

LA PUESTA EN ESCENA DEL «DIVERSO» PASOLINIANO.
AMBIGÜEDAD, TRANSGRESIÓN Y RESISTENCIA
EN *PORCILE*

*The staging of the Pasolini's «otherness». Ambiguity, Transgression
and Resistance in Porcile*

Milagro MARTÍN CLAVIJO
Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 15 de noviembre de 2013

Fecha de aceptación definitiva: 22 de diciembre de 2013

RESUMEN: En este artículo nos proponemos analizar al personaje de Julian como figura de la alteridad en la obra teatral *Porcile*. Una diversidad que se basa fundamentalmente en dos aspectos: la inmovilidad e indiferencia, por un lado, y la irracionalidad instintiva, por otro. Tanto unas como otra, traducidas en su amor por los cerdos, conducen a Julian a la única posibilidad de rebelión y de ser completamente libre que se le concede durante un breve tiempo. La sociedad capitalista, esos cerdos metafóricos de los que hablaremos, termina por consumirlo todo, también a Julian, y su muerte, su martirio como santo, será su única opción final. Este ensayo termina con una reflexión sobre la razón más profunda para la alteridad, la búsqueda del sentido de la vida.

Palabras clave: Pasolini; teatro; *Porcile*; alteridad; zoofilia; rebelión.

ABSTRACT: In this article the character of Julian is analyzed as a figure of otherness in the play *Porcile*. This diversity is mainly based on two aspects: immobility and indifference on one side and instinctive irrationality on the other. These two aspects, represented by Julian's love for pigs, leads Julian to the only possibility of rebellion and complete freedom at least for a short time. Capitalist society, these metaphorical pigs Pasolini talks about, ends up consuming everything, even Julian, and his death, his holy martyrdom, will be his only final option. This paper ends with a reflection on the deeper reason for the otherness, the search for meaning in life.

Key words: Pasolini; Theater; *Porcile*; Otherness; Zoophilia; Rebellion.

Desde 1966 a 1969 Pasolini se dedica al teatro¹. Antes no lo había hecho de forma profesional, pero en 1966 una enfermedad lo obliga a guardar cama durante unas semanas, lleva ya un tiempo sin escribir poesía en verso, y su relectura de Platón le hace replantearse escribir a través de los personajes². Es entonces cuando escribe sus seis tragedias en verso: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Calderón* y *Porcile*. Como afirma Oliviero Ponte di Pino en el prefacio al *Teatro* de Pasolini, «il suo teatro era nato da una ferita profonda e venne ideato in una situazione di immobilità fisica pressoché assoluta: era un teatro essenzialmente di parola, che tendeva ad accantonare il corpo, a rimuoverlo –mentre l'attore in scena è anche e forse soprattutto fisicità...» (Ponte di Pino, 2010: 22).

Giorgio Taffon (2005: 151-159) ha calificado a Pier Paolo Pasolini como uno de los maestros del teatro italiano del siglo XX, un dramaturgo ejemplar, para lo que aportaba distintos motivos que creemos que pueden ayudarnos a presentar su producción. En primer lugar, se trata de un teatro póstumo: el autor, que había concebido sus obras entre 1966-67, no llegó a publicar sus textos en un volumen conjunto³ y estaba todavía reelaborándolos hasta poco antes de su muerte, como sabemos en el caso concreto de *Bestia da stile* en la que trabaja hasta el verano de 1974; además, solo asistimos a un real interés por sus textos en la escena italiana después de su muerte. Por otro lado, su producción dramática es extraña a las convenciones que se pueden apreciar en gran parte del teatro de su época y se puede denominar provocadora y

¹ Sobre el teatro de Pasolini en general cfr.: «A proposito del teatro di poesia: mettere in scena Pasolini. Dibattito al Teatro Ateneo di Roma con F. Angelini, S. Lombardi, F. Marotti, A. Ottai, L. Ronconi, F. Tiezzi». 1996. Biblioteca Teatrale, luglio-dicembre 1996, pp.143-185; ANGELINI, F. 2000. *Pasolini e lo spettacolo*. Roma: Bulzoni; BARBERI SQUAROTTI, G. 1980. «L'anima e la letteratura: il teatro di Pasolini». *Critica letteraria*, fascicolo IV, n. 29/1980, pp. 645-680; CASI, S. 1990. *Pasolini: Un'idea di teatro*. Udine: Campanotto; CASI, S. 2005. *I teatri di Pasolini*. Milano: Ubulibri; CASI, S.; FELICE, A. y GERARDO, G. 2012. *Pasolini e il teatro*. Venezia: Marsilio; FONTANELLA, L. 1983. «Pasolini e il teatro di poesia». *Paragone*, diciembre 1983, pp. 30-44; GROPPALI, E. 1979. *L'ossessione e il fantasma. Il teatro di Pasolini e Moravia*. Venezia: Marsilio; LICCIOLI, E. 1997. *La scena e la parola: teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Le lettere.

² En una entrevista de 1967 que Manlio Cancogni hace a Pasolini para *La Fiera letteraria*, m XXII, n. 50, el escritor había afirmado: «Oggi non mi sento né di scrivere romanzi né di scrivere poesie. Non scrivo perché non ho destinatario. Non so più a chi rivolgermi... Il teatro, invece, mi consente di fare nello stesso tempo poesia e romanzo. Poesia perché scrivo le mie tragedie in versi; romanzo perché racconto una storia... In quel periodo potevo scrivere versi solo attribuendoli a dei personaggi, che mi facessero da interposte persone» (SITI y DE LAUDE, 1999: 1621-1622).

³ En vida Pasolini verá publicados solo tres de sus textos: *Calderón* sale a la luz en 1973 con la editorial Garzanti y *Pilade* y *Affabulazione* en la revista *Nuovi Argomenti*, la primera en los números 7-8 de diciembre 1967, pp. 13-128, y la segunda en el n. 15 de septiembre de 1969, pp. 14-112. Estas dos obras las publicará Garzanti en 1977 en una versión corregida. Hay que esperar hasta 1979 para que esta editorial saque las otras tres obras: *Porcile*, *Orgia* y *Bestia da stile*, y hasta 1988 para que encontremos un volumen conjunto con el título *Teatro*.

desafiante, tanto para la crítica como para el público⁴. Es también una obra poética, escrita en verso, y nostálgica, ya que toma como modelo a los grandes autores de la Grecia clásica. Su producción teatral es completamente imprevisible en la escena, ya que no cuenta casi con anotaciones, informaciones sobre la escenografía y los actores⁵. Finalmente, su teatro se puede considerar vital y dinámico, caracterizado por unas ideologías, ideas y visiones del mundo que se encuentran y desencuentran continuamente.

Es a este contexto dramaturgico al que pertenece la obra que analizamos en esta sede, *Porcile*⁶. Antes que nada, hay que señalar que bajo este título se encuentran tres obras distintas: el drama en verso compuesto a partir de 1967 y que solo se publicará tras la muerte del autor en 1979, el guion cinematográfico de 1968 y la película

⁴ Pasolini fue polémico por la elección de la tragedia y por hacerlo, además, en verso. De esta manera, como afirma Laureano NÚÑEZ (1997), se aleja intencionadamente del teatro burgués, pero también del de vanguardia.

⁵ Algunos autores –RINALDI (1982), WARD (1995), GATT-RUTTER (1984)– han hablado incluso de imposibilidad o de la enorme dificultad de representar las obras teatrales de Pasolini al considerarlas fundamentalmente textos para ser leídos. Esta opinión queda reforzada por el hecho de que mientras vivió Pasolini no se llevaron a escena sus obras. Esta visión de su producción teatral ha cambiado de signo sobre todo a partir de los años noventa en los que se representaron algunas de sus obras con éxito tanto en Italia como fuera (GORDON, 2006). Un caso evidente es el espectáculo de *Porcile* que Federico Tiezzi lleva a escena en 1994.

⁶ Sobre *Porcile*, tanto de la obra teatral como de la cinematográfica cfr.: BONDAVALLE, S. 2010. «Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's *Porcile*». *Italica*, vol. 87, n.º 3 (Autumn 2010), pp. 408-427; BRISOLIN, V. 2010. «Martyrdom Postponed: The Subject between Law and Transgression and Beyond. Reading Pasolini's *Porcile* with Lacan». *Italian Studies*, vol. 65, n.º 1, March, 2010, pp. 107-122; CAPITTA, G. 1994. «*Porcile*, lurida saga di sesso e di soldi». *Il Manifesto*, 15 marzo; CHIACCHIAERELLI, M. L. 2012. «Il teatro pasoliniano tra cinema e poesia: l'esempio di *Porcile*». En: BENISCELLI, A.; MARINI, Q. y SURDICH, L. (eds.). *La letteratura degli italiani. Rotte confini passagi*. Genova: DIRAS (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, pp. 1-6; CORDELLI, F. 1999. «L'ultima carica dei maiali». *Corriere della Sera*, 29 settembre; DI MAIO, F. 2009. *Pier Paolo Pasolini: Il teatro in un porcile*. Roma: Albatross; GRAGNOLATI, M. y HOLZHEY, C. F. E. 2015. «Active Passivity? Spinoza in Pasolini's *Porcile*». *World picture*, 10 (Spring 2015), pp. 1-10; NEUPERT, R. 1998. «A Cannibal's Text: Alternation and Embedding in Pasolini's *Pigsty*». *Film Criticism*, vol. 12, n.º 3, Spring 1988, pp. 46-57; NÚÑEZ GARCÍA, L. 1997. «*Porcile* de Pasolini: teatro y cine. La duplicidad de un texto». En: ESPINOSA CARBONELL, J. (ed.). *El teatro italiano*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 485-492; PALOMBA MOSCA, R. 2009. «Lettura di *Porcile* attraverso le fonti». En: MAGGI, A. y WEST, R. (eds.). *Scrittori inconvenienti. Essays on and by Pier Paolo Pasolini and Gianni Celati*. Ravenna: Longo, pp. 51-67; QUADRI, F. 1993. «Un angelo nel porcile». *La Repubblica*, 23 marzo; RABONI, G. 1994. «L'angelo sopra il *Porcile*». *Corriere della Sera*, 23 marzo; SABBATINI, M. 2008. «I maiali di Pasolini: *Porcile* tra apologo e autoritratto». *Versants, Rivista svizzera delle letterature romanze*, 55: 2, fascicolo italiano: Animali nella letteratura italiana, pp. 69-78; SAVIOLI, A. 1999. «Un *Porcile* tra gesto e parola». *L'Unità*, 27 settembre; SCHÉRE, R. 2006. «Le nouveaux Spinoza». En: SCHÉRE, R. y PASSERONE, G. (eds.). *Passages pasoliniennes*. Paris: Septentrion, pp. 145-164; VIANO, M. 1993. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.

que Pasolini presentará en la Mostra del cinema de Venecia en 1969⁷. Este hecho es importante ya que nos permitirá acceder a la obra desde distintos ángulos y estudios centrados tanto en el drama como en la película que aportan más información sobre una obra que se presenta conscientemente como polisémica y ambigua⁸.

En este artículo nos proponemos analizar al personaje de Julian como figura de la alteridad en la obra teatral *Porcile*. Una diversidad que se basa fundamentalmente en dos aspectos que estudiaremos: la inmovilidad e indiferencia, por un lado, y la irracionalidad instintiva, por otro. Tanto unas como otra, traducidas en su amor por los cerdos, conducen a Julian a la única posibilidad de rebelión y de ser completamente libre que se le concede durante un breve tiempo. La sociedad capitalista, esos cerdos metafóricos de los que hablaremos, termina por consumirlo todo, también a Julian, y su muerte, su martirio como santo, será su única opción final. Este ensayo termina con una reflexión sobre la razón más profunda para la alteridad, la búsqueda del sentido de la vida.

1. DE CERDOS Y POCILGA

Porcile es una tragedia en verso ambientada en un lugar y en un momento concreto: estamos a finales de los años sesenta en la zona de Colonia, en Alemania. El protagonista es Julian, un joven hijo de un rico industrial, el señor Klotz. Desde el principio sabemos que tiene un secreto que le impide amar a Ida, una joven burguesa que le quiere y que participa en las protestas de los estudiantes. Su padre descubre quién es verdaderamente su gran rival en negocios y pretende sacar partido de ello para aumentar su imperio económico: el señor Herdhitze fue en el pasado un médico nazi que se enriqueció con los dientes de oro de los hebreos que mandaban a las cámaras de gas. Para el resto de la sociedad ya es otra persona, ha cambiado de nombre e incluso de aspecto físico. Pero esa verdad no la va a poder explotar en su ventaja ya que su rival tiene también otro secreto que ofrecerle: Julian mantiene relaciones con cerdos. De esta manera, si no pueden destruirse, tendrán que aliarse. Como dice Julian, se trata de un chantaje recíproco, «una storia di maiali per una storia di Ebrei...» (Pasolini, 2010: 91), sobre el que fundarán su nueva empresa: el pasado nazi y el nuevo poder tecnológico se unen. Durante la fiesta en la que se celebra el nacimiento de este imperio económico va a morir Julian devorado por los cerdos en la finca de su padre (Chiacchiaerelli, 2012: 3).

Este breve resumen del argumento nos permite ya entender que Julian nada tiene que ver con un joven convencional y, desde un principio, se nos presenta como una figura distinta, fuera de toda normalidad. Es precisamente la figura del «diverso» la que analizaré en esta sede.

⁷ Pier Paolo Pasolini, dir. *Porcile*, Prod. Gian Vittorio Baldi para IDI Cinematografica, Orso Funksm INDIEF (Roma)/CAPAC (Paris), 1969. Film.

⁸ BONDAVALLE (2010: 410) afirma que «*Porcile* proposes a discourse based on ambiguity, reflection and polysemy».

2. LA FIGURA DEL OTRO

¿En qué consiste realmente la alteridad de Julian? ¿Esa diversidad le convierte en un rebelde? ¿Cómo lleva a cabo su rebelión?

Él se presenta ya desde el principio como una persona anómala, incluso se podría considerar un enfermo, como le dice a Ida en el primer episodio⁹: «se tu [Ida] mi vedessi un solo istante come sono in realtà/scapperesti terrorizzata a chiamare un dottore» (Pasolini, 2010: 37). Poco a poco veremos que su alteridad se fundamenta en dos aspectos: por un lado, la inmovilidad, lo que le convierte en un personaje completamente ambiguo, y, por otro, la irracionalidad instintiva, animal.

Al principio del espectáculo Julian se presenta en una condición que Pasolini considera privilegiada: ante un mundo que cambia continuamente, él opta por la inmovilidad llevada al extremo y que se manifiesta, entre otras cosas, en la toma de una posición conscientemente ambigua, de rechazo absoluto de ideologías, posición social, compromiso ético o moral. Julian no será ni un revolucionario ni un conformista, aunque a finales de los años sesenta pudiera parecer que no se podía optar por una tercera vía: «Perché oggi, un giorno d'agosto del '67, / io non ho opinioni. / Ho tentato di averne, e ho fatto, in conseguenza / il mio dovere. Così mi sono accorto / che anche come rivoluzionario ero conformista» (Pasolini, 2010: 40).

Lo cierto es que a Julian no le interesa nada o, más bien, en su interior se siente en la misma proporción revolucionario y conformista. Por tanto, su única opción es quedarse quieto, no tomar posición alguna y dedicarse a la repetición infinita de una sola cosa: «Tutto questo non mi interessa. / Le mie cinquanta parti conformiste sono annoiate. / Le mie cinquanta parti rivoluzionarie sono sospese. / L'insieme, vuole stare fermo a godersi... / [...] Ripetizioni infinite di una sola cosa» (Pasolini, 2010: 44).

Julian opta por mantenerse en una ambigüedad extrema que es lo único que cree que le garantiza su libertad, aunque sea, como veremos, una libertad temporal.

De esta manera, asistimos en los primeros episodios de *Porcile* a la construcción y deconstrucción continua de una identidad, la de Julian, que se nos escapa cada vez más de las manos, ya que de él se puede decir una cosa y también su opuesto. El diálogo entre la madre e Ida en el episodio V (Pasolini, 2010: 59-62) es muy ilustrativo. Si para la madre Julian «era orgoglioso», para Ida «era pronto a tutte le bassezze, era del tutto privo di orgoglio». Si la joven le ha escuchado tantas veces pedir perdón, para esta última Julian «non ha chiesto, mai, perdono a nessuno». Para la madre Julian «non era molto intelligente: ma era tenacemente / attaccato alle sue idee!», pero, sin embargo, Ida está convencida que era muy inteligente. El joven serio «e quasi severo, come un santo!» que delinea la madre, se convierte en un joven «sempre allegro, / sempre contento come un ragazetto» para Ida.

⁹ De hecho, la estructura que Pasolini elige para *Porcile* es también muy diferente a la canónica en escenas y actos. La obra está dividida en once episodios de distinta duración.

¿Quién es verdaderamente Julian? Nos preguntamos, como también lo hace el padre: «È con me o è contro me? [...] E allora? Julian? / Cosa aspetta a ingrassare come un maiale? / Cosa aspetta a fare regali ai poveri / facendo con loro un bel balletto tirolese? / Oppure... cosa aspetta a dare del maiale a me?» (Pasolini, 2010: 47-48).

Para el señor Klotz un hijo o es obediente o es desobediente. Salirse de esa dicotomía significa salirse de las reglas del juego: «Mio figlio, vedi, non era un figlio ubbidiente: / e, insieme, non era neanche un figlio disubbidiente. / ... Se egli / mi avesse ubbidito, l'avrei preso sotto le mie ali, / ... se invece mi avesse disubbidito, io l'avrei schiacciato» (Pasolini, 2010: 64).

Su padre, el señor Herdhitze e Ida nos presentan las distintas alternativas que Julian tiene en la sociedad: la cultura humanística del padre, la tecnocracia de Herdhitze o el progresismo conformista de Ida. Pero el protagonista de *Porcile* se sale de las variables aceptadas, previstas por la sociedad de su tiempo: Julian no está ni de acuerdo ni en desacuerdo; su identidad se presenta sin un perfil definido pero con decisión porque «niente di ciò che è di tutti è mio» (Pasolini, 2010: 43).

El momento culmen de esta ambigüedad se revela en los meses en los que Julian está en catalepsia. Durante este tiempo de inmovilización de cuerpo y alma, no está ni muerto ni vivo, simplemente está. En el décimo episodio Spinoza le pregunta precisamente por el significado de ese estado: «Cosa significa / essere stati per tre mesi senza parlare, senza mangiare, / senza dormire, senza sognare, senza morire?». Y Julian responde: «Forse sparire» (Pasolini, 2010: 110-111), es decir, perder cualquier tipo de relación con el mundo. Esto es lo que consigue precisamente cuando está con los cerdos. Mantener relaciones con ellos significa provocar fuertemente a una sociedad que considera un tabú la zoofilia. Su relación con los cerdos le permite no ser obediente y, por tanto, no casarse con Ida y convertirse también él en un cerdo figurado como lo son sus padres¹⁰, pero le consiente a su vez no ser desobediente y, por tanto, no manifestarse contra la burguesía, no ir contra el poder establecido.

De esta manera, la pocilga es el lugar de la ambigüedad para Julian, el espacio donde él puede rechazar toda forma de compromiso con la sociedad y se convierte en un símbolo de la libertad del protagonista, libertad a la que aspira también Pasolini.

En *Le regole di un'illusione*, el intelectual italiano habla de la pocilga como un símbolo: «Porcile simbolizza la relazione tra l'antico e il nuovo capitalismo, rappresenta un caso limite ed io ho necessità di scegliere casi limite. Anche i personaggi sono casi limite, quasi dei simboli, e devono esprimersi radicalmente» (Pasolini, 1991: 208).

De hecho, en esta obra de teatro tanto los cerdos como la pocilga tienen un doble valor y, como afirma Spinoza, «resta da stabilire qual è il vero porcile» (Pasolini, 2010: 104). Por un lado, están los cerdos reales, los animales de la finca del señor Klotz que viven en una pocilga de verdad, la que frecuenta asiduamente Julian y

¹⁰ Con la palabra «maiale» los estudiantes que se manifestaban en el '68 se referían a los burgueses.

en la que se desarrolla el episodio X con Spinoza. Por otro lado, están los cerdos metafóricos, es decir, los hombres convertidos en animales: los padres capitalistas y burgueses que han tomado posiciones a lo largo de la historia y están cargados de graves culpas, la más evidente y señalada en esta obra, la del holocausto. Estamos ante la pocilga metafórica de la Alemania neocapitalista a la cabeza de este mundo consumista actual.

Además, es interesante destacar cómo los propios burgueses en la obra se perciben a sí mismos como cerdos y se insiste en esta «autoraffigurazione zoomorfica» (Sabbatini, 2008: 71). En este sentido, el padre de Julian le dice a su mujer: «I tempi di Grosz e di Brecht non sono affatto passati. / E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz / sotto forma di un grosso maiale, e tu di una grossa maiala» (Pasolini, 2010: 47-48). Existe una conciencia clara de lo que se es, no se oculta ni se buscan eufemismos en ningún momento.

Por otro lado, Pasolini ya había afirmado en *Le regole dell'illusione* que «è il potere che rende porci gli uomini» (Pasolini, 1991: 209) y bajo la forma de cerdo nos presenta a todos los personajes que representan el poder o que lo sostienen.

Solo que al final asistimos a la muerte de Julian devorado por los cerdos, literalmente despedazado y comido hasta el último botón por aquellos por los que profesaba un inconfesable amor.

El paralelismo es claro: la sociedad devora a los que no respetan sus leyes, a los que no están con ellos, incluso a los que ni siquiera están contra ellos. La sociedad devora al «otro». Con palabras de Pasolini en *Il sogno del centauro*: «La società attuale schiaccia non solo i figli disubbidienti, ma persino quelli che si compiacciono dell'ambiguità» (Pasolini, 1999: 1489).

El dramaturgo habla, por tanto, de homologación como el aspecto más evidente de nuestra sociedad, ya en los años sesenta, y se dirige a la burguesía, como él mismo confiesa en un artículo de 1968 en *Tempo*: «Parlerò con violenza contro la borghesia: [...] Io per borghesia non intendo solo una classe sociale, quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto è vero che essa ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono» (citado en Marzio, 2014: 233).

3. ZOOFILIA COMO REBELIÓN ABSOLUTA

La zoofilia¹¹, junto al canibalismo en la película homónima, es símbolo evidente de una rebelión tajante contra la sociedad con la que Pasolini se identifica claramente. Con su decantación por el amor a los cerdos, el escritor se aparta de toda convención social, se acerca a un tabú y lo llena de sentido; se aleja de su sociedad, de la cultura; expresa de forma absoluta su rechazo completo a la sociedad en la que ha nacido, la de sus padres, y, en este caso concreto, tanto la de Klotz como la de

¹¹ En su artículo Marco SABBATINI (2008: 69) relata en qué se basó Pasolini para su historia de relaciones con cerdos. Al parecer se habría inspirado en un hecho realmente ocurrido y narrado en un ensayo de psicoanálisis.

Herdhitz. Su opción no podía ser otra que la vuelta a la naturaleza, a la irracionalidad instintiva, pero también, como señala Chiachiarelli, la zoofilia es una «forma di linguaggio estremo utilizzato per ripudiare la comunicazione normalmente accettata come valida dagli uomini» (Chiacchiaerelli, 2012: 5).

Para Julian el único amor, el verdadero, es el que mantiene con los cerdos. Él mismo lo confirma de manera tajante, no deja dudas: «Mai affetto fu più forte di questo che mi attrae tra questi porci» (Pasolini, 2010: 108). Una relación que es casi obsesiva, que le da sentido a su vida y que le produce un gran placer y alegría: «Una cosa veramente unica. / Da non potermene mai un istante liberare, / neanche dal pensiero.... Mi alzo alla mattina. E cosa mi aspetta? / Una giornata piena di questo amore. / Grande importanza, nella gioia che ne provo» (Pasolini, 2010: 95-96).

Ya en *Per il cinema* Pasolini había declarado lo que para él significaba un amor verdadero: «Quello che ti fa vittima, da cui non ci si può liberare, cui bisogna dare tutto. / Insomma, quando non importa se l'altro non ti ama, basta che si lasci amare...» (Pasolini, 2001: 1138).

Para Pasolini, y con palabras de Julian, «Non c'è un CHI, c'è soltanto il mio amore» (Pasolini, 2010: 54-55) y ese amor te llena de tal manera que cambia todo lo que tienes alrededor: «Tu sai, ottenuto l'orgasmo, sparso il seme, / il mondo si presenta sotto un altro colore» (Pasolini, 2010: 100).

En numerosas ocasiones se ha interpretado esa zoofilia de Julian como representación metafórica de la homosexualidad de Pasolini. De cualquiera de las maneras, el amor de Julian por los cerdos es «un amore simbolico, un simbolo analogo al cannibalismo», como aclara el autor en *Il sogno del centuro*, «con questa sfumatura: il cannibalismo è simbolo di una rivolta assoluta, che rasenta la più atroce delle santità, mentre l'amore dei maiali –in definitiva, una forma possibile dell'amore– lo lascia a mezza strada» (Pasolini, 1999: 1489).

De cualquier manera, la relación que mantiene Julian con los cerdos sirve también para testimoniar «questa forma di linguaggio / che nessuna Ragione può spiegare, neanche / contraddicendosi» (Pasolini, 2010: 112): el protagonista de *Porcile* rechaza la racionalidad y se acerca a la vitalidad instintiva de los animales.

Liberarse del dominio de la razón es también el punto central del espectáculo de Pasolini tal y como se puede entender bien en el diálogo entre Julian y Spinoza en la pocilga: Julian se libera, y consigue ser feliz, con el cuerpo, no con el intelecto: «in quanto tu sei felice tu sei. / Col tuo essere ti esprimi» explica Spinoza (Pasolini, 2010: 112).

4. MÁS ALLÁ DE LA AMBIGÜEDAD Y LA IRRACIONALIDAD: LA MUERTE COMO MARTIRIO

Julian ama a los cerdos y serán ellos los que le proporcionarán su muerte, una muerte que es violenta, con un cuerpo despedazado y devorado en su totalidad hasta no dejar ni siquiera huella de su existencia.

Al protagonista de *Porcile* se le preanuncia su muerte en un sueño:

Ho sognato poche notti fa / che ero per una strada buia, / piena di pozzanghere; [...] / Ed ecco che sull'orlo dell'ultima / di queste pozzanghere, c'è un maiale, un maialino... / Io mi avvicino a lui, come per prenderlo e toccarlo. / Ed esso allegro mi morde. Il suo morso mi strappa / quattro dita della mano destra, che però restano attaccate / e non sanguinano, come se fossero di gomma... [...] / Una vocazione al martirio? / Chissà mai qual è la verità dei sogni / oltre a quella di renderci ansiosi della verità (Pasolini, 2010: 100-101).

Pasolini considera esta muerte violenta como un martirio, como el que han vivido tantos santos, y también un acto de amor: Julian se ofrece a los cerdos, a los seres que él ama con todo su ser. Un amor que es un escándalo, que transgrede cualquier ley o norma social, que lo aísla de la sociedad, de la realidad, pero que también lo aleja de todo lo malo que tiene este mundo. Un amor que, como evidencia Spinoza en el diálogo que mantiene con Julian en la pocilga, desemboca en el autoerotismo: «dove hai perso dunque, come in una masturbazione / o in un raptus mistico, i rapporti con il mondo» (Pasolini, 2010: 111).

La muerte de Julian llega cuando ya no es posible continuar con la ambigüedad en la que se ha movido hasta el momento. Ahora se conoce su secreto, su alternativa al orden racional burgués, y, de alguna forma, se tolera, se consume, como todo lo demás, y con ello se completa su incorporación metafórica al poder neocapitalista. La pocilga, de lugar de felicidad y transgresión, se convierte en espacio de su consumación literal.

De esta manera, Julian, que quiere apartarse de la pocilga burguesa metafórica, tendrá que dirigirse a la pocilga real y, como afirma Marco Sabbatini, «offerirsi in olocausto» (Sabbatini, 2008: 72). De hecho, esta palabra «holocausto» es importante en la obra, ya que existe, y el protagonista así lo declara, una evidente equiparación entre la muerte de Julian devorado por los cerdos y la de los judíos en los campos de exterminio de los nazis. Existe un claro hilo conductor para Pasolini entre la Alemania neocapitalista de finales de los años sesenta y la Alemania nazi. De hecho, son una sola, nada ha cambiado, como ocurre con la fusión de los grandes industriales, Klotz y Herdhitz.

Julian encuentra en la muerte el sentido que podríamos considerar místico y que le permite entrar en la dimensión de lo sagrado. En este sentido son ilustradoras las declaraciones de Pasolini en *Per il cinema*:

Il piacere, forse, dell'essere uccisi; il piacere, intenso come quello del sole, in un'accesa e fermentante primavera, di non essere stato uomo fra gli uomini, ma qualcosa di diverso. Qualcosa di indecifrabile nel decifrabile; il frutto di una necessità, una testimonianza orrenda, con l'orgiastica gioia sessuale che ne nasce, l'ebbrezza della perdizione, la sua intimità, il suo ardore carnale, il suo odore pesante, la meravigliosa vergogna, la sua attrazione che rende senza valore il resto della vita, la sua veggente bestialità, la sua somiglianza, per intensità di vita, col raccoglimento della morte (Pasolini, 2001: 1117).

Los cerdos, al devorarle, lo transportan al territorio de lo sagrado y lo convierten en un santo mártir. Rebelarse es imposible y Pasolini atribuye a la autoafirmación de Julian la característica de la santidad¹².

La santidad può prendere, col tempo, il senso del rifiuto del mondo, dell'ascesi, dell'esercizio della crudeltà nei propri confronti, della ricerca di un approfondimento irraggiungibile di sé. [...] Penso che i santi che faccio comparire in tanti miei film, e specie ai due «martiri» di *Porcile*, possiedano una forma di santidad mostruosa che non è altro che la perversione. Pierre Clementi¹³, nella prima parte, fa l'esperienza di una santidad assunta come «contestazione globale»; J. P. Léaud, invece è il martire fatalista, un santo ambiguo (Bazzocchi, 2007: 76).

5. LA RAZÓN SUPREMA DE LA ALTERIDAD: LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO DE LA VIDA

Cosa intendo per vita? Quella cosa / che si crede eternamente appartenere agli altri / (mentre in noi è incompiuta o è una colpa). / Io devo entrare nella vita, per evitarla / nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali, / quelli a cui sono legato prima per nascita... / e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta. / Esclusi dunque tutti questi aspetti, / mi resta da affrontare una vita pura, solo... bella / o terrorizzante... senza mai mezzi termini / [...] Dalla realtà / io ho dunque escluso –con l'ebbrezza della restrizione– / tutto ciò che è mio obbligo [...] Che cosa resta? / Tutto ciò che non mi appartiene. / Che non è ereditario, o possesso padronale, / o naturale dominio almeno dell'intelletto: / ma semplicemente, un dono (Pasolini, 2010: 95-96).

Julian habla de «inmersión en la vida» y es precisamente el amor por los cerdos lo que le permite entrar en contacto con la realidad, rechazar los vínculos sociales convencionales, su posición burguesa y la complicidad con el poder establecido. En la película el protagonista consigue tener su pequeño refugio, su espacio de felicidad, de participación en la vida y en la realidad, el lugar de la «desperata / passione di essere nel mondo» del poeta de las *Ceneri di Gramsci*: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto» (Pasolini, 2003: 833). Un espacio solo de él, para el que es el otro y del que está excluida la burguesía (Gragnotati, 2015: 8).

Esta inmersión en la realidad es posible solo si no se razona, si se vive intensamente el ahora y el aquí, sin todo lo que es una obligación, un deber, una convención, sin todo lo que nos homologa, nos hace iguales; hay que quedarse exclusivamente con lo que no nos pertenece, es decir, con la naturaleza y todo lo que se asimila a ella, en este caso los cerdos y también los campesinos. De esta manera, «dopo l'amore, perciò, i diversi colori del mondo / sono colori intollerabili –il cielo dello scoppio / di una bomba atomica, la luce su una / città appestata, il silenzio che ottenebra le

¹² En la película *Porcile* también convertirá en santo al protagonista caníbal.

¹³ Pierre Clementi es el nombre del actor que da vida al personaje del caníbal en la película, mientras que Jean Pierre Léaud es el actor que interpreta a Julian.

cose. / [...] Il mio ritorno è anche il ritorno / a quella parte della realtà che ho esclusa» (Pasolini, 2010: 100).

Por eso, cuando Julian vuelve a la realidad, sufrirá pesadillas, horribles sueños.

6. JULIAN, EL *ALTER EGO* DE PASOLINI

En este breve retrato de Julian como figura de la alteridad que hemos delineado en este artículo no es difícil reconocer al autor, al poeta marginado, condenado a la soledad porque diferente y, finalmente, asesinado.

Julian se nos presenta como verdadero *alter ego* de Pasolini y así lo afirma él mismo en *Le regole di un'illusione*: «Io mi identifico in parte col personaggio interpretato da Jean-Pierre Léaud (l'ambiguità, l'identità sfuggente e, insomma, tutto quello che il personaggio dice di se stesso nel lungo monologo rivolto a la sua "ragazza" che se ne va» (Pasolini, 1991: 207). Y precisa: «Léaud è diverso, vive in modo misterioso, irrazionale; si potrebbe dire che fa poesia della propria vita, ed è questo il motivo per cui la società lo divora. In effetti, non possedendo altra fede che la "ragion pratica", il mondo borghese non può tollerare i poeti e tenta di integrarli, quando non cerca di sbatterli in prigione. La grazia, per Léaud, è l'irrazionalità, il mistero» (Pasolini, 1991: 209).

Me gustaría terminar este análisis sobre la alteridad en *Porcile* con un breve comentario sobre las palabras finales del espectáculo. Estamos en la fiesta para celebrar la unión entre los imperios del señor Klotz y Herdhitze cuando llegan los campesinos y cuentan a este último cómo ha muerto Julian y del que no ha quedado nada. Frente a esta revelación insólita, el industrial reacciona con una orden: «Non dite niente a nessuno» (Pasolini, 2010: 123).

Ante la muerte de Julian y el mensaje que trae consigo, solo se pide silencio y complicidad en nombre de un futuro en el que «non ci sarà più traccia di cultura umanistica», y en el que «gli uomini non avranno più bisogno di coscienza» (Pasolini, 2010: 80), como había profetizado Herdhitze, un futuro que se parece cada vez más al momento en el que vivimos (Marzio, 2014: 239).

Aceptar el silencio y la complicidad significa también ser consumidos, como Julian, por los cerdos, esta vez en sentido metafórico. Ante este desafío, el espectador, como el campesino, tendrá que dar una respuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZZOCCHI, Marco Antonio. 2007. *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano-Torino: Bruno Mondadori.
- BONDAVALLE, Simona. 2010. «Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pasolini's *Porcile*». *Italica*, vol. 87, n.º 3 (Autumn 2010), pp. 408-427.
- CHIACCHIAERELLI, Maria Laura. 2012. «Il teatro pasoliniano tra cinema e poesia: l'esempio di *Porcile*». En: BENISCELLI, A.; MARINI, Q. y SURDICH, L. (eds.). *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*. Genova: DIRAS (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, pp. 1-6.

- GATT-RUTTER, John. 1984. «Pier Paolo Pasolini». En: CAESAR, Michael y HAINSWORTH, Peter (eds.). *Writers and Society in Contemporary Italy*. New York: St Martin's, pp. 143-165.
- GORDON, Robert S. C. 2006. «Pier Paolo Pasolini». En: FARRELL, Joseph y PUPPA, Paolo (eds.). *The Cambridge History of Italian Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 349-356.
- GRAGNOLATI, Manuele y HOLZHEY, Christoph F. E. 2015. «Active Passivity? Spinoza in Pasolini's *Porcile*». *World picture*, 10 (Spring 2015), pp. 1-10.
- MARZIO, Anna. 2014. *Il mito della Grande Madre nell'opera di Pier Paolo Pasolini*. Tesis doctoral, dirigida por Mercedes Arriaga Flórez y Estela González de Sande. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Departamento de Filologías integradas.
- NÚÑEZ GARCÍA, Laureano. 1997. «Porcile de Pasolini: teatro y cine. La duplicidad de un texto». En: ESPINOSA CARBONELL, Joaquín (ed.). *El teatro italiano*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 485-492.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1999. «Intervista a Manlio Cancogni. Se nasci in un piccolo paese sei fregato». En Ora Walter Siti e Silvia De Laude (eds.). 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, Milano, pp. 1621-1622.
- 1968. «Il perché di questa rubrica». *Il Tempo*, n. 32, a. XXX, 6 agosto. En: PASOLINI, Pier Paolo. 1979. *Il Caos*. Roma: Editori Riuniti.
- 1991. *Le regole di un'illusione*. A cura di Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini».
- 1999. «Il sogno del centauro». En: SITI, Walter y DE LAUDE, Silvia (eds.). *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano: Mondadori, «I Meridiani», pp. 1401-1550.
- 2001. *Per il cinema*. Milano: Mondadori, «I Meridiani».
- 2003. «Le ceneri di Gramsci». En: PASOLINI, Pier Paolo. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, «I Meridiani», 2003 (1981), t. I.
- 2010. «Porcile». En: PASOLINI, Pier Paolo. *Teatro 2. Porcile, Orgia, Bestia da stile*. Milano: Garzanti, pp. 29-123.
- PONTE DI PINO, Oliviero. 2010. «Prefazione a Pier Paolo Pasolini». En: PASOLINI, Pier Paolo. *Teatro 1. Calderón, Affabulazione, Pilade*. Milano: Garzanti, pp. 5-22.
- RINALDI, Rinaldo. 1982. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia.
- SABBATINI, Marco. 2008. «I maiali di Pasolini: Porcile tra apologo e autoritratto». *Versants, Rivista svizzera delle letterature romanze*, 55: 2, fascicolo italiano: Animali nella letteratura italiana, pp. 69-78.
- SITI, Walter y DE LAUDE, Silvia. 1999. *Saggi sulle letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori.
- TAFFON, Giorgio. 2005. «Pier Paolo Pasolini: scrivere per un teatro che non c'è (o è stato o sarà)». En: TAFFON, G. *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*. Roma-Bari: Laterza, pp. 151-159.
- WARD, David. 1995. *A Poetics of Resistance: Narrative and the writings of Pier Paolo Pasolini*. Madison: Fairleigh Dickinson UP.