

(y de su posible transgresión), se organizan los temas, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos y los objetos que llenan el microcosmos dramático.

11. Aclaraciones: en el proceso de la lectura, el receptor *almacena* datos, los utiliza o los *retiene*; por tanto, espera (o *expecta*). A medida que avanza, se produce una actualización diversificada, múltiple, de los contenidos de las *retenciones*. Como diría Iser, esto significa que lo que es recordado se proyecta en un nuevo horizonte (un horizonte que no existía en el momento en que la información actuó como *estímulo* por primera vez). Los contenidos de la memoria se transforman pues, ya que el nuevo horizonte los hará aparecer bajo otra luz. En definitiva, la actualización de lo que es recordado establece nuevas relaciones, que influyen en la orientación de la nueva espera despertada por el enunciado. De esta forma –dice Iser–, cada instante de la lectura es una dialéctica de *pro-tenciones* y *retenciones*, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenar y un horizonte establecido que se destiñe continuamente. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

No hay que olvidar que el proceso de lectura supone una serie de opciones particulares mediante las cuales se producen un tipo de conexiones u otras. «En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura» (ISER, 1989: 153).

12. Aclaraciones: el *punto de vista*, en narrativa, es fundamentalmente un asunto entre el *autor/narrador* (*voz*) y el *personaje*; el carácter primario, no mediado, del drama, en cambio, centra la cuestión de la perspectiva en la relación entre *personaje* y *receptor*. Se trata de *percibir* el *punto de vista* –la constelación de *puntos de vista*– de los distintos personajes sobre el mundo. Lo que deriva irremediabilmente en la instauración de corrientes identificadoras. De hecho, en la mayoría de las situaciones dramáticas el espectador rechazará *adoptar* plenamente el punto de vista de un personaje: se contentará con asociarse a él parcial y provisionalmente, en un grado variable. Así, nunca hay una coincidencia perfecta entre el punto de vista del espectador y el del personaje. Un ejemplo: cuando el espectador sabe (o cree saber) que un personaje se equivoca, la distancia entre el *punto de vista* del personaje y su focalización aumenta a *nivel cognitivo*. Paradójicamente, podrá disminuir a *nivel afectivo*, en función de la piedad o la simpatía que el espectador proyecte hacia el perso-

naje que es víctima de un error (BARCO y BURGESS, 1988).

13. Sanchis añade un quinto «plan sistémico» según el cual la obra se rige por un «principio de retroalimentación propio de los sistemas, de modo que las estrategias textuales operan a modo de impulsos, cuyo efecto en el receptor *regresa* al «texto» generando nuevos impulsos. No incluimos este «plan» en la tabla en la medida que la dimensión sistémica no deja de constituir un principio esencial (aglutinador) de los otros cuatro planos o niveles.



La vocación teatral de Pier Paolo Pasolini¹

Valentina Valentini

Experiencias

La relación de Pier Paolo Pasolini con el teatro no se puede compendiar en el reducido periodo en el que escribió sus tragedias, contemporáneas al «Manifiesto por un nuevo teatro», porque irriga desde la adolescencia la iniciación cultural del escritor: en 1938 escribió una comedia y una tragedia griega *Gli alati* y *La sua Gloria*, poniendo a prueba tanto el lenguaje poético como el dramático; en los años de Universidad, en Bolonia, conoce a actores y a directores entre los que están Zacconi, Benassi y Tumiatì, lee revistas como *Il Drama*, proyecta la creación de una compañía y respira las ideas de Bragaglia, Orazio Costa o Enrico Fulchignoni para quien el teatro no sólo es cultura humanista, si no también un instrumento de comunicación con la sociedad. En la posguerra entrará en contacto con Grassi, Strehler y Testori, muy comprometidos en dar una respuesta civil a la reconstrucción moral y cultural de Italia. Es aún más esencial que la palabra, tanto escrita como dicha, instituya una fecunda reciprocidad entre poesía y teatro, puesto que la voz permite comprender la poesía y

al revés, el verso estructura sus tragedias. Esto significa que el teatro no es del todo una experiencia circunscrita y marginal, para ser archivada como un torpe y fallido experimento, porque representa un importante punto de unión en la producción del escritor, en el cruce entre poesía y cine.²

En esta perspectiva, el descubrimiento del teatro de Brecht incide en otras direcciones e incluso va contra la corriente con respecto al contexto político-cultural de aquellos años, en tanto que los intereses de Pasolini, según su obra y su pensamiento, indican una vía diferente de la instrumentalización ideológica para superar la crisis de los intelectuales de izquierdas y de la propia vanguardia. El caso de Brecht se prestaba a sustanciar la posición de Pasolini, que buscaba un compromiso sobre los problemas de la forma y el sentido, «un sentido comprometido de la obra» que no pretendía respuestas ideológicas sino más bien «por lo menos, dar testimonio de las preguntas en obras ‘ambivalentes, ambiguas, que un incierto canon’ como el Brecht entendido con precisión por Barthes: pero no por ello no comprometidas, ¡qué va!» (PASOLINI, 1966-1972-2000 : 139-140). Pero Pasolini, como Barthes, al distanciarse de la vanguardia indicaba una compleja vía que convertía en problema tanto la linealidad de la narración, la psicología, como su derogación; que no renunciaba a la realidad sino que prescribía análisis científicos para comprenderla mejor, pero a sabiendas de que las nuevas fuerzas (procedentes, según el escritor, de la pequeña burguesía y del mundo rural y arcaico) contradecían tanto al racionalismo marxista como al burgués.

Siempre a través de Brecht –ya no el ideólogo marxista sino el intelectual integrado de izquierdas– el escritor descubre la pluricodidad del espectáculo teatral, una dimensión híbrida y popular en la que se experimentan dispositivos dramatúrgicos que desestructuran el espectáculo mediante la inserción de material heterogéneo, como en el cabaret.³ Con el proyecto de *Italie magique* (1964), Pasolini escribe un texto en el

que las influencias brechtianas derivan hacia la parodia, con una dimensión experimental tanto por un contagio entre el cine y el teatro como por las acotaciones en las que, más allá de sus instrucciones de dirección, el escritor introduce sus comentarios, así como las deformaciones fonéticas que serán para el *Lip Lip* de Scabia como los fantoches del teatro de marionetas para los personajes de Mussolini y Hitler.

No es inútil preguntarse a qué actores y directores supo apreciar Pasolini entre sus contemporáneos: incondicionalmente, a Eduardo De Filippo y a Carmelo Bene, a quien definía en una entrevista de Corrado Augias como «un caso extraordinario» capaz de desarticular la lengua dramática gracias a los rasgos suprasegmentales, «al articulado del cuerpo que sumerge y sobrepasa al logos». Estimaba a Paolo Stoppa (pero no a Rina Morelli), Alberto Lionello, Franca Valeri y sobre todo a Laura Betti, «fenómeno de plurilingüismo hablado, conviven en ella formas expresionistas, caricaturescas, naturalistas y convencionales ‘es la ahijada teatral de Gadda’». En general no le gustaban los actores profesionales y acusaba de academicismo –como todo lo que escribía en esos mismos años un crítico como Giuseppe Bartolucci– a la dirección crítica italiana de la segunda posguerra, fuera Visconti o Strehler: «Ellos han codificado, para mí, una especie de *kitsch* teatral, una forma de gusto moderno y totalmente exterior, en la que todo se caracteriza por una belleza previsible, artificial, que a nadie sorprende» (PASOLINI, 1983 : 130).⁴ No apreciaba al grupo '63, y al mismo tiempo había visto *Il Principe costante* de Grotowsky en Spoleto y no ponía en duda su carga innovadora.

La reflexión teórica y política de Pasolini, y también sus experiencias como director de cine y teatro, como dramaturgo e intelectual comprometido –publica el «Manifiesto por un nuevo teatro» y lo discute públicamente en ocasión del estreno de *Orghia* en Turín, en el Deposito d'Arte Presente (1968)– inscriben el teatro de pleno dere-

cho en el pensamiento y la estética pasoliniana.⁵

El «Manifiesto por un nuevo teatro»

En 1968 aparecen contemporáneamente en Italia tres «manifiestos» por un «nuevo teatro» (y su coincidencia es síntoma de una urgencia): el de Pasolini, publicado en «Nuovi Argomenti» en enero-marzo de 1968; el redactado a cargo de Bartolucci, Capriolo, Fadini y Quadri, discutido en el Congreso por un nuevo teatro celebrado en Ivrea del 9 al 12 de junio de 1967, y el de Richard Schechner, *Six Axioms for an Environmental theatre*.⁶

Roberto Tessari, en el volumen *Il teatro italiano del Novecento*, sostiene precisamente que «nunca hubo, en la historia del espectáculo italiano del siglo XX, temporadas más fértiles y densas que aquella de 1968: sobre todo si consideramos la manifestación de un pluralismo de discursos fundamentados de algún modo en las razones autónomas de un *pensar y operar en términos* teatrales, capaz de convertir de un solo gesto en anacrónica cualquier diatriba sobre la ‘crisis de la dramaturgia’, el dominio de la dirección, las funciones de los espacios estables, el acercamiento al público, la descentralización de la escena, etcétera» (TESSARI, 1996 : 145).

Durante el periodo en el que la inteligencia progresista y vanguardista italiana en pleno miraba hacia el grupo '63 como renovador del teatro italiano, el proveedor de nuevos textos, Pasolini expresaba abiertamente en *La fine dell'Avanguardia* sus críticas argumentadas que contrastaban con las opiniones usuales. Para un crítico no alienado como Giuseppe Bartolucci, el grupo '63 indicaba una contra tendencia con respecto a los literatos de la escena oficial, sea porque profesaban una original propensión transdisciplinaria o porque –próximos a las reflexiones del Roland Barthes (1960) de *El Grado cero de la escritura*– entendían el texto literario como un rastro material,

gráfico y sonoro, una superación de la oposición entre literatura y teatro, una revalorización del código teatral reinsertado en el circuito de las experimentaciones de vanguardia, según las cuales tanto el actor como el texto se consideran «material escénico». Las tesis del «Manifiesto», expuestas en el congreso de Ivrea, reunían los principios que conformaban en aquellos años las experiencias del *nuevo teatro*: el de Bene, Ronconi, el Living, Brook, Scabia. En el prefacio al texto *All'improvviso*, Giuliano Scabia enunciaba las líneas esenciales del nuevo teatro que coinciden con las del «Manifiesto»: «uso de todo el teatro» y, por lo tanto, abolición de la fractura entre platea y escenario; «uso distanciado e irónico de los objetos» que son intercambiables con los actores y viceversa; «uso del actor como objeto animado y, por lo tanto, como hecho plástico visual más allá de lo sonoro»; «introducción de partes puramente fonéticas» (que sobre el papel se convierten en poesía visual, vestigios gráficos, dibujos, ritmo) (SCABIA, 1967 : 5). En el manifiesto de Ivrea, el modo productivo del Living, basado en el grupo consolidado por afinidades ideológicas, marcaba los rasgos del *nuevo teatro* como una comunidad en la que no existen cesuras entre la existencia cotidiana y la práctica artística, para la que el teatro se regenera a través de la acogida de materiales degradados de vida, de lenguaje y materias expresivas extrañas a la tradición teatral, y del redimensionamiento del lenguaje verbal, incapaz de expresar el presente. Es un teatro que ocupa todo el espacio, que ya no es exclusivamente el escenario sino también la calle (véase el *Orlando Furioso* de Ronconi); es experimental en tanto que inicia un proceso de trabajo según el método «de ensayo y error», basado en la búsqueda común de un colectivo que comparte y compara competencias y visiones del mundo, cuyo resultado en principio se desconoce, porque es fundamental «la adquisición y la experimentación de los nuevos materiales escénicos», es decir, una labor intensa de resignificación de los lengua-

jes propios y específicos del teatro (tanto del gesto como del objeto, el sonido o la relación entre espacio y acción escénica) y metidos en la escritura escénica de artes limítrofes –la danza y las artes visuales– o de territorios extraartísticos.

El «Manifiesto» elaborado por Pasolini se distancia radicalmente del de Ivrea y, sin ser discutido, es rechazado y borrado, tanto por los partidarios de lo nuevo como por los representantes del *establishment* teatral. La radicalidad del «Manifiesto» según el teatro de la época estaba marcada por la condición reaccionaria de una parte de la vanguardia, y el rigorismo de oratorio de la vertiente de la «Charla», y fue ignorada por el teatro político que en aquellos años se convertía en «género».

Del «Manifiesto» se explica habitualmente la tesis más clamorosa, la que en su momento provocó las reacciones hostiles de los mantenedores de aquel nuevo teatro, que según el escritor era homogéneo al teatro burgués, y estaba encarnado –excelente chivo expiatorio– por el Living Theatre, una formación que entonces representaba internacionalmente los rasgos de la vanguardia: un modo colectivo de producción, procesal-experimental (laboratorio), predominio de los lenguajes no verbales (el cuerpo-gesto) y de la calidad sonora-musical de la actuación verbal, caracteres lo bastante específicos como para dictar a Pasolini el término *teatro del gesto y del grito* con el que identificaba negativamente al nuevo teatro del que había que tomar distancia.

Pero, a parte de las posiciones partidistas suscitadas en su época, el «Manifiesto» contiene un importante principio innovador: que el teatro y la oralidad se miden en el habla del actor en escena. En el nuevo teatro, según Pasolini, el actor, como vehículo de la comunicación oral, es el *poeta de la lengua oral*, por lo que disfruta de la misma libertad de creación que tiene el poeta con la lengua escrita. Rechazando la lengua no natural y ficticia del italiano burocrático, impuesto autoritariamente al plurilingüismo de la Italia preunitaria, Pasolini

denunciaba la ausencia de una tradición teatral-lingüística en Italia.⁷

Si la de los actores del teatro nacional es una «antilingua recitativa», una lengua estándar que procede de la televisión, su propuesta es «actuar por encima o por debajo de ella: por encima a través de una poetización consciente y una sublimación abstracta. [...] Por debajo: adoptando los dialectos, las desacralizaciones sublingüísticas, o caricaturizando la propia lengua estándar. La declamación en Italia sólo puede ser expresionista y sustituir «el presente» de la sintonía lingüística imposible con el espectador por una especie de sintonía mimética, es decir por la pura y simple presencia mímica de su cuerpo» (PASOLINI, 1965-1992-93 : 18).

Como observa acertadamente Stefano Casi, Pasolini entiende por expresionista la deformación, provenga de los dialectos o de los juegos de palabras –aliteraciones, lapsus, desviaciones semánticas, criolización de la lengua pero también, y esa es la conquista a subrayar– la pura presencia del cuerpo, los lenguajes no verbales: superar la estandarización es responsabilidad del actor. En particular nos parece relevante la tesis de la necesidad de eliminar la acción del teatro de texto para privilegiar su audición y su visión, en cuanto toma posiciones radicalmente respecto al irresuelto problema de integración entre palabra y escena.

Es asimismo importante, aunque en su momento se menospreciara, la reflexión de Pasolini sobre el uso del dialecto que «el teatro de texto incluye en casos excepcionales y en una acepción trágica que lo coloca al nivel de la lengua culta» (PASOLINI, 1968, 1992 : 23, 93), en cuanto que algunas décadas más adelante ha sucedido todo lo que Pasolini, entonces no escuchado, auguraba: la creación de una lengua teatral inventada y no naturalista (como la de Eduardo) en la que se inscribe el lenguaje gestual que Brecht apuntaba como factor de renovación del lenguaje verbal (BRECHT, 1962-1975 : 171).

En realidad, la «vocación teatral» de Pa-

solini no corresponde a una posición teórica clara y definible, sino que realmente son sus contradicciones lo que firma su pensamiento sobre el teatro. Hoy en día el modelo de teatro proyectado por Pasolini todavía se asimila con el teatro de texto literario, al llamado «teatro de texto», e interpretado como ejemplo «de una dramaturgia entendida según los cánones de una *literalidad* idealista», como escribía Roberto Tessari (1996 : 179), de quien citamos por extensión: «La perspectiva pasoliniana se mantiene encerrada en una teatrología para la que el suceso escénico es sobre todo *comunicación* y no *expresión*), subordinada –además– al servicio de una dramaturgia entendida según los cánones *de la literalidad* idealista».

Si bien esta interpretación es irrefutable, puesto que se proyecta sin solución de continuidad la producción dramaturgica del escritor, sin embargo es cierto que convirtiendo en recíprocamente funcionales la dramaturgia y la enunciación poética, se evita descubrir las contradicciones y se simplifica la complejidad que ha hecho impracticable la propuesta teatral de Pasolini.⁸

El nuevo teatro acorde con la palabra (pero aquí radica el polémico intento del manifiesto, según el teatro existente, tanto institucional como de vanguardia), «en primer lugar es debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política, en el plano más democrático y racional posible: por lo tanto, un teatro atento sobre todo al significado y al sentido y que excluye cualquier formalismo que, a nivel oral, significa complacencia y esteticismo fonético» (PASOLINI, 1968-1992-93 : 23). El modelo ideal es el teatro de la Grecia clásica, entendido como discusión colectiva y pública y, más cercanamente, el drama didáctico como lo reformuló Brecht en el último periodo de su vida, en el que la comunicación teatral se dirigía a presentar y discutir problemáticas de actualidad, de *canon incierto*, «es decir que planteen los problemas, sin imponer ninguna solución», de modo que se estimule la inteligencia del espectador para encontrar

posibles soluciones. Entre otras cosas, el escritor no compartía, en discrepancia con los defensores del teatro de vanguardia, que la invención de un nuevo lenguaje escénico se resolviera en una praxis desestructurante, sin un movimiento paralelo de reconstrucción.

Y aquí reaparece la cuestión que consideramos más importante para el escritor cuando piensa y opera con los instrumentos del teatro, la cuestión verdaderamente política, de la relación del teatro con la realidad, lo que implica prestar atención a los modos expresivos, a los gestos, a la pronunciación, al público. La vocación política del «Manifiesto» es clarísima, incluso en la dedicatoria (punto 16):

No lo malentiendan. No es un obrerismo dogmático, estalinista, togliattiano o simplemente conformista, lo que aquí va a ser recordado.

Aquí más bien se recuerda la gran ilusión de Mayakovsky, Esenin y otros conmovedores y grandes hombres que trabajaron con ellos en aquella época. «Nuestro nuevo teatro les está dedicado idealmente. No hay obrerismo oficial (es decir, aunque el teatro de texto funcione con sus textos [*sin escenografía, vestuario, musiquitas, magnetófonos ni mímica*] en las fábricas y en los círculos culturales comunistas, incluso en establecimientos con las banderas rojas del 45) (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

Y en el punto 1 revela, negándolo, que el fantasma-padre del que debemos liberarnos es Brecht («A lo largo de este manifiesto, jamás se nombrará a Brecht. Él ha sido el último hombre de teatro que ha podido hacer una revolución teatral desde el propio interior del teatro: y eso porque en su época la hipótesis era que el teatro tradicional existía [y de hecho existía]») (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

Y de hecho no se había liberado de él, pero lo había releído a través de Roland Barthes que, a su vez, intentaba trazar una línea a través de Brecht (estamos en la época del *Grado cero de la escritura*, (trad.it.,

1960): que hiciera interactuar vanguardia artística y revolución). Los ensayos de Barthes partían de una decidida motivación política y ética, planteaban la pregunta de cómo conciliar la «disciplina revolucionaria» con las instancias individuales del sujeto. Cómo ajustar cuentas con la tradición sin que nos aplaste, utilizándola para crear un nuevo lenguaje del presente. La especulación de Barthes no era en absoluto monótonamente vanguardista, no exaltaba a la ruptura con la tradición de un modo triunfalista. En un clima cultural y político como el de la Europa de posguerra, que pretendía, una vez vencido el nazismo, un cambio de la sociedad y un uso de la cultura en sentido no clasista, Barthes se planteaba el problema de cómo la literatura debía responder a ese imperativo moral y político.⁹

En este sentido, es muy explícito el ensayo *La fine dell'Avanguardia* (1966) causado, según Pasolini, por la disociación entre realidad y lenguaje, y por la coincidencia entre protesta social y contestación de las formas y las convenciones lingüísticas. La consecuencia –argumenta Pasolini– es que la lengua de la vanguardia (y en su punto de mira está el grupo '63), destruyendo la fuerza significativa y metafórica de la palabra, se presenta «sin sombras, sin ambigüedades y sin drama, como los formularios impersonales, o los textos académicos» (PASOLINI, 1966-1972-2000 : 130). La vanguardia no ha sido capaz de afrontar el modo de tratar la realidad sin matarla ni anestesiarla, ni tampoco la afirmación de «la voluntad del autor por expresar un 'sentido' más que unos significados. Por lo tanto, *hacer que ocurra siempre algo* en su obra. Por lo tanto, evocar siempre directamente *la* realidad, que es la sede del sentido que trasciende a los significados» (*ibidem*: 138).

Con respecto a una realidad tan profundamente cambiada, observa el escritor, son inadecuados tanto los métodos del viejo compromiso marxista como los de la vanguardia. Es necesario pretender un arte que esté en condiciones de afrontar el presente

evocándolo, suspendiendo su sentido, realizando obras ambiguas, sin renunciar al compromiso o a la realidad: «Existe, seguramente, en el teatro de Brecht, un sentido, un sentido fortísimo, pero este sentido siempre es una pregunta» (*ibidem*: 139).

Releer las tesis pasolinianas significa individualizar en su discurso no sólo los motivos que han avanzado el debate teórico-estético sobre el teatro (de Goffman al teatro posmoderno), sino también aquellos núcleos problemáticos que, en los años sucesivos, iban a emerger como contradicciones incurrables en las prácticas del nuevo teatro, que más bien ha tomado la vía de la complejidad, de la polarización lineal, tanto en la teoría como en la práctica teatrales, o ha favorecido la elisión de aquel doble movimiento que Barthes indicaba como convergente: «existe el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, existe el propio trazado de cada situación revolucionaria, cuya ambigüedad fundamental es que la Revolución debe surgir de lo que desea destruir, incluso la imagen de todo lo que quiere conquistar. Como el arte moderno en su totalidad, la escritura literaria conlleva la alienación de la historia y su sueño, o la conciencia de la fractura de los lenguajes y las clases, y el esfuerzo por superarlas» (BARTHES, 1960-1982 : 64).

La incompreensión y el rechazo-olvido por parte de la cultura de vanguardia en Italia puede leerse, según las tesis del «Manifiesto» de Pasolini, como la incapacidad por trabajar en el doble andén de la fractura-reintegración, una actitud para escandir la complejidad en favor de las antítesis no dialécticas: teatro político, tercer teatro, teatro de investigación.

Por un teatro eficaz

Aunque es cierto que la vocación teatral de Pasolini no se enmarca en el fulminante ímpetu de su escritura dramática –los seis textos que el escritor, en vida, no se decidirá a mandar a imprenta para su anhelado

volumen de Teatro, porque su versión no es definitiva, como procede en los textos destinados al escenario— es también cierto que, en el periodo que transcurre de 1966 a 1968-69, invierte la mayor parte de sus energías y proyectos en el teatro, desde el momento que lo asume como un espacio en el que la poesía se convierte en un rito para compartir en una comunidad de autores-escritores y espectadores, para compartir con los literatos más que con los autores de teatro (algo nada exótico si se piensa que incluso el grupo '63 estaba formado por escritores y poetas que se encargaban de la renovación del teatro). Implicarse en el teatro como espacio donde ejercitar el propio magisterio artístico —de poeta e intelectual comprometido— significaba para el escritor buscar una vía de salida a la desorientación previa a la crisis de la ideología marxista y la ordenación de una sociedad neocapitalista que había inaugurado «la época de la alienación industrial». El suyo era un modo de pensar en el teatro en contra y pese al propio teatro, una actitud común en un período de contestación de los aparatos y de las convenciones que regulaban las prácticas artísticas. De hecho, las motivaciones que empujan a Pasolini hacia el teatro no son diferentes de las que llevarán a Peter Brook fuera de él: la necesidad de anular el propio saber y oficio para redescubrirlo en contacto con diferentes prácticas y culturas (extraartísticas o extraoccidentales), un conflicto vivido por muchos artistas e intelectuales en aquellos años.

La visión del mundo y de la historia del escritor ya ha sido ampliamente analizada, por lo que aquí sólo queremos recordar que la práctica del teatro y del cine deriva de la crisis ideológica y artística de Pasolini (la crisis de la novela y de la poesía al mismo tiempo) y de las tentativas para superarla hallando motivaciones convincentes para seguir con su oficio de poeta. En el cine busca un contacto más amplio con la sociedad mientras que en el teatro, al contrario, teoriza la intercambiabilidad entre *operador* y *espectador*, una comunidad reunida

para compartir un rito cultural, en los mismos años que en el interior del teatro se redescubría y reforzaba la necesidad de reconquistar una auténtica dimensión ritual del acto teatral, mediante la cual volver a otorgar significado al papel del arte y del poeta.

En la nueva visión de Pasolini, cine y teatro se convierten en «poesía de la acción», de las cosas, de la realidad, contrapuesta a la de los signos, la ruptura de los códigos, el más allá de los símbolos, la lengua de la realidad que es sobre todo la acción: «Se puede escribir o leer poesía incluso sólo viviendo» escribe en *Res sunt nomina* (PASOLINI, 1966-72-2000 : 260). El teatro expresa la necesidad de Pasolini de una operatividad directa, de lanzarse a la melée, desde el momento en que ya no se fía de la mediación de la palabra como expresión de la racionalidad ni como instrumento de conocimiento. En el teatro y en el cine, Pasolini buscaba la esfera del misterio, de lo inefable, del sueño y del recuerdo, que se habían convertido en los dispositivos mediante los cuales poder seguir contando la realidad. En el teatro se puede reintroducir el rito, que es una dimensión fundadora de autenticidad, de pasiones, de impulsos irracionales perdidos, y restituir eficacia en el arte.

¿Por qué abandona el teatro? Más allá de las consideraciones expresadas en *Bestia da stile*, del desprecio expresado por el aparato teatral italiano, Pasolini confiesa a Jean Duflot que «cada vez más me doy cuenta de que hacer teatro no se improvisa, es una empresa que requiere el compromiso de toda una vida» (PASOLINI, 1983 : 130).¹⁰

Abandonado el proyecto de «teatro forum», de conjugar la poesía con la acción política directa, y habiendo renunciado a la relación directa con la escena, sus textos para el teatro se convierten sólo en un ejercicio de pertenencia literaria para el escritor.

Por un teatro adramático

Sabemos que, paralelamente a la escritura de sus tragedias, Pasolini iba explorando el territorio de la semiología y elaborando una originalísima teoría propia con la que acercarse al cine y al teatro, motivar teóricamente su interés por estos medios y afianzar mientras tanto la afición constante a la poesía: ¿cómo recuperar la poesía a través del nuevo lenguaje del cine y el teatro?

Agrediendo el teatro como institución burguesa, Pasolini, a diferencia de la neovanguardia, no contesta a una tradición ni la sigue, ¡sino que la ignora! Lo que conlleva prescindir también de sus rasgos específicos, o de los lenguajes de la escena, de la mediación del actor y del director –considerada un revestimiento espectacular y subrepticio (en sintonía con las posiciones de Heiner Müller, afín a Pasolini también por una común reflexión sobre la historia expresada a través del medio teatral), convencido de que las materias expresivas del espectáculo obstaculizan la conciencia crítica del espectador, que es el principal objetivo de la experiencia teatral: dialogar con el espectador en una relación más próxima y de intercambio, muy distinto de lo que promueve la televisión y los medios de comunicación de masas.¹¹

En la introducción al programa de mano del espectáculo *Uccellacci e uccellini*, puesto en escena por el Cut de Parma en 1967, Pasolini escribía: «Si tuviera que decidirme a hacer algo por el teatro, como autor o director lo centraría todo en la palabra. Pero, aun así, no podría ignorar en absoluto que el gesto y la acción son importantes en el teatro y el cine, con sólo proponerse en una especie de contradicción simétrica: en el cine, es el lenguaje escrito-hablado el que (...) integra el lenguaje puro de la presencia física y de la acción, mientras que en el teatro es el lenguaje puro de la presencia física y de la acción los que integran el lenguaje escrito-hablado» (cit. en Casí, 2005 : 213). Esta definición –en el teatro la palabra es soberana y a su lado están los cuerpos de

los actores– va en sintonía con la teoría que estaba elaborando de un Lenguaje previo a la realidad: «Toda la vida, en la complejidad de sus acciones, es un cine natural y vivo: en eso es lingüísticamente el equivalente de la lengua oral en su momento natural y biológico» (PASOLINI, 1972 : 206), o sea, el cine es a la realidad lo que la lengua escrita es a la oralidad, en el sentido que «los ‘signos’ de las lenguas no verbales: o, en el caso concreto, los signos de las lenguas escritas-habladas sólo traducen los signos del Lenguaje de la Realidad (...) Lo no verbal, por lo tanto, sólo es otra verbalidad: la del Lenguaje de la Realidad» (PASOLINI, 1972 : 264).

En esta perspectiva, la elección del cine y el teatro estaba motivada por el escritor como estrategia para cultivar la Realidad a través de la realidad, sin mediaciones o reducidas al mínimo, para recuperar el lenguaje primario de las acciones. Como estrategia opuesta se esbozaba, en cambio, su hipótesis de meta novela –al no ser ya practicable narrar con la ilusión del desarrollo de la historia sin la intervención del narrador– en la que el magma de diferentes materiales, formas y estilos se convertía en la única vía practicable (*Petrolio*). Por lo tanto, conviven dos almas en el pensamiento y en la práctica artística de Pasolini. La autoreflexiva y la irreflexiva. De hecho, la dramaturgia de Pasolini contradice las motivaciones originarias y los objetivos que le habían llevado hacia el teatro, el teatro que hubiera debido asegurarle el espacio de la realidad, de aquella zona de la realidad impenetrable para la palabra cuyos límites había experimentado. Porque, atribuyendo a la palabra la fuerza pragmática de la acción, se niega incluso aquellos márgenes de alteridad para abrazar-comprender que había suspendido y transferido la práctica literaria al teatro y al cine. La *foné*, que es el rastro de la prelógica y la preverbalidad, y el silencio (la afasia de Rosaura o su confusión lingüística en *Calderón*) son vencidos por la verbalidad, por lo que los rastros de la realidad, de los conflictos y de los cuer-

pos no consiguen convertirse en expresión, vencidos por el Logos.

La coincidencia, en el teatro, de palabra y acción, decir y hacer, nombres y cosas, produce los personajes-idea cuya actividad predominante es razonar. «Por eso, paradoja dentro de la paradoja, el lenguaje de los cuerpos, insistentemente anunciado y verbalizado de este modo, nunca se exhibe en escena. Como en el antiguo teatro ateniense, todas las acciones se desarrollan fuera, lejos de la vista del público, y luego se resumen en y por la palabra, omnipresente y omnipotente» (LICCIOLI, 1997: 199).

Ese es el reto del teatro de Pasolini, el abortar expresivo de la realidad, las cosas, los cuerpos, el grito. «Las voces se mantienen para hablar de la carne (lejana, maldita y sin embargo imperiosa) y del mundo (perdido como el Edén, e incluso demasiado presente como un campo de exterminio)» (LICCIOLI: 1997: 201).

Por lo tanto, el teatro de texto no es una pacífica literatura de género, sino una trágica discordia sofocada por un a la vez sofisticado e ingenuo aparato conceptual.

Oposiciones e iteraciones

Los temas que Pasolini afronta tanto en sus textos escritos para el teatro, en *Petrolio* –la forma magma de novela póstuma–, como en las películas cuyo guión tiene un precedente y origen teatral (*Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*) son inevitablemente comunes: la revolución tecnológica conduce a una regresión, a una nueva barbarie, «un nuevo fascismo» que para el escritor corresponde a una rapidísima mutación antropológica que ha cambiado profundamente a la sociedad italiana, una especie de genocidio cultural (en el que también han sido anulados y borrados los dialectos) ante el que el escritor siente ya sin ninguna función, cuando se ha venido abajo el proyecto político nacido de la Resistencia de implicar al pueblo en la gestión democrática del nuevo estado y de la nueva cultura.

Que el tema de la lengua revista para Pasolini una importancia central en su especulación sobre un posible nuevo teatro depende y se motiva con el nexo profundo que el escritor resigue entre el proceso neocapitalista de tecnologización de la sociedad y el proceso de homogeneización cultural que cortará las raíces humanísticas de la lengua italiana más allá de la estratificación plurilingüística de los dialectos (cf. puntos del 25 al 31 del «Manifiesto»), a favor de un italiano estándar que allana las diferencias regionales unificando la nación. Rebelarse ante esa estandarización ha sido el objetivo de la especulación-experimentación de Pasolini en relación con el teatro.

En sus piezas, los personajes más activos son los burgueses, son ellos los que llevan la iniciativa y crean situaciones fuera de las normas, generadas por el principio de Utilidad que entra regularmente en conflicto con el mundo. Las reacciones de los burgueses ante este conflicto están marcadas por el hecho de ser emprendedores, lo que les convierte en terribles y patosos al mismo tiempo (perversiones, crueldades, imbecilidades, crisis religiosas por ausencia de fe, etc.). La lógica del racionalismo, del mercado y del Poder genera locura en quien no consigue aceptar sus reglas: la locura del padre de *Affabulazione*, la locura de Rosaura, en *Calderón*, la enfermedad (el no poder mirar el mundo sin llorar y vomitar).

Los textos para teatro de Pasolini se pueden definir como adramáticos más que postdramáticos, entendiendo con el primer término una deficiente marca de género y, con el segundo, una superación del propio género, una dimensión común de las artes del fin del siglo XX imputable a las prácticas de contaminación entre lenguajes. Su teatro es adramático porque se sostiene en un esqueleto pseudodialógico (se sabe que su impulso de escribir para el teatro surgió de la lectura de los *Diálogos* de Platón), utiliza excursos que desvían la fábula y hacen coexistir distintos espacios y tiempos, como en una película. En *Orgía*, la fábula se de-

sarrolla como un *flash-back*, un hombre que se ha suicidado observa los hechos más significativos de su vida, ya fallecido, un *aquí y ahora* que conduce a un tiempo pasado –la evocación del recuerdo– doblado a su vez en la dimensión del sueño. Pasolini aplica a la escena un dispositivo propio del cine –el *flash-back*–, recompone en un montaje virtual las secuencias de las acciones que, en una dramaturgia convencional, ocurrirían *aquí y ahora*, en tiempo presente. En *Orgía*, es el autor quien vuelve a unir los hilos y da sentido a hechos que en su existencia del puro suceder, no tendrían. De este modo, en *Calderón*, el último episodio es una imagen fija, como una fotografía.

El verso, en las tragedias de Pasolini, más que un medio de estructuración rítmica y sonora del habla es la expresión de una relación directa con la Realidad: la realidad de los cuerpos (humanos, animales, cosas) evocados a través del signo de las palabras de las réplicas de los personajes (descripciones de paisajes, sueños, personas, sensaciones físicas, etc.). En cambio, se impone prepotentemente la naturaleza oratoria, ideológica de su dramaturgia, la urgencia por comunicar directamente con el espectador, de donde proviene la fisonomía de los personajes-idea, más funcionales al exponer el pensamiento del autor que al desarrollar un carácter propio. Cambian los nombres pero el personaje se mantiene idéntico, en el sentido que es el escritor quien habla, desdoblándose, lo que permite la alternancia de las voces. Y es también propia de la dimensión oratoria de este teatro la dosis masiva de profusa verbalidad de un mismo personaje, reforzada por la irrupción en escena de figuras coro –el *speaker*, la sombra de Sófocles– deseosos de enunciar, *coram populo*, sus visiones de la historia, del teatro, de Italia y del comunismo (*Bestia da stile*), de los campos de exterminio (*Porcile*), del franquismo y de la Inquisición (*Calderón*), del conflicto entre padre e hijo (*Affabulazione*). Hablar directamente al espectador, sin mediaciones, está motivado por la necesidad de convencer, de persuadir, de rea-

lizar aquella comunidad intercambiable entre autores-actores y el público, una dimensión que convive y no choca con la materia autobiográfica ni con la naturaleza más de drama elegíaco que de tragedia.

Otro aspecto con el que verificar la dimensión adramática del teatro de Pasolini tiene que ver con la dinámica que mueve la fábula y genera –o debería hacerlo– la forma trágica: ¿se trata de conflictos, coexistencias e inversión de contrarios?

Los estudiosos de la producción literaria pasoliniana han puesto en evidencia algunos de los dispositivos constructivos que recorren sus textos, particularmente en relación con la producción teatral, las series de contrarios (no sólo de palabra) que revelarían el predominio de la dimensión afectiva por encima de la racional y que, conjugándose con el mecanismo de acumulación y repetición, «contribuyen a disolver la pretendida lógica de la lengua de definir la realidad correctamente, sin equívocos, sin *enigmas*» (Fortini, cit. en LICCIOLI, 1997 : 235). Pero si cada cosa es también su contrario, si la oposición proviene de la escisión de la unidad, entonces no existe un verdadero conflicto del que hacer surgir una síntesis. Se trata de oposiciones binarias que se desintegran en virtud de varias estrategias, de entre las cuales, y se trata de la principal, está el hacer prevalecer al autor-poeta que da voz a los personajes individuales: el cuerpo y la idea, lo no dicho y lo abanderado, el predominio de la palabra y de lo no verbal. «En *Orgía*, las obsesivas bipolaridades léxicas reúnen el cenit expresivo, duplicando, hasta en las mínimas unidades sintagmáticas, la oposición primaria *Hombre/Mujer* en la que se encarna la temática de la antítesis y de la escisión sentida de este modo por el autor» (LICCIOLI, 1997 : 242). Y es precisamente el mecanismo de la escisión del uno –el autor– lo que está en la base de la producción de Pasolini para el teatro –una escisión que permite la forma pseudodialógica, que impide el conflicto dramático e instala en su lugar el dispositivo de iteración y desarrollo y el con-

siguiente final. Porque prevalece la dimensión íntima, la incertidumbre y no el gesto resolutivo, la dimensión autoreflexiva y el «*canon incierto*» que inscribe el juicio crítico del espectador.

En el teatro de Pasolini, más allá de las parejas de oposiciones también están dibujados los modos en los que los contrarios se neutralizan: el cuerpo, el Eros, el sexo, son fuerzas primigenias e incontrolables, la esfera instintiva, la fantasía choca con la lógica de la racionalidad y el poder que transforma el Eros en perversión, por lo que el conflicto original es desactivado y se convierte en consumismo y permisividad. Los hijos primero se rebelan contra sus padres, pero luego el rol se invierte, el padre mata al hijo y recupera su «animalidad». El Padre que tras el asesinato del hijo pierde completamente su identidad burguesa y se transforma en un vagabundo no es indicio de derrota, sino todo lo contrario, de regeneración, de rechazo de la cultura racionalista del Poder y de participación en una cultura minoritaria metropolitana (ya no arcaica-rural). La fuerza que el Padre había liberado en contra de sí mismo y que le ha llevado fuera de su vida de burgués capitalista es la misma que le salva: los contrarios se subvierten según el espíritu de la tragedia.

El dispositivo constructivo de *Calderón* son los episodios-sueño, un dispositivo recurrente, pero no existen fuertes contraposiciones entre estar en vela y el sueño, ni explosión de las ambientaciones «realistas» en situaciones oníricas o de alteridad (enfermedad, locura). *Affabulazione* empieza con un sueño, pero luego parece proseguir como un drama burgués «normal»; si no fuera porque, a partir de la mitad, la estructura realista se agrieta: aparece la sombra de Sófocles, después un Nigromante que ve dos realidades contemporáneas y coexistentes del Padre, y al final comparece el espíritu del Hijo fallecido... El burgués perverso de *Orgia* empieza a hablar cuando ya ha muerto. El Jan de *Bestia da Stile* habla con los muertos y los espíritus, etc. No hay con-

flicto, sino desviaciones, un mirarse al espejo de personajes antagónicos que tienden a recomponer la unidad previa a la escisión: son conflictos interiores, como en el teatro de D'Annunzio, una puesta en escena del yo escindido.

También el contraste arquetípico, como el de padre e hijo, produce un cambio de roles –la inevitabilidad del crecimiento– por el que el joven se convierte en adulto y pierde los rasgos primaverales y empieza a domesticar la naturaleza, obedeciendo a los criterios de la productividad, la riqueza, el poder, reprimiendo las fuerzas irracionales, las pulsiones del cuerpo, el Eros, la parte salvaje del ser.

Si la palabra no es capaz de decir lo no dicho, de alcanzar lo inarticulado, la preverbalidad, el sexo toma su relieve, pero se transforma en violencia, degradación, expresión de una alteridad irreducible que proviene del Hombre y de la Mujer en *Orgia*.

La «desesperada vitalidad», el insuprimible amor por la vida, por su santidad, la urgencia y la necesidad de luchar contra la represión y el uso con finalidades de mercado de esta vitalidad que se puede expresar sólo como degeneración son el verdadero conflicto dramático que organiza *Affabulazione*.

Del mismo modo que no existe verdadera tragedia, porque la discordia o lo inconciliable se resuelve en la dimensión evocativa del sueño y del recuerdo, proporcionados sin descartes como coincidentes y equivalentes a la dimensión de la ficción escénica, ésta se convierte en el espacio del sueño o de la regresión que permite superar el presente.

Teatro, juego, sueño, mito y misterio forman parte de una misma constelación que delimita el territorio del teatro, no contrapuesta a la realidad y a la cultura.

Textos citados

- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1997. Edición italiana: Einaudi, Turín, 1982 (Y ed. Lerici, 1960).
- «All'avanguardia di quale teatro?» En *Saggi critici*. Turín: Einaudi, 1972 II, pp. 34-38.
- BRECHT, Bertolt, «[Basso livello linguistico]», *Scritti teatrali, Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-194*. Turín: Einaudi, 1962 y 1975 pp.170-1.
- CASI, Stefano, *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubulibri, 2005.
- LICCIOLI, Edi., *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Florencia: Le Lettere, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo, «Manifiesto per un nuovo teatro». En *Nuovi Argomenti*, enero-marzo 1968, ahora en *Dispense Metodologia e critica dello spettacolo II, Pier Paolo Pasolini*. Materiales a cargo de Antonella Ottai, aa. 1992-93, Università degli Studi «La Sapienza» (también en *Il sogno di un centauro*, ed. Riuniti, Roma, 1983, pp.131-145).
- «L'italiano orale e gli attori». En *Vie Nuove*, 18 marzo 1965, en *Dispense*, cit. p. 17-18.
- en AAVV, «Teatro Oggi: Funzione e Linguaggio». En *Marcatre*, n. 19-22, abril 1966, p. 177.
- «La fine dell'Avanguardia», *Empirismo eretico*, Milán: Garzanti, 1972-2000, pp.122-144.
- «Il teatro di parola», entrevista de J. Dufлот, en *Dispense*, cit. p 29 (también en Pier Paolo Pasolini, *Il sogno del centauro* (a cargo de Jean Dufлот), Editori Riuniti, 1983, p. 130).
- RONCONI, Luca, «Un teatro borghese», entrevista a cargo de Walter Siti, en Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Milán: Meridiani Mondatori, 2001, pp. XIV-XXVI.
- NORDEY, Stanislas, «Il corpo del testo», entrevista a cargo de Walter Siti», en Pier Paolo Pasolini: *Teatro*, Milán: Meridiani Mondatori, 2001, pp. XXX-XLI.
- SCHECHNER, Richard, «Six Axioms for Environmental Theatre», *TDR*, n. primavera 1968 (trad. it. en *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968).

TESSARI, Roberto: *Teatro italiano del Novecento*. Florencia : Le Lettere, 1996.

Notas

1. He usado para este estudio un párrafo de *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia* (1963-1985), el ensayo introductorio, inédito aún, en el volumen que reúne los escritos de Giuseppe Bartolucci. Para esta exploración, justo empezada y que requiere ulteriores profundizaciones, han sido iluminadoras las reflexiones de Alessio Bergamo, al que estoy agradecida.

2. En los años que van desde 1943 a 1949, pasados en Casarsa, escribe para los niños *Il fanciullo e gli elfi*, *Meriggio d'arte*, *Il cappellano* (la historia de un cura que se siente atraído por un adolescente, interpretado por el propio escritor). En este periodo, Pasolini, profesor de enseñanza media, experimenta también el teatro con los niños, ya sea como instrumento para que se acerquen y amen la poesía o como expresión de su propia experiencia, como lo hace una forma de teatro político y popular. Escribe *Turca tal Friul*, en sintonía con los objetivos de la Asociación por la Autonomía del Friúl. Su expulsión del partido comunista, de la enseñanza media y de la Asociación, acusado de actos obscenos y corrupción de menores, también se convierte en materia de *Una rappresentazione profana*, un proyecto que quedará incompleto. En los siguientes años, con *Storia Interiore*, severamente criticada por Calvino, Pasolini experimenta otra dimensión de la escritura para el teatro: el espacio del yo. No se trata de hacer autobiografía sino de proyectar en el personaje el espacio psíquico de una única *dramatis persona*, la del autor.

En octubre de 1966, Moravia, Siciliano y Maraini igual que el grupo '63 también se implican en teatro, junto a Paolo Bonacelli y Roberto Guicciardini, y forman la compañía del Porcospino, en Via Belsiana, que durará sólo dos años preparando, además de textos propios, a Gadda y Wilcock. La revista *Nuovi Argomenti* funciona como instrumento de debate, más por su vertiente literaria que por la teatral.

Había propuesto a Volponi, Moravia, Sciascia, Leonetti y Siciliano traducir una tragedia del griego. La práctica teatral, escribir, llevar a escena debería haber dado vida a una verdadera y propia actividad cultural, dividida entre el centro de estudios y la sección, «un teatro-foro».

Entre 1966 y 1968 Pasolini empleó toda su energía en torno a y para el proyecto teatral, desde el momento en que no sólo constituía un hecho formal de renovación de los lenguajes, sino también vital, porque era capaz de volver a investir de responsabilidad al intelectual y al artista.

3. *Los siete pecados capitales* de Brecht-Weill con Carla Fracci y Laura Betti hacen descubrir a Pasolini el plurilingüismo del teatro, en un espectáculo en el que la música y la danza tienen hacia una función ideológica-irónica. De este descubrimiento nace *Vivo e Coscienza*, una obra coreográfica con música de Maderna en la que el campesino del 600 no habla, sólo danza (un papel pensado para Ninetto Davoli) y Laura Betti, la Conciencia, habla para corromperle, configurando un contraste entre pasión e ideología, entre cuerpo y lenguaje. En este mismo clima nace el proyecto de dirección de *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht, con la intención de asociar los *pupi* sicilianos a la actriz Laura Betti, una recuperación de una forma tradicional convertida en actual mediante la reinención de Mario Ricci y Peter Schumann.

4. Ya antes de la publicación del «Manifiesto», en una de las numerosas entrevistas, Pasolini acusaba al Piccolo Teatro «porque utiliza una convención académica no creada a partir del habla real del espectador sino de un habla hipotética que no existe». Para Pasolini, en cambio, representa una verdadera excepción Eduardo De Filippo, que usa una purísima lengua teatral y «no sólo es nuestro mejor autor, sino un grandísimo actor completo, recita en dialecto. Habla en realidad, más que en dialecto napolitano, en el italiano medio que hablan los napolitanos, es decir un italiano real. Pero no hace de él una mimesis naturalista: ha creado además una convención que le proporciona totalidad y le libera de todo particularismo. La de De Filippo es una lengua teatral purísima». Por este motivo, y porque Italia no tiene una institucionalidad lingüística oral, «el único teatro posible en Italia es el teatro en dialecto» («Gli scrittori e il teatro», a cargo de Marisa Rusconi, *Sipario*, n. 229, mayo 1965, p. 2-14; 35).

5. Pasolini escribió sus seis tragedias en un periodo de tiempo brevísimo: 1966-68, se publicaron póstumamente, inacabadas (excepto *Bestia da stile* que fue reescrita por el autor hasta 1975). Las puestas en escena, todavía estando vivo Pasolini, fueron escasísimas y sólo como ejercicios. Luca Ronconi, que ya en 1978, con *Calderón*, se había acercado al teatro de Pasolini, imputa a la función desviadora del «Mani-

fiesto» el juicio que ha mantenido alejados a los hombres de teatro, sin montar sus obras, al entenderlas como literatura y no como teatro.

Orgia fue su primer texto escrito para el teatro y el primero en llegar a escena dirigido por el propio Pasolini, mientras que *Pilade*, publicado en *Nuovi Argomenti* en 1967, es el más definitivo y con menos variantes. Entre la primavera y el verano de 1966 escribió sus primeras tragedias –*Porcile* y *Calderón*– y a su vez el tratamiento de *Teorema* y de *Edipo re*, seguidos de *La terra vista dalla luna*, inspirada en el *Alcestes* de Eurípides y *Che cosa sono le nuvole*, en la que parte del *Otelo* de Shakespeare.

De hecho el teatro, después de 1968, se vierte en el cine que interpreta y explica como un cambio de técnica, o mejor dicho, la adopción de otra lengua.

El mundo del teatro es una fuente, un imaginario, un archivo que reúne para hacer interactuar el presente –la ciudad industrial– con el pasado, la lengua con el dialecto, la literatura con el drama.

Los filmes de este periodo son de hecho reescrituras cinematográficas de tragedias clásicas o sus propios textos teatrales.

La bibliografía sobre el teatro de Pasolini no es extensísima. Cfr. Antonella Ottai BT 35 julio–dic. 1995. Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milán, 2005. Edi Liccioli, y los otros del volumen Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000; Teatro contemporaneo, Roma, 1985, Apéndice III, pp. 31-47.

6. Cfr. V. Valentini, ‘Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)’ en *Biblioteca Teatrale* n. 6/7, 1973 pp. 148-251.

7. El problema lingüístico había apasionado y comprometido al escritor que, de una concepción gramsciana que situaba en el centro a las culturas rurales, tras *Una vita violenta* y *Ragazzi di vita*, en el que había hecho surgir un ambiente como lenguaje –el subproletario de las villas romanas–, a partir de 1963, con *Divina Mimesis* hace surgir modalidades expresivas «más dinámicas para restituir el caos y la complejidad de la realidad» (esbozo, apunte, proyecto, comunicado), estratificación y no linealidad y perfección.

8. Estamos de acuerdo con Luca Ronconi cuando sostiene que «Para hablar de Pasolini como hombre de teatro, pienso que se debe partir de la contradicción entre la lectura objetiva de sus obras y la lectura de su «Manifiesto por un nuevo teatro», dos textos que para mí se dan

puñetazos y se dañan el uno al otro, porque leer el teatro de Pasolini a través de su manifiesto significa indudablemente mortificarlo, es decir matarlo, o sea exactamente lo que hizo él cuando lo llevó a escena» (Ronconi, en CASI, 2005 :11).

9. En la dedicatoria, Pasolini escribió: «No lo malentiendan. No es un obrerismo dogmático, estalinista, togliattiano o simplemente conformista, el que aquí se va a recordar.

Aquí más bien se recuerda la gran ilusión de Mayakovsky, Esenin y los demás conmovedores y grandes hombres que trabajaron con ellos en aquella época. Idealmente les está dedicado, nuestro nuevo teatro. Nada de obrerismo oficial [es decir: aunque el teatro de texto ande con sus textos (*sin escenografía, vestuario, musiquitas, magnetófonos ni mímica*) en las fábricas y en los círculos culturales comunistas, incluso en establecimientos con las banderas rojas del 45] (PASOLINI, 1968-1992-93 : 19).

La idea de un público homogéneo, no indiferenciado como el público de masas, ni genérico como el del teatro de la «Charla» (definición hecha por Moravia) encuentra un eco en el concepto de intercambiabilidad entre autor y espectador, entre lector y escritor que circulaba en las prácticas de vanguardia de ese periodo, a parte del drama didáctico de Brecht: una comunidad homogénea de emisores y destinatarios que también pueden invertir los papeles. «Los destinatarios del nuevo teatro, perteneciente a los grupos de la burguesía, son *iguales* en todo al autor de los textos» (PASOLINI 1968, 1992-93 : 25).

10. En *Bestia da stile*, Pasolini expresa con la vehemencia que le caracteriza su distancia del ambiente cultural y teatral italiano:

«Italia es un país que se vuelve cada vez más estúpido e ignorante. Se cultivan en él retóricas cada vez más insoportables. Por otro lado, no existe peor conformismo que el de izquierdas: sobre todo, naturalmente, cuando también se lo apropian las derechas. El teatro italiano, en este contexto (en el que la oficialidad es la protesta), realmente se halla en el límite culturalmente más bajo. El viejo teatro tradicional es cada vez más vomitivo. El nuevo teatro –que sólo consiste en el largo decaimiento del modelo del Living Theatre (eludiendo a Carmelo Bene, autónomo y original)– ha conseguido volverse tan vomitivo como el teatro tradicional. Es el detritus de la neo-vanguardia y del 68. Sí, aún estamos ahí: con la regurgitación además de la sutil restauración. El conformismo de izquierdas. En cuanto al ex-republicano Dario Fo, no se puede ima-

ginar nada más feo que sus textos escritos. Su audio-visualidad y sus mil espectadores (aunque sean de carne y hueso) evidentemente no puede importar nada. Todo lo demás, Strehler, Ronconi, Visconti, es pura gestualidad, materia de revista ilustrada. / Es natural que en un marco parecido mi teatro ni se perciba. Lo que (lo confieso) me llena de una impotente indignación, puesto que los Pilatos (los críticos literarios) me mandan a los Herodes (los críticos teatrales) en un Jerusalén del que espero que pronto, por el bien de todos, no quede piedra sobre piedra»(598).

11. «Las técnicas audio-visuales captan al hombre en el acto en el que da ejemplo (queriendo o no). Por eso la televisión es tan inmoral. Porque, como no se fundamentan sobre todo en el montaje, se limita a ser una técnica audio-visual en estado puro: está muy cerca, por lo tanto, de aquel ininterrumpido plano secuencia» que es virtualmente el cine». La televisión para Pasolini es «una fuente perpetua de representación de ejemplos de vida y de ideología pequeño-burguesas. Es decir, de «buenos ejemplos». He aquí por qué la televisión es repugnante por lo menos tanto como los campos de exterminio. (PASOLINI, 1983 : 137)



Manifiesto para un nuevo teatro¹

Pier Paolo Pasolini

Traducción de Carla Matteini

(A los lectores)

1. El teatro que esperáis, incluso el más absolutamente nuevo, no podrá ser nunca el teatro que esperáis. De hecho, si esperáis un nuevo teatro, lo esperáis necesariamente en el ámbito de las ideas que ya tenéis: además, lo que esperáis, de algún modo ya está ahí. No hay nadie entre vosotros que ante un texto o un espectáculo pueda resistir la tentación de decir: «Esto ES TEATRO», o al contrario: «Esto NO ES TEATRO». Pero las novedades, incluso las absolutas, como bien sabéis, no son nunca ideales, sino siem-