

Pier Paolo Pasolini dramaturgo

Elena Tardonato Faliere
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Pasolini se asoma involuntariamente al teatro y parece obedecer a la natural progresión de un discurso olvidado: la voz comienza a armarse con antiguas imágenes que, sin embargo aisladas, se concentran en un lenguaje cotidiano.

La tendencia pasoliniana fue dar a los fantasmas líricos de su poesía perfil de representación condensándolos en imágenes de fuerza dramática, con personajes netamente delineados que se abren al coro dramático.

Un crítico señaló *Pasolini no es un hombre de teatro [...] es un poeta que escribe textos teatrales.*

El primer drama lo escribe a los 15 años *La sua gloria* para participar en un concurso. Sigue, en 1942, *Edipo all'alba*, sobre el tema del incesto.

En 1944 *I Turcs tal Friul*, un drama que evoca el peligro en Casarsa en 1499, por la invasión de los Turcos con evidencia del nexo Turcos-nazis, *I fanciulli e gli elfi* (1944-5), donde interpreta él mismo el rol de un Oso que come niños. *Un pesciolino* (1957) es un breve monólogo, *Vivo e Coscienza* (1963)

Italie magique, escrito para la interpretación de Laura Betti, entre el 64 e il 65, 1966 es un año decisivo, porque marcó el inicio de la escritura de sus seis tragedias, a causa de una hemorragia ulcerosa que lo obliga a permanecer en reposo durante un mes y es cuando relee los diálogos de Platón que le generan la idea de escribir a través de los personajes en un teatro en versos, semejante a la prosa .

Pasolini vuelve a su viejo amor, el teatro, como nuevo espacio de expresión, como una nueva forma de comunicación para una temática con aspectos cruciales

Su nuevo acercamiento al teatro ocurre con la traducción de la Orestíada de Esquilo que le solicitara Vittorio Gassman , y el Miles Gloriosus traducida esta última en dialecto romanesco que se convierte en el *Vantone*; este nuevo modo de escritura teatral fue presentado por Pasolini en un artículo en 1968 publicado en *Nuovi argomenti* donde enunciaba los postulados teóricos , técnicos, estilísticos y dramáticos de su nuevo teatro: el " *Teatro di Parola*" que se opone al teatro tradicional e inclusive al de vanguardia definido por Pasolini como teatro de la Charla, del Gesto y del grito .

En el Manifiesto para un nuevo teatro se opone al teatro burgués, y sus ideas sobre el teatro

se sitúan dentro de un proceso intelectual en el que veía la posibilidad de una dialéctica interna, de una búsqueda cultural e ideológica.

El teatro de la Palabra no tiene ningún interés espectacular pues su única intención es la cultura común al autor, a los actores y a los espectadores que al reunirse cumplen un rito cultural, dirigido a todo tipo de público incluyendo a la clase obrera, en lengua simple y eficaz que se ofrecerá en verso con la posibilidad de un debate crítico y cultural; el Teatro de la Palabra se propone eliminar de raíz cualquier instancia de trauma imaginario depurando la realidad. Este nuevo teatro no es académico ni de vanguardia

Este modo de hacer teatro no es delegado a un actor sino interpretado en primera persona por el autor que se presenta al debate, como función central, Pasolini dedica así un interés particular a la codificación de la lengua del teatro de la Palabra y al tipo de actor que lo represente sobre la escena y que debe ser un hombre de cultura.

El Teatro de la Palabra se presenta como un teatro esencialmente de lectura- literatura, justamente por la gran importancia concedida a la palabra y a la relación que por ella se establece con el público.

Se trata de presentar un texto poético, que puede ser violento o provocador pero que conlleva en sí una función cultural y crítica: por la intervención del público se transforma de un sueño teatral a una realidad no sólo viva sino representable en la que los intelectuales se encuentran unidos al público, cualquiera éste sea.

El autor se presentará personalmente sobre la escena estimulando el debate, que constituye al mismo tiempo una función fundamental del actor cómo intermediario entre el texto y el espectador, puesto que es él también espectador.

Pasolini consideraba que con Brecht y su teoría del distanciamiento se habría concretado la última posibilidad para el teatro burgués de renovarse desde el interior, era necesario hacer una obra de desmitificación a través de la cual quedara claro que el teatro como espectáculo se fundaba sobre la nada, que no existía en cuanto producto orgánico de un contexto social sino como fruto de un acto de voluntad para oponerse a la charla del teatro oficial, para recuperar a través de la desarticulación del lenguaje y la presencia obsesiva del cuerpo, las raíces orgiásticas mágicas y dionisiacas, es decir religiosas del teatro que fundara el teatro como «rito social».

El Teatro de Palabra se proponía renunciar a la escenografía, el vestuario, la música, la acción escénica del teatro naturalista para colocar nuevamente en el centro la palabra.

Para Pasolini el Teatro de Palabra es una representación que propone un rito cultural cuyos

personajes reales son las ideas: el mediador (el actor) no será ya portador del Verbo teatral sino simplemente un «hombre de cultura» que comprende el texto, convirtiéndose en «vehículo vivo». El espacio teatral es frontal pues actores y espectadores tienen absoluta paridad cultural.

Pilade (1966-70) narra hechos creados por Pasolini inspirándose en los mitos griegos, y el texto es interpretado en clave moderna pues manifiesta la lucha del poder entre la Razón y la defensa de los humildes (Orestes y Pilade); Electra en cambio asiente la autoridad tradicional (la tiranía), y así nuevamente resurgen la imagen tenebrosa del nazismo, mostrando la ferocidad de todo poder tanto de derecha como de izquierda.

La escena se abre sobre la plaza de Argos donde impera la Razón que rechaza el pasado y surgen al lado de la plaza fábricas y departamentos, el arado es sustituido por nuevas maquinarias. Pilade-Pasolini es el intelectual encerrado en su propio mundo y Orestes eliminado puede gritar a la Razón su condena; es la historia de la relación ambigua entre el intelectual y la escena que el autor normaliza identificando el teatro con el discurso puro que reúne actor, texto y espectador.

Vuelve a proponer a través del mito, un contacto primitivo y originario del autor con el público, oprimido por la lógica destructiva del mundo burgués y de sus tecnologías, y por ello el teatro de Pasolini se remonta a la antigüedad, a la Edad Media y a la vida campesina buscando revivir así el mundo en toda su originalidad.

El presente es vivido por el autor con horror, y sus héroes se contraponen a los del teatro de masa. Para el teatro, Pasolini propone personajes íntegros e incorruptibles.

En *Orgia* (1966-70), el protagonista es un hombre de la burguesía, nacido "diferente", diferencia que ha vivido de manera sado-masoquística con su esposa, quien con su consentimiento la posee y la hace poseer por otros hombres. La mujer ha perdido el sentido de las normas sociales y obedeciendo al marido mata los hijos para suicidarse luego arrojándose al río.

Affabulazione es la relación conflictiva entre un padre burgués con su hijo, que evoca la relación del autor con su padre, estrategia que utiliza para denunciar la atracción que tienen los padres hacia hijos diferentes.

La tragedia es la metamorfosis de un burgués industrial quien después de un sueño misterioso se quita la máscara de hombre poderoso para convertirse en un neurótico en búsqueda de Dios sintiéndose como un niño y extraño frente al hijo de quien envidia la juventud por él no vivida. Abandona la fábrica y sus propiedades frente a la independencia sexual y mental del hijo. El protagonista de esta tragedia concluirá por matar al hijo y permanecerá veinte años en la cárcel para convertirse en un mendigo, viviendo al ser puesto en libertad en un vagón abandonado acompañado

por el espíritu del hijo que continúa amándolo.

Esta pieza dividida en estásimos y episodios tal como la estructura griega, lleva un epígrafe del Marqués de Sade.

Las causas son inútiles a los efectos, y al inicio de la pieza, la figura de Sófocles, que en la conclusión de la tragedia anuncia la resolución del misterio del hombre, quien desde tiempos pretéritos está sometido al enfrentamiento de generaciones.

El conflicto en *Affabulazione* reside entre el Padre y el Hijo, la incomunicación que despierta la lucha entre el odio y el amor, entre lo que se combate y lo que es inevitable, la lucha generacional, el testimonio de la inutilidad de la lucha de Cronos.

Pieza misteriosa del Ser, y que por momentos se convierte en un canto lírico y desesperado de la paternidad : es la tragedia alrededor de una maldad necesaria, radical, atravesada por sueños y espectros, anunciados inicialmente por la sombra de Sófocles que predice el enigma que el hombre ha soportado durante siglos, y muestra la presencia ineluctable de la realidad que debe ser conocida. El hombre es un animal ambiguo que no puede extirpar el mal que lleva dentro, que lo lleva a luchar con ideologías que descansan sobre esta inverosimilitud, como señala Baudrillard .

Los personajes son esencialmente el Padre, un fuerte industrial cristiano, y el Hijo, sujeto ateo en clara ruptura con el sujeto cristiano; enfrentamiento entre débil y fuerte, contraste entre antagonista y protagonista.

El drama arranca desde una realidad elemental, que se convierte en la fuerza argumental: la resistencia del Padre en aceptar la imposición de la presencia y fuerza del Hijo.

Los acompañan la muchacha, la madre, el negromante, el mendigo, el sacerdote, y la figura de Sófocles , Creonte que acogiera a Edipo asignándole un lugar en la frontera entre el que explica y sugiere la causa de la tragedia, que es la tragedia de vivir.

El Padre es síntesis y reunión de mitos: Cronos, por una parte que devora a sus hijos, salvajismo y ley para que resolviera el problema de la Esfinge, y siente la ofensa a su autoridad de soberano cuando Antígona sepulta a Polinice, y ordena su muerte, y en su ofensa suplanta el juicio por un sofisma personal.

Este de *Affabulazione* es padre y coetáneo engeguado porque sus razones no son escuchadas, echa a su hijo y a su amada de su casa como un dios que aleja a los impuros del paraíso. Es héroe trágico porque se reconoce como un nuevo Ulises pues ha pasado por todas las experiencias llegando a abjurar de su clase, de su propia realidad.

Su debate se sostiene en sus sueños, y en sus ensueños en íntima felicidad contemplativa,

que en visiones le predicen una realidad. Por ello se dirige a dios para reclamarle una solución o una explicación porque el amor de su hijo no le alcanza pues lo entiende como piedad; quiere parecersele y no lo logra. Reflexiona:

*“Dios se esconde dentro de mis sueños, y yo como siempre me escondo de la realidad”*Tardonato Faliere (2013, p.67)¹

Lo sueños en la concepción freudiana suplen la realización de deseos, y lo humano es en su esencia ambivalente, amoroso y homicida, incestuoso, castigado por lo tanto por la legislación cultural.

El sueño vehiculiza de esta manera la posibilidad sin vigilancia ni castigo, de cumplir con esos deseos, en cambio para los griegos Apolo era el intérprete de los sueños.

Pese a todas las diferencias sociales, económicas, e históricas entre los griegos y nosotros, subsisten idénticas estructuras antropológicas en lo que se refiere a nuestros deseos inconscientes.

Ya no basta a este padre ni la religión ni los auxilios del sacerdote porque nada apacigua la evidencia de que su hijo es una nueva raíz, y por ello organiza un plan donde su hijo será la presa de su espiar en su acoplamiento sexual, y él convertido en padre-voyeur quedará atrapado en la red de la muerte que es cuando abandona su condición burguesa para entregarse a la locura de matar, de devorar a su hijo.

Eros y Thanatos infinitamente irreconciliables y unidos; son pinceladas dramáticas que no logran convertir a la tragedia en morbosa pues simplemente revela la impura y contradictoria condición humana.

La violación del tabú sexual es uno de los elementos, y la vida psíquica del Padre que se convierte en monstruoso en la convivencia; para el hijo en cambio la relación sexual es oportuna, lógica, natural, y para nada conflictiva. Se le impone.

El cuerpo pertenece a la vida, y ésta al acogerlo lo designa como el lugar donde Eros y sexo representan su total aprobación, hasta dentro de la muerte, como dice Baudrillard.

La continuidad en caducidad del cuerpo se identifica con la continuidad del pasado, misterio que le revela la vida en sombras.

Se invierten así los roles porque el hijo con capacidad de fecundar se convierte en Padre, y el Padre es humillado por la pérdida del cetro, simbolizado en este caso por el miembro erecto del

¹ Traducción de *Affabulazione* de Pier Paolo Pasolini en “Dardos de un Centauro”, E. T. Faliere, Ciudad Gótica, 2013.

hijo.

Rivalidad generacional evidente y declarada , entre Padre e hijo, que convierte la vida en una disputa en la que el Hijo no es alertado, y en la que no participa:

Considerando la vida una apuesta no se siente ni piedad ni amor por nadie, sino por quien tiene nuestros mismos intereses.

Se hace evidente la realidad de la diferencia en la que el Padre participará sólo como espectador.

El Padre posee el logos, la razón pero es vencido por el misterio del hijo que es la realidad que le hace sentir el placer pues es energía convirtiendo esta escisión, esta rivalidad en un juego de amor y odio. Drama de la razón empeñada en descifrar la vida.

El padre vive a ciegas, hasta que el profeta personificado en Sófocles, se lo revela; no existe ningún enigma más que el misterio de la realidad, y el conflicto nace cuando debe reconocer lo hecho, no el haberlo cometido .Allí está el destino al que no pudo escapar y que no puede destruir porque aun muerto su hijo, desde las sombras lo protege, no habiendo podido revertir el destino.

¿No ves que está por llover y es ya casi de noche?; Ve a tu vagón.! Tardonato Faliere (2013, p.150)² con dulzura herida, aconseja el espectro de su hijo. Han concluido las profecías y las conjeturas, ya el hijo reina en su lugar: Lupus in fábula, lo llama su padre.

Está escondido pero es descubierto por la envidia del padre que se siente desplazado por la vitalidad, la fuerza simbolizada en el miembro erecto de su hijo.

Revive el mito de Edipo pues como criatura humana viola las normas de asociación: es joven y maduro, es culpable e inocente, es consciente de sus deseos y de sus odios, así como del dolor de amar en naturaleza contradictoria e impura, es hombre noble y generoso destinado al error y a la miseria, y fortalecido por sus sufrimientos perdura después de a muerte.

Sombra de Dionisios expuesto al error y presa del deseo; Edipo es a pesar de ser el asesino de su padre y el amante de su madre, el único vencedor de la Esfinge. Es figura sagrada porque es heredero del dios-padre.

Primogénito, se convierte en el individuo sacrificable que en el mito se castra arrancándose los ojos, y que aquí permite que el padre lo castre directamente en sus genitales, y lo inmole como nuevo macho cabrío.

El hijo es dueño de una soberbia inconsciente; es diferente por sus cabellos rubios, y el

² Op. Cit.

padre desconociendo su color no reconoce así a alguien que criara y protegiera, y lo convierte en su rival.

Es una nueva raza que en su soberbia bondad trata de comprender al padre, comprensión que enfurece al altivo Padre porque presiente en ese hijo la catástrofe. Dice:

Es en mi hijo que mi sueño continúa, un sueño de algo que ocurrirá . Tardonato Faliere (2013, p.127)³

Apolo y Dionisios nuevamente enfrentados, lo titánico y lo desmesurado

En la dramaturgia griega el héroe precipitaba la tragedia al incurrir en la falta, que es la culpa trágica; por la estructura de *Affabulazione*, ambos personajes Padre e Hijo cumplen la culpa trágica.

El Padre en la envidia de la fuerza erótica y viril de! Hijo que lo desplazará; el Hijo al desconocer, al ignorar en apática indiferencia la fuerza-odio de su padre que provoca tal como en la tragedia griega, el cambio de destino, la peripecia trágica que conduce al castigo, en este caso la muerte provocada por la castración, tal como en la profunda significación del mito inicial, que es la reconstrucción disfrazada del aniquilamiento del padre tiránico.

En *Affabulazione* el Hijo desconoce o no concede importancia a este padre, y como Edipo es nuevamente castrado, aquél del mito en los ojos, éste en su fuerza de heredero.

Finalmente aparece el Negromante, el mensajero en la antigua estructura griega dramática, quien ve en esta rivalidad, la guerra como solución del misterio: es el padre quien mata al hijo, es la sociedad que aniquila a sus ciudadanos, es Cronos que despierta desde hace siglos para aplastar a quienes inocentemente ofrecen su devoción.

Así el Padre-poder asesina al hijo antes de que éste lo mate, trasladando Sófocles al ambiente burgués el amor-odio hasta la degradación, y la destrucción del núcleo familiar.

Versión atemporal del mito que desvela el símbolo del Poder que se mimetiza, y convierte esta pieza en una tragedia plenamente política en la que el destino es cumplido por el designio de los dioses, representados aquí por el Poder, designio que elimina completamente la idea de libertad pues sólo los libres son capaces de juzgar.

En *Affabulazione* Pasolini afronta el olvido de la sacralidad del cuerpo y de su misterio en el conflicto entre un joven hijo y el padre que no puede tolerar un joven cuerpo capaz de revelarle en

³ Op. Cit.

la frescura de su miembro, el secreto de la vida, de la juventud, la renovación rítmica del cosmos. El nuevo poder capitalista no puede aceptar el misterio que reside en el cuerpo frente al cual, resulta impotente. El padre mata al hijo en un emblemático episodio representativo de una situación denunciada en su teatro.

El nuevo poder debe simplemente suprimir para conservar a sus hijos, y todo aquello que en ellos es exuberante, vital, excesivo.

Lo amenaza la gratuidad de la vida, su ofrecerse como don que se substrahe al intercambio y revela lo sagrado de la que es manifestación y lenguaje.

Bibliografía

- Bachelard G. (1983), *La poética del espacio*, México, FCE.
- (1985), *El derecho a soñar*, México, FCE.
- (1958), *El aire y los sueños*, México, FCE.
- Bajtín M.M, (1985) *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.
- Barthes R., (1986) *Lo obvio y lo obtuso*, Bs. As., Paidós.
- Baudrillard, J. (1993) *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.
- Blanchot M., (1977) *Falsos pasos*, Valencia, Pretextos.
- El espacio literario*, (1969) Buenos Aires, Paidós,
- Conti Calabrese Giuseppe, (1985), *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Books.
- Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, 1976, ,Milano, Gammalibri.
- Deleuze, 1989 *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Duflot Jean, 1983 *Il sogno di un centauro*, Roma, Editori Riuniti.
- Martellini Luigi, 1983, *Pier Paolo Pasolini Le Monnier*, F.
- Naldini Nico, *Pasolini, una vita*, (1989) Torino, Einaudi,
- Pasolini Pier Paolo, *Lettere luterane* (1976), Einaudi, Torino,
- , *Teatro* (1988), Garzanti.
- , *Petrolio* (1992), Torino, Einaudi.
- Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (1977) Garzanti editore.
- Paz Octavio, *El arco y la lira*, (1963) México, FCE.
- Pasolini Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Poesie, (1961) Garzanti.
- Pasolini Pier Paolo. *Poetica completa a cura di Franco Brevini*, (1981) Mondadori.
- Pistelli Maurizio, *Pier Paolo Pasolini: l'ultima provocatoria attività giornalistica*, (1988) *Annali dell*

Università per stranieri, Perugia.

Said Edward W. El mundo, el texto y el crítico, (2001) Buenos Aires, Debate.

Siciliano Enzo. Vita di Pasolini, (1978) Rizzoli.

Tannenbaum, Edward: La experiencia fascista: Sociedad y cultura en Italia

Zigaina Giuseppe, Pasolini e la morte, (1987), , Venezia, Marsilio Editore.