opere future”, Pasolini se definía como una “bestia affannata” que no deja de escribir poesía que ya nadie lee: “sopra il dolore della bestia affannata, / si collocò un altro dolore, più meschino e buio, / e il mondo dei sogni si incrinò.”⁴⁹⁶ O incluso más tarde, en el artículo del 14 de diciembre del 68 de la columna *Il caos*, se define como una “bestia braccata”⁴⁹⁷.

Bestia da stile está ambientada en la Checoslovaquia de los años sesenta, un país socialista inquieto con un fuerte movimiento de democratización apoyado por jóvenes, obreros e intelectuales, y un régimen sostenido por el ejército, un claro ejemplo de que el poder puede impedir la acción pero no el pensamiento, como en el

⁴⁹⁵ PASOLINI, PP., *Bestemmia*, cit., vol. I, p. 440.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 700.

⁴⁹⁷ Ver capítulo 1.14. de esta tesis.

episodio de la primavera de Praga. Sin duda alguna, a Pasolini la historia reciente de este país le resultaba interesante por muchos aspectos que reflejará en su obra.

Otras causas de esta ambientación pueden ser más personales: Bohemia es la zona que ha visto nacer la escuela de los formalistas de los años veinte, y es también una tierra de fronteras, ubicada justo en el centro de Europa, por lo que es posible que Pasolini haya relacionado la República Checa y el Friul, y no hay que olvidar que Casarsa fue un asentamiento eslavo, incluso el topónimo es de origen eslavo (*cosa* quiere decir cabra, Casarsa significa ‘tierra de cabras’).

La muerte espectacular de Jan Palach impresiona a Pasolini, que la considera un sacrificio para alcanzar la libertad. Jan, quemándose vivo, ha escrito con su acción lo que Pasolini llamaba una “poesía vivida”, una “poesía de la acción”. El acto extremo de Palach es también la demostración de la supervivencia de un idealismo puro, de los que, según Pasolini, ya sólo pueden existir en un país comunista, ya que todavía no se ha aburguesado.

Para Pasolini el gesto de Jan no es anticomunista, sino que demuestra qué punto de idealismo puede alcanzar un joven nacido en el sistema comunista. Jan Palach representa todo lo contrario a los jóvenes italianos del 68, que para protestar pegan a los inocentes policías, mientras que Jan para protestar se suicida. Para Pasolini, Jan es la reencarnación de Jesucristo, y era inevitable que se identificase con él.

Bestia da stile se puede considerar el eslabón perdido de la evolución poética de Pasolini, ya que une la reflexión metalingüística de *Poesia in forma di rosa* de principios de los sesenta y la nueva y última poesía de *Trasumanar e organizzar*, de principios de los setenta. De *Poesia in forma di rosa* del 64, *Bestia da stile*,

autobiográfica, conserva la forma del diario y la escritura automática, caracterizada por la repetición de las palabras claves, pero, al mismo tiempo, Pasolini empieza a delinear esa poesía agresiva que caracteriza *Trasumanar e organizzar*.

Bestia da stile se abre con un coro que presenta un programa de poética que cumple las veces de una aclaración, casi una justificación, una especie de breve manifiesto en el que se discuten los puntos cardinales del nuevo estilo de Pasolini inaugurado con *Poesia in forma di rosa*. A partir de esta introducción, *Bestia da stile* mezcla la reflexión metalingüística sobre la poesía con la metateatral, ambas con un fuerte componente autobiográfico, que constituye el hilo conductor de todas las reflexiones que aparecen en la obra.

Después del coro, Jan empieza a recitar su primer monólogo, la enésima evocación del mundo friulano con citas a Machado, y mientras habla, Jan realiza el rito del onanismo, que es el teatro de una representación solitaria e inútil, pero, eso sí, con un sentido, el de mostrar el escándalo de la diversidad a la moral pequeño burguesa de los campesinos de Semice, un pequeño pueblo cerca de Praga, que Pasolini identifica con Casarsa.

En el monólogo del segundo episodio, después de la rápida contextualización del coro en la Checoslovaquia del 38, año de la adhesión de los montes Sudetas a la Alemania nazi, Jan declara: “Voglio essere poeta”. En 1938 Pasolini tenía 16 años, por lo que la autobiografía se respeta, ya que el deseo de Pasolini de ser poeta le vino desde muy joven. Jan describe un proyecto poético que corresponde con el que Pasolini describía en los *Stroligut* y que llevó a cabo en sus primeras poesías:

JAN (...) Tradurrò in parole estreme
anche gli atti degli usi sopravvissuti,
coi loro lembi di antiche lingue barbare
perdute nelle età magiche, o i resti
del sudeto, lingua di liturgia, solamente boeme” –
celebrerò un matrimonio, ornato di umili anemoni,
fra Rimbaud e Janáek (...) ⁴⁹⁸

Jan será el poeta de una lengua oral que ha sobrevivido desde épocas remotas, en la que las sugerencias mágicas y los rituales sagrados se fundirán con un gusto estético claramente moderno.

El segundo episodio de *Bestia da stile* termina con una serie de cuartetos y heptasílabos, “preziosi come piccoli ostensori”, como los heptasílabos de Verlaine que el Pasolini friulano tanto adoraba, pronunciados por personajes abstractos, como en los poesías-diálogo del *Libro de poemas* de Lorca, otra de las fuentes de inspiración del Pasolini de aquellos años.

Entre estos personajes abstractos se encuentran algunas de las palabras claves del simbolismo del Pasolini de los años cuarenta: La Penombra, Il Mondo Campestre, Rane, La Viola, Il Giaggiolo, Il Fato, Una Madre, L’Aria Umida o il Crepuscolo... pero ahora estos personajes, que antes Pasolini consideraba sagrados en cuanto pertenecientes al lenguaje absoluto de la poesía, hablan en contra del poeta y lo obligan a quitarse la máscara y a mostrar toda su hipocresía, que su trabajo de poeta, de “bestia da stile”, no puede ocultar.

El tono de estos versos es muy irónico, como hace notar Liccioli: “Il tono è quello di amara irrisione: l’idillio campestre viene corroso dall’acido velenoso della

⁴⁹⁸ PASOLIN, PP. *Teatro*, Garzanti, cit., p. 608.

coscienza di un futuro già vissuto, che sporca anche gli ultimi brandelli del passato friulano in un feroce autoritratto a posteriori, non siamo poi molto lontani dallo spirito della *Seconda forma de 'La meglio gioventù'*.”⁴⁹⁹

Junto a estos personajes abstractos aparecen Un Sociologo, Burocrati, Un Tollerante, Altri Burocrati Eterodossi, Burocrati Ortodossi o I Corvi del Fato que profetizan al poeta el final del intelectual que se hace pasar por mártir mientras que, en realidad, es un veleidoso. Le predicen que él se comprometerá con rabia en la lucha contra la sociedad capitalista, pero que, a fin de cuentas, esta lucha no será más que: “una privata brama / di riconoscimento”, “odio / verso colleghi / di maggiore successo”. Irónicas previsiones de futuro de un Pasolini que escribe sobre su pasado: cuando escribe estos versos evidentemente sabe cuál será el futuro de su pasado, por lo que el modo de ver su pasado no tiene nada de mágico, ni dulce, ni puro, ni incontaminado, como las poesías friulanas, sólo tiene el sabor del fracaso.

La reflexión metalingüística vuelve a aparecer en el quinto episodio. Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Machado, Kavafis, así como Kafka y Majakovskij, fueron los primeros maestros de Jan-Pasolini, de los que heredó lo que el poeta llama el “puro amore estetico”, “quella ebbrezza stilistica, dionisiaco-intellettualistica”, de la que nunca se librará, ni siquiera después de entrar a formar parte en las filas del marxismo. En pocos versos, Pasolini resume su itinerario lingüístico que pasó del dialecto al italiano a través de un proceso de traducción, una actitud que, en la obra, le critica el poeta comunista Novomeský, comprometido con la lucha de la resistencia y después perseguido por el gobierno filo-stalinista.

⁴⁹⁹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 321.

El coro del sexto episodio cuenta cómo Jan, después de describir el mundo campestre y mundano en preciosas poesías, “dove la gioventù col suo sesso si tramutava in oro”, abandona esta poesía por una “poética nueva”. Dentro del “vientre ardiente” de Praga, que representa la Roma de Pasolini, Jan descubre las clases sociales más bajas de la ciudad y aprende a ver la lengua en su uso real. Pero surge un segundo escándalo literario que obliga a Novomeský a aparecer y profetizar dos futuros completamente distintos para los dos poetas, Novomeský, autor de “líricas inocuas”, será desterrado en Siberia, mientras que Jan tendrá éxito y fama.

En el séptimo episodio, como había predicho Novomeský, la gloria sonríe a Jan y lo encontramos en Moscú para recibir el Premio Stalin a la poesía. Pasolini está describiendo la fama que obtuvo a partir de finales de los cincuenta gracias, sobre todo, a sus novelas romanas. Pero los tiempos cambian rápidamente y, en el fatídico 68, el coro que abre el octavo episodio declara: “ABBASSO LO STILE”. Estamos en medio de una de las muchas manifestaciones de la primavera de Praga y un centenar de muchachos está ardiendo, entre ellos la imagen de Jan.

A pesar de que el auténtico Jan Palach murió quemado en Praga, el protagonista de *Bestia da stile* sobrevive y sigue escribiendo su personal poema autobiográfico, que él ahora llama “poema del retorno”. A partir de este momento, la autobiografía se vuelve más caricaturesca, ya no se describe el encanto de la perfección, sino el horror de una realidad sin máscaras; no busca la palabra pura, sino el grito y la blasfemia. Jan-Pasolini quiere escandalizar a su público.

El octavo episodio está ambientado de nuevo en el pequeño pueblo de Semice. Jan encuentra a su hermana, su doble femenino, del que él se avergüenza y que esconde. La hermana de Jan es el personaje destinado a cerrar la autobiografía

poética, este “poema del ritorno”. Desvela el futuro poético de Pasolini, un futuro en el que la parte correcta (Jan) y la parte diversa (sorella) se van a unir y van a ser una única cosa, como Uomo y Donna en *Orgia*:

SORELLA: Il tuo Cuore Diabolico lo sa. È l’ora
della modestia. Lo stile
inventato da una Necessità
che lo voleva sublime, benché
corretto ovviamente dal comico,
tende irresistibilmente a essere medio.
Elude l’Ipocrisia per la Sincerità.
La necessità è ora pratica (...)
(...)
Il Cuore Diabolico sa
che bisogna essere impopolari: qualcosa
cioè di peggio che deludere!
Bisogna dire verità impossibili (ma verità),
giocare con l’Antipatia come prima
si era giocato con la Simpatia, preparare
con sorda ironia l’ultimo Rifiuto.⁵⁰⁰

Como afirma Liccioli:

“La necessità è ora pratica e il poeta rinuncia all’obbligo dell’originalità per adottare schemi letterari già collaudati, affrontando anche il rischio di divenire impopolare. Pasolini sta così delineando i confini entro i quali vuole ridurre la sua poesia nell’epoca della Nuova Preistoria: da un lato, un *humour* nero, dall’altro, la leggerezza mistificatoria di ‘un’ispirazione minore e frammentaria’ che, nella disonestà, potrà forse alludere a ‘tragedie

⁵⁰⁰ PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 672.

finalmente tragiche’. In ogni caso bisogna continuare a dire ‘verità impossibili (ma verità), / giocare con l’Antipatia come prima / si era giocato con la Simpatia, preparare / con sorda ironia l’ultimo Rifiuto’. In questa tardiva accettazione della ‘normalità’, subita come smacco definitivo, fratello e sorella si ricongiungono nella superficie dello specchio.”⁵⁰¹

Cuando los tanques soviéticos entran en Praga el 21 de agosto del 68, Jan es el tema de discusión de un diálogo, el noveno y último capítulo, entre el Capital y la Revolución, que se disputan el alma del poeta. El Capital sostiene que el alma de Pasolini le pertenece porque él es completamente consciente de que la sociedad capitalista se ha impuesto:

IL CAPITALE: Il linguaggio che usi
Son io che l’ho inventato:
ma, nel mio linguaggio,
quest’uomo è “superato”...
(...) Senza più successo,
estraneo a chi è giovane,
ciò che egli sa, è soltanto
la mia Gran Novità⁵⁰²

En cambio, el arma de la Revolución es la fidelidad de Pasolini a su ideología, a pesar de todo, ya que tanto él como su poesía han nacido para apoyar la revolución y nunca se traicionará a sí mismo:

⁵⁰¹ LICCIOLI, E., *Ob. cit.*, p. 329.

⁵⁰² PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, cit., p. 667.

LA RIVOLUZIONE: Non è vero! Diviso
tra il vecchio Comunismo
e quello nuovo, egli
semplicemente vive
anni disperati.
Ma sacra scommessa
egli continua a essere
se stesso nella Pratica.
La realtà oggettiva
di quest'uomo è mia:
io lo strumentalizzo
con la sua poesia⁵⁰³

Al final, el Capital acepta que el alma de Pasolini pertenezca a la Revolución, en realidad no le importa, porque sabe que la Revolución ha perdido, sabe que ya nadie lo puede parar y que el único ganador es él, el Capital, el nuevo poder burgués:

IL CAPITALE: (...) ammesso
che costui deva perderlo
pazienza: ché niente
ferma nel mondo il mio
travolgente Processo⁵⁰⁴

La Revolución insiste en que gracias a Jan-Pasolini ella se ha transformado, ya no es la revolución marxista de la lucha de clases, puesto que, después de la homologación, ya no hay clases. Ahora se ha transformado en la rabia de esos pocos intelectuales de izquierdas que no se rinden:

⁵⁰³ *Ibidem*, pp. 677-678.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 678.

LA RIVOLUZIONE: (...) Io non sono più l'ottusa,
vecchia, diplomatica
tua nemica: Scienza
della Lotta di classe!
Son altro: nuova rabbia
di pochi, che le masse
ignorano o condannano.
Ma è in ciò che mi supero.
E costui m'ha aiutata
pur col suo ingenuo affanno⁵⁰⁵

Pero la realidad da tanto poder al Capital que hace que la Revolución no sea nada más que una utopía para hombres como Pasolini, “ebrios de hierba y de tinieblas”:

IL CAPITALE: Va beh, mentre tu sogni
di andare avanti
io *vado* avanti.
(...) Buona notte. Ho da fare.
La tua trinità
di Pragma, di Ragione,
di Mito, è in me Realtà.
(...) Quanto a quest'uomo,
se proprio non vuoi perderlo,
te lo lascio: ebbro
d'erba e di tenebre⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 678-679.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 681-682.

Si la Revolución sólo obtiene una inútil victoria individual, el Capital gana en la historia. Está claro que Jan-Pasolini pertenece sólo a la Revolución, pero, paradójicamente, es el Capital el que se lo concede con palabras de superioridad: “e lo lascio: ebbro / d'erba e di tenebre”. Estas últimas palabras del Capital son en realidad el final de la Revolución, y, además, cierran la obra de una manera circular, recordemos que en el primer monólogo aparecía Jan bebiendo vino.

Después de este diálogo, la obra se cierra con un apéndice fechado en 1974, dividido en seis fragmentos escritos con el estilo del último Pasolini: con la proliferación de los registros estilísticos, la multiplicación de los lenguajes y las constantes citas.

El abismo que se abre en la historia, tras el genocidio cultural provocado por el aburguesamiento del mundo, impone a Pasolini una “Revolución Blanca” inspirada en una política ideal de tipo platónico. El odio a la burguesía lleva a Pasolini a su última contradictoria utopía: el sueño de una derecha sublime, realmente conservadora y religiosa, capaz de contrarrestar el avance del laicismo y de la furia destructiva del desarrollo capitalista con un brusco regreso al pasado, porque como dice Pasolini, “Progresso è Regresso”. Éste era el significado del amor de Píldes por Electra con que se concluía *Pilade*.

Amar al pobre, amar lo sagrado, amar todo lo humilde, “Amare molto ciò che muore”, porque, para Pasolini, ahora lo importante es conservar, defender la unidad y el yo, atenerse a la Naturaleza y a las severas usanzas agrícolas. Éste podría ser el resumen del decálogo con el que Jan-Pasolini se despide de la ficción literaria y, por una fatal coincidencia, después de unos meses, también se despedía de la vida.

Transcribo el fragmento III de este apéndice, en prosa. Qué mejor que las palabras de Pasolini para expresar sus sentimientos:

JAN

Provo un sentimento di profondo e disperato rancore, di delusione tanto silenziosa quanto definitiva, di umiliazione che non degrada soltanto me vecchio, ma degrada, di riflesso, tutta la mia gioventù. Questo rancore, questa delusione, questa umiliazione derivano dal fatto che io non sono vissuto come Alioša, benché avesse potuto esserne capace. I sentimenti così forti, puri, violenti che mi agitavano da giovane nei confronti degli altri, non ho saputo spenderli senza interesse, come Alioša; e non ho saputo tenerli segreti, rivelandoli solo a quelli che ne erano veramente interessati. Non ho saputo così perdermi in silenzio, nel pericolo posto in una qualunque città, che la vita mi aveva riservato. Ho voluto investire questi miei sentimenti con interesse e in un più vasto giro di persone. L'ho voluto per ingenuità. Ho creduto che i miei sentimenti, facendo questo, si sarebbero ancor più nobilitati e soprattutto, sinceramente, ingranditi. Invece si sono fatti infinitamente più piccoli e meschini. E il mio rancore, la mia delusione, la mia umiliazione sono dovuti a ciò che ha reso appunto i miei sentimenti piccoli e meschini: la letteratura.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 691.

CONCLUSIÓN.

Uno de los textos con los que Pasolini inaugura el “Teatro de Palabra” es el “Manifiesto per un nuovo teatro”, en el que el autor expone su teoría de cómo debe ser el nuevo teatro que él está creando. De todas las novedades que propone, la más importante, la que verdaderamente conlleva una nueva concepción del teatro, es la que implica un cambio en el esquema comunicativo de Jakobson, ya que Pasolini formula una nueva concepción de emisor, canal y oyente⁵⁰⁸.

Si partimos de la idea de que, durante la representación de una obra teatral, el autor es el emisor, el espectador es el oyente y el canal son los actores, la primera novedad es que, en el nuevo acto comunicativo que propone el “Teatro de Palabra”, el emisor-autor elige a sus oyentes-espectadores. Pasolini es un intelectual burgués de izquierdas y pretende que su público sean intelectuales burgueses de izquierdas. Es más, si este teatro se dirige a los “grupos avanzados de la burguesía”, como los llama Pasolini, tiene además un destinatario indirecto, que, en realidad, es el auténtico destinatario: la clase obrera.

Pasolini es consciente de que el “Teatro de Palabra” es culturalmente difícil para la clase obrera en general, por esto, para llegar a ella, nuestro autor decide pasar por los intelectuales burgueses de izquierdas, que harían de intermediarios en este intercambio de ideas.

Así pues, el auténtico protagonista del nuevo teatro es el destinatario, dado que se trata de un teatro creado por intelectuales burgueses de izquierdas que se dirige a otros intelectuales burgueses de izquierdas a través de otros intelectuales

⁵⁰⁸ Ver capítulo II.3.2. de esta tesis.

burgueses, los actores. El nuevo teatro surge a partir del público, es decir, de la necesidad de comunicar con una sociedad, o mejor, de la necesidad de que la sociedad comunique consigo misma.

El teatro, en general, da un mensaje al público pero no recibe una respuesta, no dialoga con los espectadores. El “Teatro de Palabra” es diferente, no sólo tiene un destinatario nuevo y bien concreto, sino que, además, propone un nuevo modo de dirigirse a su destinatario, un modo que Pasolini define “a canone sospeso”, es decir, plantea problemas para discutirlos. El autor quiere crear un diálogo, por esto no quiere ser sólo un emisor, también quiere ser receptor de las ideas que el “Teatro de Palabra” le sugiera al público.

Siguiendo con “Il manifesto per un nuovo teatro”, Pasolini hace una digresión para definir el teatro burgués al que el “Teatro de Palabra” se opone. Clasifica todo el teatro precedente en dos categorías:

a) El “Teatro della Chiacchiera”, que es el teatro de la tradición, burgués, oficial, académico, etc. El que representa la vida burguesa de un modo naturalista, desde Goldoni a D’Annunzio o Verga.

b) El “Teatro del Gesto o dell’Urlo”, que es el teatro de vanguardia que lucha contra el “Teatro della Chiacchiera” destruyendo las estructuras naturalistas y el texto.

Estos dos tipos de teatro tienen como característica común el odio por la palabra, y precisamente de la oposición a estos teatros surge la característica fundamental del “Teatro de Palabra”, que, como indica su nombre, no es otra que basarse en la palabra, que implica la ausencia casi total de acción en la escena y la desaparición también casi total de la puesta en escena. Pasolini exige que en su teatro

todo se reduzca a lo mínimo indispensable: el espectador debe fijar toda su atención solamente en la palabra, en lo que se dice, y cuantas menos cosas lo distraigan, más efecto causará la palabra en él.

Este nuevo concepto del teatro ha hecho que, actualmente, en Italia, coloquialmente exista la expresión “teatro di parola” para referirse a un tipo de teatro en el que el texto predomina sobre los otros elementos teatrales, música, escenografía, luces, cuerpo y que, incluso, predomina sobre la dirección artística, ya que el director debe analizar a fondo el texto para interpretarlo y crear un espectáculo que se base en él. Autores que entrarían en este tipo de teatro que, repito, coloquialmente, se denomina “teatro di parola” son Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Giovanni Testori o Jean Genet.

Esto afirma que, el teatro de Pasolini un poco ha calado en el mundo teatral italiano. Sin embargo, como hemos visto, el “Teatro de Palabra”, al principio, no tuvo ningún éxito, a pesar del entusiasmo del autor por su proyecto teatral, por el que se puso en contacto con diferentes instituciones teatrales oficiales hasta que el Teatro Stabile di Torino le propuso, para la temporada 1968-69, la producción de *Orgia*, dirigida por él mismo y con las actuaciones de Laura Betti, Luigi Mezzanotte y Nelide Giammarco.

La obra no tuvo ningún éxito y la desilusión de Pasolini con los críticos se lee en la introducción a *Bestia da stile*:

l'Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. Non c'è del resto conformismo peggiore di quello di sinistra (...). Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità è la protesta), si trova certo culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo – che in

altro non consiste che nel lungo marciare del modello del Living Theatre (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) – è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. (...) Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne e ossa) non può evidentemente importarmene nulla. Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco.

È naturale che in un simile quadro il mio teatro non venga neanche percepito. Cosa che (lo confesso) mi riempie di una potente indignazione, visto che i Pilati (i critici letterari) mi rimandano agli Erodi (i critici teatrali) in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra.⁵⁰⁹

Cuarenta años después de esta representación, se llega fácilmente a la conclusión de que la razón principal de aquel fracaso fue que el texto de Pasolini, representado de aquella manera, no conseguía comunicar con el público, como muy bien describe Ronconi en la introducción al libro de Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*:

Ma il ricordo di quella *rappresentazione autentica* è funestante: era terribile, non passava assolutamente niente dalla scena alla platea, anche perché lui faceva di tutto per non farlo passare. Certo è chiaro che se neghi l'intervento e l'arbitrio dell'attore e l'arbitrio che c'è tra l'attore e il testo – che non può non esserci e il regista non lo può dimenticare – neghi la possibilità del teatro. Se l'attore diventa il testo non può funzionare, a teatro se noi non sentiamo una resistenza mentre la facciamo, non riusciamo a comunicare un'energia; e invece lì il presupposto è che la parola passi direttamente. Non è possibile. Un enunciato pam-pam-pam non crea una comunicazione, ti dice l'indifferenza dell'attore, non c'è niente da fare.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ PASOLINI, PP., *Teatro*, Mondadori, cit., pp. 761-762.

⁵¹⁰ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 15.

Pero éste es un punto en el que Pasolini no cede, como afirma en una entrevista a Giacomo Cariotti: “vorrei che il pubblico dei miei films si ampliase: ma non per merito dei films, ma per merito del livello culturale generale del paese in cui opero. Non credo nella tecnica dell’abbassarsi per elevare: la considero una grande ipocrisia”⁵¹¹.

Vemos cómo existía ya la polémica en el mundo del teatro sobre si bajar el nivel cultural para llegar al público medio o si mantenerlo alto. Pasolini opta por conservarlo muy alto, por dirigirse sólo a los “grupos avanzados de la burguesía”, pero el resultado es que su mensaje no llega a ningún público, como él mismo reconoce en una entrevista dos años después:

Un’esperienza tutta sbagliata, ma sbagliata per colpa mia, perché ho tentato, appunto, di raggiungere con il teatro quel famoso decentramento che scavalcase gli obblighi, ovvero le direzioni obbligate della cultura di massa e arrivasse a quei gruppi in carne ed ossa che dicevo prima. Ma per questo bisognerebbe decidere di farsi al teatro, come dei pionieri, per tutta la vita, oppure è meglio rinunciare. Io l’ho fatto, ma solo parzialmente, con un’esperienza incompleta, riuscita a metà.⁵¹²

En esta misma entrevista, Pasolini declara que, en esos días, está dirigiendo la película *Decamerone*, con la que, según él, empieza una nueva etapa en la que se considera un escritor anciano que ha asimilado que la cultura se haya transformado en una cultura de masa. Pasolini define la situación como: “una situazione oggettiva, contro cui si può lottare, ma non con estremismi donchisciotteschi, idealistici. Forse bisogna reagire con più vitalità”.

⁵¹¹ PASOLINI, PP., “Fui antimoderno, sognai Platone”, en *Macchina*, abril, 1977.

⁵¹² PASOLINI, PP., “Pasolini, adesso vi parlo di Pasolini”, en *Vie Nuove*, 23 de diciembre de 1970.

La entrevista termina con una declaración de odio contra el poder: “ciò che più odio al mondo è il potere, e il male di questo mondo per me è il potere”.

Así pues, la conclusión de Pasolini es que hay que reaccionar con más vitalidad contra el poder. De hecho, al año siguiente, publica *Trasumanar e organizzar* y, dos años después, inicia la famosa columna periodística *Scritti corsari*, hasta que, en 1975, dirige su película más agresiva y extrema, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

El “Teatro de Palabra”, que Pasolini considera como “una experiencia incompleta, conseguida a medias”, para nuestro autor es una etapa fundamental en su trayectoria, ya que fue la que le hizo comprender todo lo necesario para transformarse en el famosísimo “escritor corsario”.

Pero lo cierto es que Pasolini, en los últimos 20 años, es probablemente el autor italiano de la segunda mitad del siglo XX más representado (quizá junto a Testori). Mientras que, contradictoriamente, muchos de sus estudiosos siguen afirmando la imposibilidad de representar estas obras⁵¹³, sin darse cuenta de que los directores de teatro más importantes se enfrentan a estos textos obteniendo resultados de una calidad excelente.

⁵¹³ Rinaldi escribe: “Le cosiddette ‘tragedie’ pasoliniane negano infatti ogni possibilità di messa in scena e distruggono in sostanza la pluralità dei codici insita nella comunicazione teatrale, lasciando in vita unicamente in codice verbale” [en RINALDI, R., *L’irricoscibile Pasolini*, Rovito (CS), Marra, 1990, p. 235]. Este tipo de comentarios se debe a que pocos estudiosos de Pasolini son expertos de teatro y hacen una simple crítica literaria del texto. A nuestro parecer, esto es un error grave, porque el análisis de los textos teatrales, textos escritos para ser representados, en un espacio y con un director y actores, tiene que ser diferente, como explica Achille Mango: “La non fissità dei testi teatrali rispetto alla fissità di quelli letterari, in quanto i primi non si lasciano costringere nelle prigione del senso, assumono tanti significati diversi a seconda delle epoche in cui vengono rappresentati, mentre i testi letterari sembrano destinati a rimanere congelati nella dimensione etico-poetica che li suggerì. È questa la ragione che rende diversa la lettura di un testo drammatico da parte di un critico teatrale rispetto a quella di un critico letterario. Il primo vede il testo – anche al di là della sua rappresentazione – come una struttura in movimento, capace cioè di assumere tanti significati quante sono le interpretazioni ipotizzabili; il critico letterario non lo intende che nella sua immobilità, privandolo della possibilità di adattamento al tempo nuovo e diverso. [MANGO, A., “Il cielo può cadere sulla nostra testa”, en AA.VV., *Pasolini e l’antico*, cit., p. 226]

La suerte de las obras teatrales de Pasolini tiene dos fases. La primera es justo después de su muerte, más como homenaje. En estos años, de 1975 a 1985, además de publicarse algunas de sus obras del “Teatro de Palabra”, se hicieron dos representaciones que fueron muy importantes: *Affabulazione* dirigida por Gassman en 1977 y *Calderón* de Ronconi en 1978.

En 1985, para la conmemoración del décimo aniversario de la muerte de Pasolini, Laura Betti y la Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini vuelven a representar *Orgia*, con la dirección de Missiroli y la actuación de la misma Betti, que debuta en el Festival d’Automne de París. Además, Gassman propone otra versión de *Affabulazione*, que esta vez interpreta él mismo, y Cherif de *Bestia da stile*.

La segunda fase en la suerte del teatro de Pasolini empieza en la década de los noventa y llega hasta nuestros días, fase en la que, por fin se le reconoce el valor debido. Este nuevo periodo empieza gracias a Ronconi que, en 1993 en el Teatro Stabile di Torino, dirige tres de las tragedias de Pasolini. Al año siguiente Magazzini dirige *Porcile* y, en 1995, Elio De Capitani se atreve con una versión de *I Turcs tal Friúl* en italiano. Además, como afirma Casi:

Tra l’altro, proprio in questi ultimi anni iniziano ad affacciarsi nuove generazioni, cresciute artisticamente in assenza di Pasolini, forse più libere dai condizionamenti della memoria personale e desiderose di confrontarsi con lui come classico contemporaneo, protagonista di una storia non vissuta direttamente: sono registi nati negli anni ’60 come Malosti, Adriatico o Latella, ai quali si aggiungono gli innumerevoli artisti coetanei e più giovani che indagano parole, storie e sensi di Pasolini in spettacoli che non si basano sulla sua drammaturgia ma che a lui si rifanno esplicitamente.⁵¹⁴

⁵¹⁴ CASI, S., *I teatri di Pasolini*, cit., p. 286.

rappresentazione e del concetto di rappresentazione, e non invece un reale manifesto di possibilità teatrale.

(...) Quando dico che Pasolini è un autore che autorizza un'infinità di riletture, è proprio perché, cosa rarissima, si tratta di un autore che nella sua opera presenta dei tratti autobiografici, e puoi quindi essere portato a leggerli secondo la sua autobiografia, puoi anche identificare la sua biografia e autobiografia, con il suo destino, che sono due cose diverse, puoi sentirlo come un destino in qualche modo di maledizione, ma anche, quando è in scena, come un destino di illuminazione.⁵¹⁵

⁵¹⁵ *Ibidem*, pp. 11-16.

De hecho, es Latella, el joven director italiano más prometedor, quien en 2004 propone un tríptico que comprende: *Bestia da stile*, *Pilade* y *Porcile*, obteniendo un gran éxito y dándole un nuevo enfoque al teatro de Pasolini.

Si, al final, las obras de Pasolini están resultando un éxito, se debe a que todos estos directores están aprendiendo a desembarzarse de las indicaciones del *Manifesto per un nuovo teatro*, ya que, a pesar de realizar una propuesta del teatro completamente innovadora, proponía un tipo de espectáculo incomprensible e improponible. En este sentido, quisiera concluir con las palabras al respecto de un director teatral famoso también por sus magníficas escenografías barrocas, Luca Ronconi, que reproduzco por extenso, pues son ilustrativas de la parábola del teatro pasoliniano:

Per parlare di Pasolini uomo di teatro credo si debba partire dalla contraddizione tra la lettura oggettiva delle sue opere e la lettura del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, due testi che secondo me fanno a cazzotti e si danneggiano vicendevolmente, perché leggere il teatro di Pasolini attraverso il suo manifesto significa indubbiamente mortificarlo nel senso di renderlo morto, cioè esattamente quello che lui ha fatto quando lo ha messo in scena. Ho assistito a quella sua prima rappresentazione di *Orgia* interpretata da Laura Betti e Luigi Mezzanotte, dato che allora mi trovavo anch'io a Torino per montare *Riccardo III*, ma lo spettacolo era praticamente insostenibile, non perché fosse velleitario il testo, ma per il fatto che era in qualche modo dilettesca e sbagliata l'idea di teatro e di rappresentazione che lui proponeva.

(...) il suo manifesto è stato per qualche anno una specie di catenaccio alla comprensione, finché non si è verificata la possibilità di staccarsene, di comprendere che si trattava di un atto di malumore nei confronti della

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Potentissima signora*, Longanesi, Milán, 1965.
- AA.VV. “*Officina*”. *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, ed. GC. Ferretti, Einaudi, Turín, 1975.
- AA.VV. “Pasolini. Le Mythe et le sacré”, en *Etudes Cinématographiques*, 109-111, 1976.
- AA. VV. *Pasolini e “Il Setaccio”*, ed. M. Ricci, Nuova Universale Cappelli, Bologna, 1977.
- AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1978.
- AA.VV. *Perché Pasolini: ideologia e stile di un intellettuale militante*, ed. M. L. De Santi y R. Rossini, Guaraldi, Florencia, 1978.
- AA. VV., *Il laboratorio di Prato*, Ubu Libri, Milán, 1981.
- AA.VV. *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*, ed. G. Santato, Cleup, Padua, 1983.
- A.A.V.V., *Pasolini*, ed. M. Schiavino, Coop. Laboratorio 2029, Salerno, 1983.
- AA. VV. *Pier Paolo Pasolini “Una vita futura”*, ed. L. Betti, Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma, 1985.
- AA. VV., *A partire da “Petrolio” Pasolini interroga la letteratura*, ed. C. Benedetti, y M. A. Grignani, Longo, Ravenna 1995.
- AA.VV., *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, ed. G. De Santi y M. Puliani, Il Cigno Galileo Galilei, Roma, 1995.

AA.VV. *Pasolini e l'antico*, ed. U. Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Roma, 1995.

A.A.V.V., *El teatro italiano (Actas del VII congreso nacional de italianista)*, ed. J. Espinosa Carbonell, Universitat de València, Valencia, 1998.

AA.VV. *Lengua y Lenguaje Poético (Actas del IX congreso Nacional de Italianista)*”, ed. Porras Castro, S., Universidad de Valladolid, Valladolid 2001.

AA.VV. *Pier Paolo Pasolini Palabra de corsario*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2005.

AA.VV. *Visiones de Pasolini*, Ediciones Pensamiento, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2006.

ANGELINI, F., *Pasolini tenia raó*, en “Els morgers. Revista di llengua e literatura”, n. 36, 1987, pp. 103-107.

ANGELINI, F., “*Affabulazione di Pier Paolo Pasolini*” en *Letteratura italiana. Le opere*, IV/2, Einaudi, Turín, 1996.

ANGELINI, F., *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma, 2000.

ASOR ROSA, A., *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma, 1972 (IV edición).

BACHMANN, G., y GALLO, D., “*Conversazione con P.P. Pasolini*” en *Filmcritica*, 256, agosto 1975.

BARBERI SQUAROTTI, G., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milán, 1971.

BAZZOCCHI, M.A., *L'immaginazione mitologica, Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1996.

BAZZOCCHI, M. A, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milán, 1998.

- BELLEZZA, D., "Lettera", en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.
- BETTARINI, M., "Promemoria", en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.
- BOGDANOVICH, P., *Io, Orson Welles*, ed. J. Rosenbaum, Baldini e Castoldi, Milán, 1996.
- BORGNA, G., "Pasolini intellettuale organico", en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.
- BOU, N., "Pier Paolo Pasolini, la posesión de la pasión", en *Quimera*, n. 116, 1993, p. 42-47.
- CADEL, F., *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce, 2002.
- CAMON, F., *Il mestiere di scrittore*, Garzanti, Milán, 1973.
- CAMON, F., "Testimonianza", en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.
- CAMPOY, M., "Pasolini, el director es la estrella", en *Nueva Estafeta*, n. 8, 7, 1979, p. 58-62.
- CARRERA DÍAZ, M., "Pier Paolo Pasolini, poeta en español", en *Studia Philologica Salmanticilensia*, n. 1, 1977, p. 27-31.
- CASI, S., *Pasolini, un'idea di teatro*, Campanotto, Údine, 1990.
- CASI, S., "Prime considerazioni su *La sua gloria*", *Rendiconti*, 40, marzo, 1996.
- CASI, S., *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milán, 2005.
- CERAMI, V., "Le Ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini", en *Letteratura italiana. Le opere*, IV/2, ed. A. Asor Rosa, Einaudi, Turín, 1996.

COLINAS, A., “Poesía y naturalidad en Pasolini”, en *Camp de l’arpa*, 5, 83, 1, 1981, pp. 25-28.

CONDE MUÑOZ, A., “El significado del uso dialectal y el concepto lingüístico en la obra de P.P. Pasolini”, en *Revista de Filología Románica*, n. 3, 1985, p. 319-326.

CONTINI, G., “Al limite della poesia dialettale”, en *Corriere del Ticino*, 24 de abril de 1943.

CONTINI, G., *Letteratura dell’italia unita 1861-1968*, Sansoni, Florencia, 1968.

CORDELLI, F., “Per Sade-Salò”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

CUCCHI, M., “Stagioni della poesia di Pasolini”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

DÍAZ PÉREZ, J.C., “Presencia de la cultura española en la obra de PP. Pasolini”, en *Revista de Filología Románica*, n. 10, 1993, p. 64-84.

ESQUILO, *La Orestíade*, trad. de M. Valsigli, Sansoni, Florencia, 1952.

ESQUILO, *La Orestíade*, trad. de L. Traverso, (1949), en *Tragedie*, Edipem, Novara, 1974.

ESQUILO, *La Orestíade*, trad. de Pier Paolo Pasolini, Steu, Urbino, 1960 (publicado también por Einaudi, Turín, 1960 y 1985).

FAROLFI, F., “Un ricordo”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

FERRETTI, G.C., *Letteratura e ideologia*, Ed. Riuniti, Roma, 1964.

FERRETTI, G.C., “Fine della diversità”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

- FERRETTI, G.C., *Pasolini: l'universo orrendo*, Ed. Riuniti, Roma, 1976.
- FERRONI, G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Milán, 1991.
- FERRONI, G., *El nuevo bellocino de oro: Petróleo, obra póstuma de Pasolini*, en "Quimera", n. 121, 1993, p. 40-45.
- FORTI, M., "Pasolini in dialetto e in lingua", en *Le proposte della poesia*, Mursia, Milán, 1963.
- FORTINI, F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Turín, 1993.
- FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, París 1966 (traducción del francés al italiano de Emilio Panaitescu: FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, BUR, Milán, 1985; en español: FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Planeta Agostini, Barcelona, 1985).
- FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia, Florencia, 1996.
- GALLO, I. "Pasolini traduttore di Eschilo" en AA.VV. *Pasolini e l'antico*, cit.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas*, V. II, Aguilar ediciones, Madrid, 1990.
- GERARD, F. S., "Temi arcaici nel teatro di Pasolini" en *Teatro contemporaneo*, III (1984), 7, pp. 1-29
- GIRARD, R., *La Violence et le Sacré*, Grasset, París, 1972 (traducción al italiano de Ottavio Fatica y Eva Czerkl: *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milán, 1992).
- GONZÁLEZ, F., "Porcile, de Pier Paolo Pasolini, en el frente de batalla del pensamiento", en *Cuadernos cinematográficos*, n. 9, 1995, pp. 125-138.

- GRAMSCI, A., *Quaderni del carcere*, ed. V. Gerratana, Turín, 1975.
- GUAGNINI, F., “La nuova gioventù e l’esperienza friulana di Pier Paolo Pasolini” en *La Battana*, n. 39, mayo de 1976.
- GUARNER, J.L., Pasolini cineasta: ideología y pasión, en *Camp de l’arpa*, n. 5, 83, 1, 1981, p. 29-32.
- JESI, F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Turín, 1968.
- JESI, F., *Mito*, Mondadori, Milán, 1980.
- LEONETTI, F., “Nuovo stile in Pasolini”, en *Paragone-Letteratura*, a. XV, n. 174, junio 1962, pp. 91-94.
- LEONETTI, F., “Pagina di dicembre 1975”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.
- LICCIOLI, E., *La scena della parola*, Le Lettere, Florencia, 1997.
- LINDER, J., “Un testo teatrale inedito di Pasolini: *Nel 46!*”, en AA.VV. *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*, cit.
- LUPERINI, R., *Il Novecento*, II tomo, Loescher, Turín, 1981.
- MANGO, A., *Sul teatro di parola*, en A.A.V.V., *Pasolini*, cit.
- MANGO, A., “Pasolini uno e due”, en *Misure critiche IX* (1979) pp. 1-26.
- MANGO, A., “Il cielo può cadere sulla nostra testa”, en AAVV *Pasolini e l’antico*, cit.
- MATAS GIL, P., “El poder en *Calderón* de Pier Paolo Pasolini” en A.A.V.V., *El teatro italiano (Actas del VII congresso nacional de italianista)*, cit.
- MARTELLINI, L., *Introduzione a Pasolini*, Editori Laterza, Bari, 1989.
- MICCICHÉ, L., “I miti di Pier Paolo Pasolini”, en *Il cinema italiano degli anni ’60*, Marsilio, Venecia 1979.

MORAVIA, A., “La chiacchiera e il teatro”, en *Nuovi Argomenti*, n. 5, enero-marzo, 1967.

MORAVIA, A., “Il sogno di una cosa”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

MORAVIA, A., “Dall’Oriente a Salò”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

MUSATI, C., “Calderón, Velásquez, Pasolini”, en *Sipario*, XXIX, 335, abril 1974.

MUZZIOLI, F., *Come leggere “Ragazzi di vita”*, Mursia, Milán, 1975.

NALDINI, N., *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turín, 1989.

NÚÑEZ GARCÍA, L., “*Porcile* de Pasolini: Teatro y cine, la duplicidad de un texto”, en A.A.V.V., *El teatro italiano (Actas del VII congreso nacional de italianista)*, cit.

PANCORBO, L., “Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini”, en *Revista de Occidente*, n. 4, 2, 1976, p. 38-44.

PASOLINI, PP., “Il metodo di lavoro”, en *Città aperta*, n. 7-8, abril-mayo 1958.

PASOLINI, PP., “Nove domande sul romanzo”, en *Nuovi Argomenti*, n. 38-39, mayo-agosto 1959.

PASOLINI, PP., “Otto domande sulla critica letteraria”, en *Nuovi Argomenti*, n. 44-45, mayo-agosto 1960.

PASOLINI, PP., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milán, 1960.

PASOLINI, PP., *Mamma Roma*, Garzanti, Milán, 1962.

PASOLINI, PP., “L’italiano orale e gli attori”, en *Vie Nuove*, 18 de Marzo de 1963.

PASOLINI, PP., “*Ho tradotto Plauto alla lettera, dice Pasolini*”, entrevista de A. Chiesa, en *Paese Sera*, 27 de dicembre de 1963.

PASOLINI, PP., “Progetto di opere future” en *Nuovi Argomenti*, n. 67-68, marzo-junio 1964.

PASOLINI, PP., *Il Vangelo secondo Matteo*, Garzanti, Milán, 1964.

PASOLINI, PP., “Italie magique”, en A.A.V.V., *Potentissima signora*, Longanesi, Milán, 1965.

PASOLINI, PP., *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milán 1965.

PASOLINI, PP., *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milán 1966.

PASOLINI, PP., “L’arrabbiato sono io”, entrevista de Giorgio Bocca, en *Il Giorno*, 19 de julio de 1966.

PASOLINI, PP., “Un solo nemico mi fa paura: il sole”, en *Il Giorno*, 11 de novembre de 1966.

PASOLINI, PP., “Amo troppo scrivere per il teatro”, entrevista de Corrado Augias, en *Sipario*, a. XXI, n. 247, noviembre 1966.

PASOLINI, PP., *Edipo re*, Garzanti, Milán, 1967.

PASOLINI, PP., “Se nasci in un piccolo paese sei fregato”, entrevista por M. Cancogni, en *La Fiera Letteraria*, 14 dicembre 1967.

PASOLINI, PP., “Pilade”, en *Nuovi Argomenti*, julio-diciembre 1967.

PASOLINI, PP., *La terza via del teatro*, en *Avanti*, 18 de enero de 1968.

PASOLINI, PP., “Intervista sincera con Pasolini sul mondo, l’arte, il marxismo”, en *La Stampa*, 12 de julio de 1968.

PASOLINI, PP., “Manifesto per un nuovo teatro”, en *Nuovi Argomenti*, enero-marzo 1968.

PASOLINI, PP., “Pasolini: Adesso vi parlo di Pasolini”, entrevista por Paolozzi, L., en *Vie Nuove*, 23 de diciembre de 1970.

PASOLINI, PP., “Un discorso di Pasolini su teatro e poesia”, entrevista por J.M. Gardair, en *Corriere del Ticino*, 13 de noviembre de 1971.

PASOLINI, PP., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milán, 1972.

PASOLINI, PP., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milán, 1975.

PASOLINI, PP., *Scritti Corsari*, Garzanti, Milán, 1975

PASOLINI, PP., *Lettere luterane*, Einaudi, Turín, 1976.

PASOLINI, PP., “Lettere a Franco Farolfi”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

PASOLINI, PP., “Fui antimoderno, sognai Platone”, entrevista de G. Carioti, en *Macchina*, I, 1 de abril de 1977.

PASOLINI, PP., *San Paolo*, Einaudi, Turín, 1977.

PASOLINI, PP., “Intervista 1971”, en *Nuovi Argomenti*, n. julio-diciembre de 1978.

PASOLINI, PP., *Le belle bandiere*, ed. G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1978.

PASOLINI, PP., *I Turcs tal Friul*, introducción y traducción de Boccotti, ed. G. Müncher, Ist. Italiano di Cultura, Urbania, Bramante, 1980.

PASOLINI, PP., *Lettere*, ed. de Naldini, Vol I y II, Einaudi, Turín, 1986 y 1988.

PASOLINI, PP., *Il sogno di una cosa*, Garzanti, Milán, 1992.

PASOLINI, PP., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, trad. al ital. de C. Salmeggi., Guanda, Parma, 1992.

PASOLINI, PP., *Un paese di temporalis e primule*, ed. Nico Naldini, Ugo Guanda Editore, Parma, 1993.

PASOLINI, PP., *Il sogno del centauro*, ed. Jean Dufлот, introducción de G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1993.

PASOLINI, PP., *L'Academiuta friulana e la sue riviste*, ed. Naldini, N., Neri Pozza Editore, Vicenza, 1994.

PASOLINI, PP., *Il caos*, ed. G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1995.

PASOLINI, PP., *Teatro*, Garzanti, Milán, 1995.

PASOLINI, PP., *Romanzi e racconti*, vol. I y II, ed. Walter Siti, Mondadori "I Meridiani", Milán, 1998.

PASOLINI, PP., *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. Walter Siti, Mondadori "I Meridiani", Milán, 1999.

PASOLINI, PP., *Bestemmia*, Garzanti, Milán, 1999.

PASOLINI, PP., *Sceneggiature*, vol. I, II, ed. Walter Siti, Mondadori "I Meridiani", Milán, 2000.

PASOLINI, PP., *Teatro*, ed. Walter Siti, Mondadori "I Meridiani", Milán, 2000.

PASOLINI, PP., *Poesie*, vol. I y II, ed. Walter Siti, Mondadori "I Meridiani", Milán, 2001.

PEÑA SÁNCHEZ, V., *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del ventenio fascista y su repercusión en España*, Ediciones Adhara, Granada, 1993.

PLAUTO, *Il vantone di Plauto*, traducción de Pier Paolo Pasolini, Garzanti, Milán, 1963.

PLAZA de la, F.J., “El *Teorema* de Pasolini: Estructura, precedentes y correlatos”, en *Cuadernos cinematográficos*, n. 9, 1995, p. 177-183.

PORRAS MONTERO, R., “La primera crisis poética de Pasolini: de la poesía friulana a *Le ceneri di Gramsci*”, en AA.VV. *Lengua y Lenguaje Poético (Actas del IX congreso Nacional de Italianista)*”, cit.

PUPPA, P., *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Bari, 1990.

QUADRI, F., “Il linguaggio dell’attore”, en AA.VV. *Il laboratorio di Prato*, cit.

RADCLIFF-UMSTEAD, D., “L’eroe come vittima. La violenza nei films di Pasolini”, en *Alla Bottega*, a. XXI, n. 6, nov-dic 1983.

RELLA, F., *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milán, 1981.

RINALDI, R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milán, 1982.

RINALDO R., *L’irricoscibile Pisolini*, Marra, Rovito (CS), 1990.

RONCAGLIA, A., “Nota a P.P. PASOLINI”, en PASOLINI, PP., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milán, 1979.

RUIZ SILVA, C., “Tolstoi, Guillén y Pasolini ante la muerte de Ivan Illich”, en *Nueva Estafeta*, n. 37, 12, 1987, p. 79-82.

SABA, M. A., *Gioventù italiana del Littorio (la stampa dei giovani nella guerra fascista)*, Feltrinelli, Milán, 1973.

SANTATO, G., *Pier Paolo Pasolini. L’opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.

SICA, G., “L’artista e la croce. Caravaggio e Pasolini” en *Sia dato credito all’invisibile. Prose e saggi*, Ricerche, Marsilio, Venecia, 2000.

SICILIANO, E., “Il *Calderón* di Pasolini, en *Il Mondo*, 8 de noviembre de 1973.

SICILIANO, E., “Un disperato interesse”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

SICILIANO, E., *Vita di Pasolini*, Giunti, Florencia, 1995 (la última edición es de la casa editorial Mondadori, Milán, 2005).

SITI, W., “Saggio sull’endecasillabo di Pasolini” en *Paragone*, n. 270, 1972.

SITI, W., “Oltre il nostro accanito diffenderla”, introducción a PASOLINI, PP., *Le ceneri di Gramsci*, Einaudi, Milán, 1981.

SOLLERS, P., “Pier Paolo Pasolini: Sade i San Mateo”, en *Camp de l’arpa*, n. 5, 83, 1, 1981.

STRINDBERG, A., *Il sogno*, Adelphi, Milán, 1994.

STRINDBERG, A., “La sonata degli spettri”, en *Studi Nordici*, I, VII, 2002.

SUÁREZ MORENO, B., “Le facce del potere nel teatro di P.P. Pasolini”, en A.A.V.V., *El teatro italiano (Actas del VII congreso nacional de italianista)*, cit.

TOTI, G., “Il Vangelo di P.P.P.”, en *Cinema 60*, n. 46, octubre 1964.

VANOSSI, L., “Le parole e la voce. Studio su *I Turcs tal Friùl* di Pier Paolo Pasolini”, en AA.VV. *Pier Paolo Pasolini. L’opera e il suo tempo*, cit.

VOLPONI, V., “Pasolini maestro e amico” en AA.VV. *Perché Pasolini: ideologia e stile di un intellettuale militante*, ed. M. L. De Santi y R. Rossini, Guaraldi, Florencia, 1978.

WAHL, F., “Pier Paolo Pasolini o el discurso de la perversión”, en *Camp de l’arpa*, n. 5, 83, 1, 1981.

ZAMBRANO, M., *La confessione come genere letterario*, Mondadori, Milán, 1997.

ZANZOTTO, A., “Per una pedagogia?”, en *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo, 1976.

ZANZOTTO, A., *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Mondadori, Milán, 1994.

ZIGAINA, G., *Hostia, trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venecia, 1995.