

PIER
PAOLO
PASOLINI

TEATRO

TRADUCCIÓN
AMELIA PÉREZ DE VILLAR

PRÓLOGO
MARIO COLLEONI



PUNTO
DE VISTA
EDITORES

Colección Clásicos, 1

Títulos originales: *Calderón, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia di Stile, Manifesto per un nuovo teatro*

© Garzanti Editore s.p.a., 1973, 1977, 1979, 1988, 1995

© 1999, 2010, Garzanti S.r.l.,

Milano Gruppo editoriale Mauri Spagnol

© De la traducción del italiano, Amelia Pérez de Villar, 2022

© Del prólogo, Mario Colleoni, 2022

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2022

Todos los derechos reservados.

Este libro ha sido traducido gracias a la Ayuda a la traducción del Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Cooperación italiano.

Questo libro è stato tradotto grazie a un contributo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione italiano.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte



Primera edición: marzo, 2022

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73, 28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Al cuidado de la edición: Alberto Vicente

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

Fotografía de cubierta: © Sandro Becchetti / Bridgeman Images

ISBN: 978-84-18322-73-0 | Thema: DD | Depósito legal: M-5385-2022

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO DE MARIO COLLEONI

Pier Paolo Pasolini, un oxímoron viviente 9

NOTA DE LA TRADUCTORA

Bestia de estilo. Autobiografía de un dramaturgo accidental 33

OBRAS

Calderón 41

Fabulación 137

Píldas 209

Pocilga 303

Orgía 363

Bestia de estilo 427

MANIFIESTO PARA UN NUEVO TEATRO 523

PRÓLOGO

**PIER PAOLO PASOLINI,
UN OXÍMORON VIVIENTE**

MARIO COLLEONI

Haber recibido el encargo de prologar este libro donde, por primera vez en lengua española, en un único volumen, se reúnen seis tragedias de Pier Paolo Pasolini, además de ser un privilegio, entraña una enorme responsabilidad.* La selección de los textos se ciñe a lo que aún hoy está considerada su obra teatral canónica, el núcleo esencial de su producción dramática. Muchos lectores hubieran deseado tal vez una edición filológica que recogiera todo su teatro, pero este pequeño gran volumen, sin ser necesariamente enciclopédico, está llamado a convertirse, por su propia naturaleza, en un documento bibliográfico ineludible para los estudios teatrales sobre Pasolini y para todo aquel que necesite aproximarse a uno de los recodos más importantes y menos estudiados de su obra. Hasta el día en que un editor tenga el coraje de preparar unas *Obras completas* en castellano, algo que probablemente nunca ocurra, este *Teatro* representa un gran paso de gigante.

* * *

Para comprender la razón de ser del teatro de Pasolini, dilucidar el propósito de cada una de estas obras y, lo que es más importante, ofrecer al lector un pie de apoyo para que pueda aproximarse al universo de inquietudes al que todas ellas responden, hay que comenzar por el principio.

* Desde aquí, por delante de todo, mi gratitud más profunda a Alberto Vicente, cabeza editorial de Punto de Vista, a Felipe Díez, director de la colección de Teatro, y a Amelia Pérez de Villar, encargada de descodificar la voz de poeta, por haber querido que formara parte de este valiente proyecto que, en realidad, nunca sabré cómo agradecerles.

Una noche, a finales de marzo de 1966, Pasolini se reúne con Alberto Moravia y Dacia Maraini en un restaurante del barrio judío de Roma, en los alrededores del Pórtico de Octavia. De pronto, en mitad de la cena, el poeta sufre un fuerte dolor en el estómago. Un horrible charco de sangre es el que prelude el diagnóstico que, al llegar al hospital, confirma las sospechas: úlcera hemorrágica. Durante la convalecencia, obligado a guardar reposo, relee algunas tragedias griegas y, según se insiste en decir, los diálogos de Platón. De este modo, en un intervalo de cuatro semanas (algunas fuentes indican dos meses), postrado en una cama, presa feliz de un relámpago creativo, esboza varias obras teatrales entre las que se encuentra, por supuesto, alguna de las incluidas en este volumen.

A lo largo del tiempo, movidos por una inercia inexplicable, muchos críticos y estudiosos —no han faltado ni prestigiosos ni «autorizados»— se han dedicado a repetir, como una cantinela, que durante dicha recuperación Pasolini había compuesto cinco (o seis) tragedias, lo que es falso, sencilla y llanamente. Aunque la confusión fue alentada también por el propio autor (lo hará en numerosas ocasiones), los documentos son contradictorios, solo arrojan dudas y escasas certezas, las voces no concuerdan y, en la mayoría de los casos, los recuerdos son resbaladizos. Lo que sí sabemos es que todas fueron reescritas, revisadas y corregidas en varias fases, pero nunca terminadas *alla prima*. Esta operación de escritura y reescritura (especialmente importante en la obra de Pasolini ya que ambas adquieren la misma importancia y, por norma, significados distintos) se prolongará varios años en el tiempo y algunas obras, como por ejemplo *Bestia de estilo*, serán retocadas hasta prácticamente el final de su vida. Es necesario subrayar, por tanto, que cualquier ejercicio cronológico que se pretenda llevar a cabo con su teatro solo puede aspirar a ser orientativo. Por eso, aunque de ningún modo sea algo singular, en él tiene un peso particularmente significativo que estemos abocados a andar y desandar su vida —volver a ella una y otra vez— para comprender sus obras. Hagamos ahora un breve repaso.

En 1964 Pasolini había publicado *Poesia in forma di rosa* y estrenado su último largometraje, *El Evangelio según San Mateo*,

un éxito con el que, de forma inaudita, un comunista confeso como él lograba cosechar los aplausos del Vaticano. En noviembre del 65 salía de imprenta *Alì dagli occhi azzurri*, un compendio de episodios romanos pensados en inicio como escenas para distintas películas que al final no encontraron acomodo en la gran pantalla. En 1966, antes de enfermar, estaba preparando una película sobre el apóstol San Pablo, un proyecto ambicioso que solo se quedó en un sueño; un sueño fallido que, después de conocer Nueva York en agosto, pensaba ambientar en esa ciudad (entre otras muchas localizaciones, como por ejemplo Barcelona), maravillado por sus posibilidades y por un clima social que, en contraste con el europeo, debió de conmoverlo. Por fin, en mayo de ese mismo año, se estrenó *Pajaritos y pajarracos*, «la más pobre y la más hermosa» de sus películas, y a partir de entonces, de forma consecutiva, siempre al hilo del teatro y sin duda contaminado por él, las tres películas con una mayor impronta dramática de toda su carrera: *Edipo rey* (1967), *Teorema* (1968) y *Medea* (1969). Películas cuya escritura está condicionada, en mayor o menor medida, por la publicación de un famoso poema autobiográfico, *Poeta de las cenizas* (1966), en el que hallamos una estructura semejante a la del teatro, siempre en verso, siendo *Teorema* —nacida primero como obra de teatro, después como novela y convertida finalmente en película— el embrión que mejor ilustra la versatilidad, el dinamismo, la polivalencia o la hibridación de géneros con los que Pasolini ya está trabajando.

Este podría ser el contexto (o uno de tantos) en el que situar su relación antes, durante y después del teatro. Teatro que —como el resto de sus facetas, desde la crítica a la poesía, desde el cine al periodismo, desde la novela al documental— surge de una impetuosa necesidad ideológica y de un irrefrenable afán de respuesta. Aunque Pasolini siempre se distancie del moralismo (raíz del puritanismo, símbolo de la castración), la fuerza genuina de este nuevo ejercicio está encarnada en un imperativo categórico que, aunque con otros términos, porta el signo de una inequívoca voluntad moral. En este sentido, no debería

extrañarnos que uno de los factores más determinantes que lo conducirán hasta el teatro sea su desencanto hacia la producción dramática contemporánea: le disgustaban su convencionalismo, la dicción académica, las reglas arquetípicas; el recitado le parecía opaco, acartonado, sin veracidad; salía malhumorado de las pocas funciones a las que asistía y le irritaba el carácter conformista del público, que había decidido asimilar el hecho teatral de un modo complaciente, tácito y acrítico, reduciéndolo a la condición de un entretenimiento más, un simple pasatiempo que privaba al teatro de su influjo primigenio y desactivaba por completo su poder revolucionario. Sorprendido al descubrir que sus predicciones comienzan a cumplirse —Mayo del 68 es una de las pruebas más fatales— Pasolini decide revolverse contra la sociedad y lanzarse a una guerra ideológica sin cuartel. Misión que, como él mismo en tantas ocasiones, se revela contradictoria: quiere dirigirse al público, pero también deshacerse de él; quiere gritarle, escupirle y expulsarlo del teatro para decirle, sin embargo, que su teatro —el teatro burgués, el que ellos esperan y de hecho están consumiendo— es vacío, pútrido e insípido: un teatro que miente. Así, como ya había demostrado en buena parte de su obra y seguirá haciendo de forma especialmente visceral a partir de la década de 1960, Pasolini se va convirtiendo cada vez más en una encarnación utópica de lo imposible, en una pura contradicción, en un oxímoron viviente. Es el símbolo confuso de un gesto de rabia y de amor que, aun siendo humano, es irrealizable. Pero para entender esta postura —ideológica, estética y religiosa— debemos ir mucho más atrás.

* * *

En las raíces arqueológicas de su teatro encontramos yacimientos como *La sua gloria* (1938), *Edipo all'alba* (1942) o *I Turcs tal Friul* (1944), experimentos juveniles que, en su empeño natural por explorar —siempre desde la poesía— otras formas de expresión, le debieron servir para tomar contacto con la escritura dramática. Hay obras inacabadas, obras que se han perdido y seguramente —no es descabellado aventurarlo— alguna inédita

de la que aún no tenemos noticia. Sin embargo, en una carta del 23 de julio de 1947, afirmando estar «traicionando la poesía por ciertas ingenuas aspiraciones juveniles», Pasolini adjunta a Gianfranco Contini un drama titulado *Il Cappellano*, una obra dividida en tres actos que narra la historia de don Paolo, un párroco que, atraído eróticamente por dos hermanos —Eligio y Lina—, se ve constreñido a arrastrar su pasión bajo el velo de un secreto inconfesable. El valor seminal de esta obra, en apariencia secundaria, radica en el personaje de don Paolo, en el que Pasolini se desdoblará psicológicamente y que aparecerá como *alter ego* en otras obras, como por ejemplo en *La aldea de Romàns* (escrita más o menos en el mismo momento), una novelita donde de nuevo el protagonista —un párroco del Friuli con el mismo nombre— siente una atracción fatal por un joven de la parroquia y, de este modo, se ve obligado a vivir resignado con la ambivalencia de la tentación carnal y el deber religioso.

Para comprender la relevancia de este personaje debemos asimilar que en Pasolini nunca hay caídas en vano. Creativamente hablando, de todo es capaz de sacar provecho porque todo —el mundo, el azar, lo sagrado, lo profano— está concebido de una forma sensualmente orgánica, como una palingenesia, y esta es la razón íntima que explica por qué un tropiezo nunca es un error. Su necesidad de dialogar de tú a tú con la vida, de acercarse a la verdad o de llegar hasta el hueso de las cosas es lo que le conduce, siempre inevitablemente, a un diálogo continuo y desesperado con el tiempo y con la historia. Bendición y condena que, como el rayo, nunca cesa y en la mayoría de los casos se revela frustrante, fuente de rabia, remordimiento e inspiración.

Volvamos al comienzo.

En los años 40 Pasolini siente por primera vez la pulsión de la militancia política y comienza a asumir algunas funciones públicas. Son los años como secretario del PCI en la pequeña demarcación friulana de San Giovanni, años en los que descubre el sentido de la responsabilidad cívica y comprende el nivel de exposición al que está supeditada cualquier acción política. Como apunta Walter Siti, el poeta «se siente comprometido en una misión pública

que le constriñe a reprimir el desordenado eros privado [...] de aquí nace la idea de proyectarse en un cura, don Paolo, que combate sus propias pulsiones homosexuales en nombre del hábito que lleva y que morirá durante un lance político, para salvar al hermano del muchacho al que ama». *Il Cappellano* fue reescrito por Pasolini hasta en tres ocasiones (1957, 1959 y 1960) y llegó a adoptar distintos títulos: *Storia interiore*, *Venti secoli di gioia*, *La fine della Chiesa* o *Un'idea accecante*, hasta que finalmente el 31 de mayo de 1965 —desoyendo a Italo Calvino, que insistía en que se olvidase de la obra, bien por temor a un escándalo de orden religioso, bien porque sencillamente le parecía mala, nunca lo sabremos— fue representada en Roma por la Compagnia dei Non con el título definitivo de *Nel '46!*, lo que, salvando las experiencias juveniles, se convertiría en su primera experiencia teatral de calado público. «Los primeros destellos de conciencia democrática en una persona reprimida por el catolicismo», resumía el programa de mano. La función, como era de esperar, fue un fracaso estrepitoso.

Si *Il Cappellano-Nel '46!* nos resulta interesante por el llamativo desdoblamiento psicológico Pasolini-don Paolo, su mayor valor radica en lo puramente vital, porque va más allá de cualquier anécdota y determina toda su obra posterior: la sombra de ese personaje romperá radicalmente su concepción política, social y cultural del mundo. En palabras de Stefano Casi —una de las personas que mejor ha estudiado su teatro, por no decir la mejor y pecar de admiración—, don Paolo ya no es el resultado de sus fantasmas místicos y eróticos, sino el «paradigma del destino universal del hombre y de su evolución histórica». He aquí su valor seminal, semilla y vehículo de su propia transformación.

* * *

Antes de sumergirnos en las seis piezas de *Teatro*, hay que hablar, a la fuerza, del *Manifiesto para un nuevo teatro* (1968), un texto controvertido que multitud de autores teatrales siguen considerando de cabecera. Se trata de un documento que, ya de entrada, señala con extraordinaria claridad la distancia insalvable que existe entre *idea* y *acto*, entre *teoría* y *realización*. Resulta

elocuente que Stanislas Nordey, el dramaturgo que más ampliamente ha dado a conocer el teatro de Pasolini en Francia —*Bestia de estilo* (1991), *Calderón* (1993), *Píldas* (1994), *Pocilga* (1999), *Fabulación* (2015)—, llegase a declarar en una entrevista que la única pauta que debía seguir si quería representar sus obras era desentenderse de su teoría. No es difícil estar de acuerdo con él, puesto que el *Manifiesto* es una prolongación escurridiza, utópica y, en tantos aspectos, también imposible de sí mismo. Pasolini sostenía que el texto solo pretendía ser una declaración personal sobre su percepción del teatro. Teatro que, aseveraba, «tendría que ser lo que no es». Creía que, si no había desaparecido ya, sin duda lo estaba haciendo. Quería que el receptor no solo fuera la burguesía, sino también una élite burguesa a la que equiparaba en igualdad con el autor de la obra. «No se divertirán ni saldrán escandalizados», llegaría a decir sobre el público. Entre las muchas ironías que se apuntaban en el texto, una señora con abrigo de visón debería pagar treinta veces el precio de la entrada, «que será bajísimo», pero los fascistas entrarían gratis «siempre que sean menores de veinticinco años». Aunque abucheos, silbidos o cualquier expresión de descontento estaban aceptados, proponía que el público, en lugar de aplaudir, demostrase esa «fe casi mística en la democracia que acepta un diálogo totalmente desinteresado e idealista para tratar los problemas propuestos o debatidos en la obra».

No trataba de ser un teatro académico ni de vanguardia, no se inscribía en ninguna tradición —«simplemente la ignora y la obvia de una vez para siempre»— y, en oposición al «teatro de la cháchara» (el teatro oficial) y al «teatro del gesto o del grito» (el teatro de protesta), se inventó una tercera tipología a la que llamó «teatro de la palabra», «un teatro de escuchar más que de ver». La dilatación conceptual llegaba hasta tal punto que pretendía que las ideas fueran «personajes reales», que la palabra misma se convirtiera en significado, algo que, como bien recordaba Luca Ronconi, era imposible desde el momento en que la palabra no puede prescindir de la voz y, por tanto, todo teatro de la palabra está abocado a convertirse, precisamente, en «teatro de la voz». Como decimos, su auditorio ideal está compuesto por «grupos

avanzados» de la burguesía, es decir, los de su misma clase, cultos, conscientes de la realidad, comprometidos con la cultura y perfectamente dispuestos a tratar, discutir y actuar en consecuencia con sus ideas, en una palabra, militantes. Por su aspecto realista, «el teatro de la palabra [...] es el único que puede alcanzar a la clase obrera». Con esa radicalidad suya tan característica, denunciaba el «misticismo» en el que se había convertido el teatro contemporáneo y la forma injusta y violenta en la que, en contraposición al dialecto, el italiano normativo se había impuesto como lengua del teatro. Resumiéndolo en una nota al pie decía: «El texto va en zapatillas mientras el actor, sin darse cuenta, calza coturnos. Por eso en Italia el teatro es impopular incluso entre la burguesía, que no reconoce las zapatillas de su koiné en dialecto».

Hace constantemente una distinción entre «burguesía» y «grupos avanzados de la burguesía» porque es esta *élite* la que está llamada a actuar, la única en la que, sintiéndose parte de ella, Pasolini alcanzaba a ver alguna alternativa. El resto solo es consumo, oscuridad, conformismo y autodestrucción. En cambio, el teatro de la palabra era «debate, intercambio de ideas, lucha literaria y política [...] un teatro atento sobre todo al significado y al sentido, que excluya cualquier formalismo, lo que en el plano oral significa complacencia y esteticismo fonético». En ese idealismo suyo, cree que el actor del teatro de la palabra debía llevar a cabo un cambio de naturaleza: «no deberá sentirse portador (desde el punto de vista físico) de un verbo que trascienda la cultura en una idea sagrada del teatro. Tendrá simplemente que ser un hombre de cultura. Deberá basar sus habilidades en su capacidad para comprender realmente el texto. Y no ser intérprete por transmitir un mensaje que trascienda el texto, sino vehículo viviente del texto mismo». Una idea hermosa, no cabe duda, pero también una auténtica quimera que solo cobra sentido en su dimensión escrita e irónica como denuncia, como protesta, como grito desesperado ante una realidad que le sobrepasa y que, al mismo tiempo, se niega a aceptar.

Sin embargo, en un momento dado, emerge el historiador-filólogo que hay en él y, con una inteligencia y una capacidad

de síntesis portentosas, esboza una de las ideas más luminosas del *Manifiesto* al analizar el teatro como un rito a lo largo de la historia. Idea que podemos resumir en: 1) «El primer rito del teatro como propiciación, conjuro, misterio, orgía o danza mágica es, por lo tanto, un rito religioso», 2) «La democracia ateniense inventó el teatro más grande del mundo, en verso, y lo instituyó como rito político», 3) «En el teatro inventado de la burguesía (realista, irónico, aventurero, de evasión o, como diríamos hoy, indiferente, ya se trate de Shakespeare o Calderón), la burguesía celebra el más elevado de sus fastos mundanos, que también es sublime desde el punto de vista poético al menos hasta Chéjov, es decir, hasta la segunda revolución burguesa, la liberal [la primera será la protestante y la tercera, la tecnológica]. El teatro de la burguesía es, por lo tanto, un rito social», 4) «El rito de este teatro [el de protesta, el antiburgués propiciado por la burguesía] es, por tanto, un rito teatral», cosa que el teatro de la palabra «rechaza frontalmente con rabia, indignación y asco», y 5) el teatro de la palabra, que «se niega a ser un rito social de la burguesía: es más, no se dirige en absoluto a ella, la excluye y le da con la puerta en las narices [...] No puede ser un rito religioso porque el nuevo medievo tecnológico parece excluirlo [...] Al dirigirse a “grupos culturales avanzados de la burguesía” y, por lo tanto, a la clase obrera más consciente, mediante textos cuya base en la palabra (quizá poética) y con temas que bien podrían ser los de una conferencia, un mitin ideal o un debate científico, el teatro de la palabra nace y actúa siempre en el ámbito de la cultura [...] Por todo esto su rito solo puede definirse como un rito cultural».

Reafirmando su carácter utópico, Pasolini apuntaba incluso a la «total paridad cultural» entre interlocutores, en sus propias palabras, «garantía de democracia tanto real como escénica». Proponía un teatro que fuera en contra de cualquier forma de entretenimiento e insistía en que «su único interés es cultural, y es un interés común al autor, los actores y los espectadores que, al reunirse, llevan a cabo un rito cultural», es decir, un teatro que estuviera dispuesto a debatir *realmente* con su público, que huiera de confusiones especulativas, que estuviese libre

de ornamentos, que fuera diáfano en su forma, de actitud seria, semejante al modo en que alguien asiste a una conferencia. De tal manera, el *valor cultural* es para Pasolini llamar a la cultura por su nombre, en una palabra, hacer de ella un vehículo real de transformación, una herramienta para vivir y luchar, para embellecer el mundo desde el sentido, nunca desde la forma, que es, por otro lado, el síndrome cultural en el que llevamos viviendo familiarmente desde hace décadas en todos los ámbitos de la creación artística (y no solo).

* * *

Hay que recordar, no obstante, que su teatro surge de un modo muy semejante a como nacen sus películas en mitad de la literatura: casi por sorpresa, como algo estrictamente no elegido, sino inevitable. Un flujo líquido y mórbido que, como el caudal de un río, llevará el agua de las ideas, de las preocupaciones y de las necesidades hasta la desembocadura del mar de las posibles respuestas, respuestas que nunca encontró o nunca fueron satisfactorias, puesto que la angustia y el desencanto acabarán imponiéndose.

Pasolini llegó a representar en vida, dirigida por él mismo, una de estas seis tragedias, y la escogida fue *Orgía*. Se estrenó el 25 de noviembre de 1968 —siempre después de la primavera burguesa y libertaria de Mayo— como esperada cabeza de cartel de un programa alternativo organizado por el Teatro Stabile de Turín. Tal como aparecía indicado en el *Prologo* —esa es la palabra que utilizó y— que añadió al programa de mano, afirmaba que la obra había sido fruto de la lectura de *Eros y Tánatos* de Marcuse («cuando Marcuse todavía no estaba de moda») y de varios pasajes de *El suicidio* de Durkheim citados por Robert Paul Wolff, recogidos todos en un volumen conjunto titulado *Critica della tolleranza* (Einaudi, 1968), de donde Pasolini extrajo las entrañas ideológicas de su obra, que podemos resumir esencialmente en dos ideas: 1) la muerte como hábito frente a la represión y 2) el suicidio como respuesta coherente ante la incompreensión social por ser sexualmente distinto, idea que —aunque aquí adquiriera un carácter explícitamente exhibicio-

nista y masturbador, voluntariamente escandaloso, o lo que es lo mismo, autobiográfico— será el eje central de toda la obra. Lo dice él mismo: «En nuestro caso, es la “diversidad” sexual la que ha abierto una brecha en las murallas de la ciudad. El sexo (como “diversidad” sadomasoquista) no es otra cosa que cuantitativamente el contenido de *Orgía*». Imposible olvidar el final de la obra y no sentir algo repulsivamente sádico, doloroso, desagradable, infinitamente oscuro, cuando el protagonista introduce su cabeza en la soga y, antes de ahorcarse, exclama: «¡Alegraos! Ha habido al fin un hombre que ha hecho buen uso de la muerte».

A juzgar por las crónicas, Laura Betti firmó una interpretación memorable, pero el espectáculo fue otro llamativo fracaso que, siguiendo de nuevo a Stefano Casi, al menos tuvo el valor de intentar llevar a cabo una ruptura novedosa, la única entonces, en el panorama teatral del momento. Independientemente del resultado en términos prácticos, la misión de Pasolini siempre fue nítida: quería dialogar con el público, conocer sus impresiones y poner en marcha, debatiendo, hablando, discutiendo, una maquinaria que pudiera transformar la realidad. Por eso no resulta extraño saber que, al término de aquellas funciones de *Orgía*, Pasolini programara diversos encuentros con el público y el equipo de la compañía. Y no es extraño porque ya lo había hecho en las páginas de la revista *Vie Nuove* (1960-65), en una columna periódica que le permitió mantener contacto directo con sus lectores que, a su vez, en forma de carta, todas las semanas le hacían llegar sus preocupaciones, dudas, quejas, reproches o preguntas. Y no es extraño tampoco porque, persistiendo en la importancia de dialogar con la gente para cambiar la forma de percibir la vida, volvió a repetirlo en la revista *Tempo* (1968-70). Por todo ello, puedo decir bien alto, sin miedo a equivocarme, que no hemos tenido en Europa (ni en el mundo) muchos ejemplos —ni tan humanos ni tan nobles— de figuras intelectuales que, como él, estuvieran tan comprometidas culturalmente con su tiempo. Él, sin embargo, lo hizo.

* * *

Así, en *Calderón*, Pasolini pondrá en funcionamiento una suerte de caleidoscopio onírico ambientado en la España franquista donde la protagonista, Rosaura, desconcertada al no poder reconocer la realidad en la que vive cada vez que despierta, tendrá que luchar contra diversas ensoñaciones hasta recuperar la conciencia. La atracción que siente por Segismundo, un exiliado republicano amigo de su padre, desembocará en tragedia por ser un amor *diferente*, un amor al margen de lo establecido, un amor que le costará el repudio social. Y cuando intenta casarse con él, se produce la primera fatalidad: Segismundo resulta ser su padre y ella, el fruto de una violación. La trama de la obra, dividida en dieciséis episodios, viene acotada simbólicamente por los distintos sueños de Rosaura. En uno de ellos, la vemos despertar en mitad de un burdel como una prostituta que mantiene relaciones sexuales con Pablo, un revolucionario homosexual que al final resulta ser su hijo; en otro, como una madre pequeño-burguesa que resulta ser esposa de Basilio (su otro padre). Y así, en un constante juego de espejos rotos que reflexionan sobre la política, el poder, la burguesía, la identidad sexual o Mayo del 68, llegamos hasta el último episodio donde Rosaura, recobrando por fin la consciencia, descubre que se halla en un campo de concentración. Basilio, encarnación de lo inamovible, señala que todos los sueños que ha vivido pueden considerarse realidad: «En este momento comienza la verdadera tragedia».

Fabulación narra la vida de un empresario milanés que, tras despertar conturbado de un sueño que no logra recordar, se siente inmerso en un proceso de transformación personal que le será revelado, primero como profecía, y después como tragedia. Su comportamiento se ve alterado y ningún miembro de la familia lo reconoce. Un día, su hijo llega a casa y le presenta a su novia, pero el padre acaba discutiendo con ellos y echando a la muchacha de una forma desagradable. Entretanto, una suerte de confesor privado, el Cura, aparece para ayudarlo, pero él está resuelto a llevar a cabo un plan que en realidad desconoce. Regala a su hijo un cuchillo y le ordena que regrese a casa a una hora concreta: quiere que descubra a sus padres haciendo el amor, pero, ante la

negativa de la madre, el padre insiste en mostrarse desnudo ante su hijo. Cuando este regresa a casa y lo descubre, sale corriendo y, más tarde, un comisario lo trae de vuelta a casa. El padre reconoce el error y, de pronto, pide a su propio hijo que lo mate. Herido por una cuchillada del hijo, poseído por el delirio, aparece la Sombra de Sófocles («Será entonces cuando las cosas cambien», dirá en el prólogo) y esta le explica que lo que intenta descifrar en su hijo no es un enigma que se pueda resolver con la razón, sino un misterio irresoluble. El hijo huye de casa y el padre acude a una Nigromante para conocer su paradero. Mientras tanto, habla con la novia y le pide permiso para verlos a los dos haciendo el amor. Es aquí, raptado por la lascivia, mirando por el hueco de una cerradura, cuando sufre la revelación fatal, preludio de la tragedia: tiene que asesinar a su hijo. Años más tarde, convertido en un mendigo, lo veremos vagando por la ciudad, hablando solo, víctima de la demencia y el abandono, creyendo hablar con un compañero llamado Cacarella (que desaparece sin que él llegue a darse cuenta) y es aquí cuando nos relata el suicidio de su mujer y nos informa que ha pasado veinte años en la cárcel por el asesinato de su hijo, un crimen que considera un «regicidio».

Portentosa especialmente por los monólogos del Padre y las apariciones de la Sombra de Sófocles, *Fabulación* aborda la relación paterno-filial (entendida como pugna, lucha y, finalmente, sacrificio edípico), el significado y la simbología física del cuerpo, la realidad de la representación (y por ende del teatro) y, sobre todo, la función del sueño como herramienta para el desvelamiento de la vida.

En *Píladas*, sin embargo, Pasolini retoma el tema de la *Orestíada* de Esquilo (trilogía que el poeta había traducido para Vittorio Gassman en 1960) y regresa así al teatro griego tan querido por él. Precedido por la voz de un coro que reflexiona sobre la restitución del poder en la ciudad de Argos tras la muerte de Egisto y Clitemnestra, el matricida Orestes irrumpe en la escena iluminado por Atenea, diosa de la Razón y la Realidad, nacida del cerebro de su padre. Heredero directo del difunto soberano, y en contra de la opinión de su hermana Electra, Orestes decide

renovar las instituciones y encomienda a Pílates la tarea de llevar a cabo unas nuevas elecciones. La ciudad comienza a recuperar el bienestar político, social y económico; sin embargo, en las montañas, las Euménides —una mutación de las Furias— han arrojado una terrible pestilencia sobre los animales. Pílates acusa entonces a Orestes de haber instituido la Razón sin comprender la tradición, razón por la cual —por hereje, por *distinto*— Pílates será condenado al exilio. Exhortado por Atenea (una diosa sin memoria) a olvidar el pasado, Orestes representa la razón, el poder, la riqueza, el futuro, mientras Pílates, reflejo de la otredad y lo diverso, encarna el flujo de la vida que se incardina en el pasado, la historia, la memoria. Recluido en los montes, organizando la resistencia, Pílates recibe la profecía de las Euménides, que auguran su derrota —aunque con la victoria en sus puños— y la caída de todas las barreras entre padres e hijos, ricos y pobres, obreros e intelectuales. Así, Atenea anuncia la revolución de la nueva alianza —la homologación del mundo— y Orestes, sintiendo la amenaza de sus dos rivales (Electra y Pílates), intenta aplacar el peligro proponiendo una coalición. A Electra le promete compartir el trono y restablecer el culto a las Furias, y Pílates, que está a las puertas de Argos con su ejército de campesinos, recibe la visita del soberano. El hereje rechaza formar parte de su propuesta y Orestes contesta: «El tiempo te ha dejado atrás». Pero un día, paseando por el cementerio, Pílates descubre escandalizado el conflicto sexual que lo atormenta: está enamorado de Electra. La besa y resuelve en su interior que la violación es la única solución viable. Orestes y Electra gobiernan en coalición, y Argos se transforma de la noche a la mañana: las Furias (elementos arcaicos, símbolos de la memoria) han sido expulsadas, las Euménides (encarnación del neocapitalismo, el hedonismo y el consumismo) han regresado, pero el motor de la ciudad ha desaparecido: trabajadores y obreros han emigrado. La derrota de Pílates consuma la llegada de una nueva realidad «democrática», realidad que el hereje —el *distinto*, el *diverso*— no logra reconocer y a la que, sin embargo, está atado por un conflicto de carácter sexual: niega la razón, quiere vivir fuera de ella, perseguir lo imposible, el amor

de Electra, pero solo le queda el rechazo desesperado: la historia se ha cumplido fuera de él, el Pasado solo muere cuando el Futuro se materializa en el Presente, y así, atormentado por la contradicción, Píldes no tendrá ya ningún lugar en el que poder despertar de esa pesadilla que todos llaman realidad.

El argumento de *Pocilga*, en cambio, gira en torno a la desobediencia de los hijos. De nuevo, una vez más, es el conflicto por aspirar a la otredad —o por ostentarla sin haberla elegido— y sufrir el peso del condicionante social lo que abocará al protagonista a la exclusión, a la represión cruenta de la personalidad que, como era de esperar, también acaba en tragedia. Julián, hijo de la alta burguesía industrial alemana, celebra su 25 cumpleaños con Ida. Ella, heredera de otra familia altoburguesa, intenta convencerlo para que participe en la primera marcha por la paz que se celebrará en Berlín, pero Julián afirma no tener opiniones y declara que, cuando ella se marche, él hará algo que no piensa revelar a nadie. Entretanto, sorprendidos por la abstención de su hijo, los padres se preguntan si Julián está con ellos o en contra de ellos. Ida insiste en que le revele el secreto, pero Julián juega con ella, la ignora. Sin embargo, un día cae enfermo y su madre e Ida sospechan que se ha enamorado de alguien, pero en ese momento aparece el detective Hans-Günter y este informa al padre de que Herdhitze, su máximo adversario, con quien está a punto de firmar una gran fusión industrial, es en realidad un médico nazi que, terminada la guerra, hizo desaparecer su pasado y, con él, su verdadera identidad. Herdhitze se reúne con el padre, confiesa el origen de su riqueza y utiliza el secreto de Julián —que él sí conoce— como moneda de cambio para chantajearlo. Unos días más tarde, ya recuperado, Julián reflexiona sobre la fusión económica y la imposibilidad de revelar el secreto de su amor. El día de la fiesta, mientras se celebra la fusión de los dos grandes imperios, Julián acude a la pocilga y se encuentra con Spinoza, que abjura de su *Ética* y de la Razón que ha hecho posible la existencia de personas como Herdhitze o su padre. Finalmente, el secreto se desvela y la tragedia detiene la ceremonia: Julián ha sido devorado por los cerdos.