

*Ah, rimpiangerò per sempre
di non aver rappresentato abbastanza nelle mie tragedie
questa inanimata
volontà della terra a rivivere; questo po'di rosa,
questo leggero spirare del vento - cose, non parole.(1)*

P. P. PASOLINI, *Affabulazione*

La Palabra ha interpretado, desde sus inicios friulanos, el papel de reina sobre la escena de la poesía pasoliniana. La mayúscula es una obligación y corresponde a una constricción frecuente en el lenguaje del autor, interesado en personificar los vocablos, por sí mismos insuficientes para representar la realidad.

En cualquier posición teórica o elección estilística tiene eco siempre, en Pasolini, una constante y aguda repercusión sensorial, según el binomio, por él mismo establecido, de "pasión e ideología". Por tanto, también la agobiante y jamás resuelta investigación lingüística se traduce en un sufrimiento casi físico que aflora entre las líneas de las páginas escritas con furor. Líneas que, en su precariedad, son pasto para el público, como testimonio del continuo devenir del tiempo, tanto en la forma poética cuanto en la "historia interior" del poeta. La utopía de poder superar la barrera simbólica erigida por la lengua, por toda lengua, en el intento extremo de acercar las palabras a las cosas, es decir, de fundirse con una presunta realidad inmanente fuera del lenguaje, de todo lenguaje, provoca su angustiosa peregrinación de la poesía a la novela, del cine al teatro.

El dialecto materno, ese friulano "di cà da l'aga" —de la ribera derecha del Tagliamento—, es sólo el primer paso en la búsqueda de una lengua capaz de contener, en sus palabras, las cosas o al menos las imágenes primordiales y absolutas de las cosas. El fracaso es inevitable, no sólo porque —como ha formulado Wittgenstein— el pensamiento se identifica con el lenguaje, y por consiguiente cualquier percepción de la realidad existe sólo a través del proceso de simbolización, sino también porque precisamente a causa de su origen la lengua refrenda de forma irrevocable el distanciamiento de la realidad. Así, toda la experiencia estética de Pasolini, marcada por la conciencia de esta carencia consustancial a las palabras, se caracteriza por un inquieto proceso de acumulación y estratificación: utilización de todos los idiomas posibles (el friulano, el romanesco, el italiano literario, el argot, la nueva *koiné* llena de anglicismos y tecnicismos, etc.), acompañada por el con-

tinuo traspaso de un lenguaje a otro (poético, narrativo, cinematográfico, teatral, etc.) y además con la contaminación de matriz manierista entre los diversos estilos, en el ulterior —repito extremo— sueño de dicción total de la realidad. La verbalización perseguida como aproximación a la totalidad de lo real, aparte de como exorcismo a los traumas del *yo*, es al mismo tiempo maldicida por sus límites intrínsecos e insuperables. La palabra se encuentra, por tanto, en el centro de las tensiones que imprimen movimiento a la poesía, y es en ella donde se agudiza la obsesión del poeta, hasta querer encarnarla en personajes sobre un escenario ya no sólo metafórico de un teatro rigurosamente de Palabra.

1966 es el año en que a la crisis poética, documentada ampliamente por el regreso al “magma” de *Poesia in forma di rosa* (*Poesía en forma de rosa*), se une una profunda crisis personal que coincide con el decline definitivo del mito del marxismo, en el amanecer funesto de lo que Pasolini define como la Poshistoria del Neocapitalismo. Además, un violento ataque de úlcera obliga al autor a permanecer en cama durante un mes; la relectura de los diálogos de Platón y la exigencia de superar una fase poética agotada le estimulan a escribir versos con el pretexto de hacer hablar a personajes.

El teatro no es una experiencia nueva. Al contrario, a partir de *I Turcs tal Friúl* (*Los Turcos en Friul*, acto único en dialecto friulano de 1944), la escritura dramática se configura como una suerte de tentación recurrente dentro del complejo experimentalismo del autor. Pasolini vuelve a ella en diversas ocasiones: con un texto claramente autobiográfico y todavía inédito titulado *Nel 46!*, con sus dos célebres traducciones de la *Orestiada* de Esquilo y de *Miles gloriosus* de Plauto y —de manera menos evidente pero más constante— con impulsos articulados dentro de su propia obra poética. Me refiero a ese aspecto de voz declamada, un poco *hamletiana*, que recorre todas sus poesías, a menudo en forma de monólogo pero también organizada en diálogos en los que el *yo* se escinde, se refleja, habla consigo mismo, porque — como dice un fragmento de *Bestia da stile*— “La Disociación es la estructura de las estructuras: / el Desdoblamiento del personaje en dos personajes / es la más grande invención de la literatura” (2). Se pueden citar aquí tres ejemplos significativos de este lento acercamiento al teatro: *La domenica uliva* (*Domingo de ramos*) en *Poesie a Casarsa* (1942) donde el Hijo, perdido en su propia voz, habla con una Madre que es muchacha o espíritu, escuchando, sin embargo, únicamente la voz de sí mismo; el *Sermone del diavolo* (1946) en *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (*El ruiseñor de la Iglesia Católica*) donde el joven poeta se proyecta en el demonio para acusarse y absolverse con “¡Qué conciencia, qué / arte en el engaño! / Eliges ambos papeles / después te encojes de hombros” (3); y por fin ese sarcástico coloquio con una periodista descrita sin piedad en el corazón de *Una disperata vitalità* (*Una desesperada vitalidad*, 1964) (4).

Así, en 1966, cuando Pasolini escribe de golpe seis tragedias en verso, bajo el modelo ateniense (más el esbozo de *Teorema*, pensado en un pri-

mer momento como pieza teatral), esta voz que había dado cuerpo a la palabra escrita se convierte en el vehículo a través del cual los personajes *arquetipos* expresan la condena de la palabra a hablar sólo de sí misma. "No hables la palabra sino la cosa": ordena el poeta Jan en *Bestia da stile*, el texto más autobiográfico de todo el *corpus* dramático pasoliniano. Pero la suya es una voz que grita en el desierto ya que "Hablar / la palabra (Lacan) es ya nuestra primera y nueva cualidad".

Curiosamente, estos son los años del compromiso crítico para la teorización de una Semiología total de la Realidad, de la cual el cine hubiera debido ser la Lengua Escrita, es decir, el momento en el que, al menos sobre el papel, Pasolini está cerca de rozar la consumación de su utopía. En la práctica, sin embargo, en la realización de sus películas, el autor verifica en cada ocasión la escisión entre búsqueda estilística (nunca puramente formal) y visión del mundo (constantemente poética); entre realidad amada y forma atormentada.

En el *Manifesto per un nuovo teatro*(5) publicado en 1968, también el teatro es definido, igual que el cine, como "un sistema de signos cuyos signos, no simbólicos sino icónicos, son los mismos signos de la realidad. El teatro representa un cuerpo mediante un cuerpo, un objeto mediante un objeto, una acción mediante una acción. [...] El arquetipo semiológico del teatro es entonces el espectáculo que se desarrolla cada día ante nuestros ojos y al alcance de nuestros oídos". Y sin embargo, por una de esas contradicciones que definen a todos los niveles —temáticos y estructurales— la obra del poeta (hasta el punto de que Franco Fortini identifica la base compositiva del sistema poético pasoliniano con una subespecie de la antigua figura retórica del *oxymoron*, la "*sineciosi*"(6)), el "teatro de palabra" es voluntariamente estático, avarísimo en movimientos y en acciones, ya que se resuelve enteramente en la pura verbalidad. Es la Palabra quien sostiene, no sólo todo el peso de la representación, sino también de la violencia de la "carne que quiere ser lastimada", por recordar un verso de *L'alba meridionale* (*El alba meridional*(7)). Resuenan en la memoria las protestas alucinadas de Artaud, idénticas —por una curiosa paradoja— a las de Pasolini. Ambos querían a toda costa alcanzar una "palabra de carne"(8). Otra quimera y otra derrota. El verbo no puede revelarse más que al disociarse del cuerpo.

El delirio corporal, de sangre y de sexo, que impregna sus tragedias, también en este sentido herederas de la tradición griega, acaba por atropellar la confianza logocéntrica sobre la que se basa el "teatro de palabra" y desnuda, una vez más, la extrañeza física del lenguaje de la *vida verdadera* (imagen ideal recurrente en la poesía pasoliniana). "El teatro / no evoca la realidad de los cuerpos sólo con las palabras / sino también con esos mismos cuerpos..."(9), sentencia la Sombra de Sófocles en *Affabulazione* (*Afabulación*). Y sin embargo, esas presencias que confiesan sus oscuros deseos de amor y muerte, que reiteran hasta la náusea su efectiva realidad, a menudo confundida

con el sueño, que dicen sólo sus acciones, al final desaparecen, disueltas por la potencia soberana de la palabra. El problema es que "La realidad no puede ser dicha, sino únicamente representada", como se lee siempre en *Afabulación*. Entonces, si es verdad que "nada mejor que el teatro ha podido jamás representarla", la dramaturgia pasoliniana se encuentra viviendo en una dolorosa y doble contradicción. Por un lado, la representación es censurada o, al menos, reducida a la mínima expresión, mientras que, por otro lado, es sólo lo decible aquello que, anulando gestos y cuerpos, actúa sobre la escena. Además, el concepto mismo de "representación", como se concreta en las tragedias, está bien lejos de presuponer un contacto directo con la realidad. Al contrario, remarca con decisión la amarga conciencia de vivir según los papeles preestablecidos del Gran Teatro del Mundo. Todos sus textos teatrales están, de hecho, repletos de las constantes autorreflexiones de los personajes sobre sus propios roles y, en general, sobre la interpretación de su —de nuestra— vida. Pero esta superposición entre escena real y escena teatral no es sólo un lejano eco pirandelliano. Hay también una influencia de su amada cultura barroca (Teatro del Mundo y Gran Teatro de la Muerte evidentes ambos en la muy libre interpretación que Pasolini hace de *La vida es sueño* en *Calderón*). Y, por fin, el reconocimiento filosófico, de matriz shopenhaueriana, del mundo que no existe *per se* sino sólo como representación, y del arte como ilusión de la ilusión.

Precisamente en su producción teatral, más aún que en la cinematográfica, Pasolini padece, hasta sus máximas consecuencias, la presión creativa, y al mismo tiempo destructiva, de ese "amor fetichista"(10) por la realidad, destinado a permanecer abstracto o a convertirse en pura estética. En cualquier caso, amor irrealizado en su loco deseo de conjunción *física* con lo real. De este modo, las tragedias del 66 se convierten en "poesías en forma de gritos desesperados"(11). La Palabra, programáticamente encargada en el *Manifiesto* de racionalizar lo irracional, de ser el trámite de una acción revolucionaria tanto en el teatro como en la sociedad, se enfrenta con lo informe y se degrada, primero en grito y, luego, en afasia.

El propósito inicial es el de crear un teatro de poesía a "canone sopeso", pero mientras que en Brecht la suspensión del significado es sólo provisional, aunque después se resuelva en una conclusión ideológica bien definida, en Pasolini la abstención del juicio es más radical y deriva de su ingenua fascinación ante el misterio de la existencia. En este sentido, la declaración de Segismundo en *Calderón* parece casi una confesión disfrazada: "mi tono vagamente amenazador / o por lo menos peligroso (como un... / chantajista, a punto de pronunciar la palabra maldita) / se debe simplemente a la emoción. Al deber / de ocultarla. De ahí brota este discurso amargo / e ingenioso, vagamente brechtiano. ¡Pero el canon / queda suspendido! Según la correcta interpretación / de mi amigo Barthes"(12). Políticamente, esta toma de posición corresponde a una "confianza casi mística en la democracia que consiente un diálogo, del todo desinteresado e idealista, sobre los problemas

planteados o debatidos en el texto". El *Manifiesto*, redactado dos años después de la primera versión de las tragedias, en ocasión de la única puesta en escena dirigida por el propio autor (*Orgía*, representada en el "Deposito d'Arte Presente" de Turín en 1968) prevé, por tanto, la recuperación del "Rito Político" intrínseco en el teatro ateniense, "el teatro más grande del mundo —en verso—", transformándolo además en "Rito Cultural" destinado a los grupos avanzados de la burguesía, en todo y por todo *iguales* al autor. Pasolini condivide "la gran ilusión de Mayakovsky, de Essenin, y de aquellos otros conmovedores y grandes jóvenes que actuaron con ellos en aquel tiempo" (13). Es decir, la idea de poder alcanzar a la clase trabajadora a través de la acción de los intelectuales avanzados.

Este sueño ideológico queda oscurecido, sin embargo, por la agobiante materia de las entrañas, objeto constante de los parlamentos. Los textos oscilan entre la densidad ensayística —"temas que podrían ser los típicos de una conferencia, de un mitin ideal o de un debate científico" y que deberían activar la discusión paralela al espectáculo, según se lee en el punto 31 del *Manifiesto*— y la embriaguez dionisiaca. El teatro, ya desnudo de sus trucos, se condensa sobre todo en la adopción del verso que amplifica el efecto de extrañamiento, distanciando las palabras. A "la falta casi total de acción escénica" que implica también "la desaparición casi total de la puesta en escena - luces, escenografía, vestuario, etc.", corresponden los largos monólogos, los intensos momentos elegíacos, los incandescentes vómitos verbales, que hacen de esta poesía oral el reino ya no sólo del teatro sino también de la Palabra. Pasolini recupera la intuición poética de Mallarmé y cree en la posibilidad de un teatro puramente mental, aunque el contenido de su elección sea más político que simbolista. Por tanto, el teatro de Palabra "busca su "espacio teatral" no en el ambiente, sino en la cabeza. / Técnicamente tal "espacio teatral" será frontal: texto y actores ante el público: la absoluta igualdad cultural entre esos dos interlocutores, que se miran a los ojos, garantiza una real democrática también escénica" (14). Pero, al final, el juego obsesivo de la repetición de *palabras-clave* (como alba, sueño, espejo, misterio, etc.), de *parejas de palabras* (luz-oscuridad, vida-muerte, inocencia-pecado, etc.), de *parejas de figuras opuestas* (Hombre-Mujer, Padre-Hijo, Padre-Madre, etc.), de negación de negaciones... acaba por crear un exceso de discurso que termina por desintegrar el texto.

Adoptando la forma de la antigua tragedia ática y confirmando la primacía que en ella se concede a la palabra, Pasolini parece avalar la teoría aristotélica que coloca en el texto dramático, considerado obra literaria antes que teatral, cualquier capacidad espectacular. Pero, si para Aristóteles y para los otros dramaturgos clásicos la forma dramática tiene que ser *absoluta* (en un tiempo percibido como presente sin pasado ni futuro, y en un mundo hecho sólo y exclusivamente de relaciones interpersonales resueltas en el diálogo), en el teatro de Pasolini el drama, aunque se mantenga fiel a las unidades aristotélicas, tiene que estar sometido al mismo proceso de *epización* (del

aleman *episierung*) que caracteriza la escritura teatral moderna. La tendencia del texto, desde finales del siglo XIX, a integrar elementos *épicos* (narrativos) en su estructura dramática ha sido ampliamente analizada por Peter Szondi, quien define el drama como una totalidad de origen dialéctico donde los "términos enunciados serán siempre "resoluciones", derivadas en su entidad verbal de la situación y que se mantendrán en los límites de ella"; el drama, por tanto, es una "entidad absoluta" y "primigenia": no "es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino una exposición de sí mismo; el drama se representa a sí mismo"(15). Pasolini se aleja de dicha forma "absoluta" por el hecho mismo de poner en escena la palabra en cuanto símbolo en lucha dramática con la acción, llevando a la disolución la estructura del diálogo. En general, en el drama, la persona que habla es distinta de la que escucha, y ambas son típicas de la situación espacio-temporal de un diálogo, mientras que en el monólogo (enunciado anómalo) el interlocutor no existe y el personaje habla consigo mismo. Normalmente, la condición habitual de un enunciado es egocéntrica (es decir, el papel de hablante, de *centro* del discurso, se traslada de un participante al otro en la conversación), pero en los textos de Pasolini se asiste a una anulación de los distintos interlocutores que se condensan en el perdurar estático del monólogo: "el más teatral de los acontecimientos teatrales"(16). Esta falta de oscilación del *centro* incluso en presencia de un diálogo, provoca la desaparición de los pronombres personales: *yo* y *tú*. Estos son meras indicaciones gráficas, retóricas, exentas de una efectiva correspondencia con entidades definidas en lo psicológico respecto a la única —soberana— voz del autor. Es interesante observar que cuando Pasolini busca el diálogo, instrumento principal del drama, en realidad no hace más que contraponer preguntas como pretexto a largas réplicas donde uno de los dos interlocutores se explaya en el discurso en perfecta soledad.

Hombre

Pero ¿en qué pensabas?

Mujer

En momentos como estos
siento nostalgias, como sueños
que tuve hace tiempo
y vuelven con forma de cosas reales.
Tal vez sean sueños de mi padre y de mi madre.
¡Aún no tengo treinta años!
Entonces ¿cómo puedo recordar
aquel tiempo,
aquel tiempo lejano,
cuando aquí todo eran praderas,
y al fondo, hacia el Po
no había más que un poco de niebla?
Sin embargo lo recuerdo. [...](17)

La pregunta del Hombre es obviamente un recurso para poner en marcha un extenso monólogo de la Mujer, en el cual, por otro lado, se hace evidente la transgresión de la otra categoría formal en la que se funda el drama: la temporal, constituida por la sucesión de muchos *presentes* que van articulando la evolución de los personajes y de sus acciones. En todos los textos del teatro pasoliniano, sin embargo, se asiste a la fuga constante desde el tiempo presente, hacia el tiempo del pasado y del sueño-recuerdo. De este modo, el poeta se aproxima a experiencias fundamentales de la dramaturgia moderna que —sobre todo con Strindberg y su “dramaturgia del yo (*Ich-Dramatik*)” (18)— rompen el predominio de las relaciones intersubjetivas del drama clásico a favor de una dimensión patológicamente subjetiva. Pasado recordado, espacio onírico y presente alienado se funden así en el único tiempo reconocido como válido: el del *yo* y su voz que monologa.

La interiorización del sujeto narrativo es, junto a la apertura hacia caracteres y temas sociales imprescindibles en un verdadero *epos* (como ocurre en Hauptmann y en Brecht), una de las formas en las que se manifiesta la progresiva *epización* del teatro moderno. Pero, a pesar de las finalidades ideológicas expuestas en el *Manifiesto para un nuevo teatro*, Pasolini se encuentra seguramente más cerca de Strindberg (19) y de cierto teatro expresionista que de Brecht. En las tragedias del teatro de Palabra, los personajes, aunque se caractericen por pertenecer a una clase social bien definida (la burguesía), no son nunca actores de una historia exclusiva y principalmente “didáctica”. Los temas políticos y los mensajes ideológicos pronto se diluyen en una materia orgánica que socava el terreno por debajo de las palabras, dejando el *centro* del discurso cada vez más cercano al límite del lenguaje, cada vez más desamparado ante lo indecible. Los personajes de Pasolini hablan *post mortem*, como evocados —por simple virtud lírica— desde una zona donde la existencia es pura memoria. La vida es siempre en pasado, nunca en presente. En *Orgía*, el drama llega a ser el *flash-back* de un Hombre que acaba de ahorcarse: como en *Der Tor und der Tod* (*El necio y la muerte*) de Hofmannsthal, la cosificación de la vida encuentra una expresión apropiada en la mirada retrospectiva que suscita la muerte. Sólo la muerte “*lleva a cabo un fulminante montaje de nuestra vida*: es decir, escoge los momentos verdaderamente significativos (y ya no modificables por otros posibles momentos contrarios e incoherentes) y los pone en sucesión, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por tanto lingüísticamente bien describible” (20). En resumen, *Orgía* parece adecuarse a aquella máxima del manifiesto expresionista de T. Däubler *Der neue Standpunkt* (*El nuevo punto de vista*, 1916) que recita: “Dice la voz popular: en el último instante el ahorcado revive su vida entera. ¡Eso sólo puede ser Expresionismo!” (21).

Anulación del tiempo presente, acciones declaradas pero jamás actuadas, diálogos aniquilados por la expansión de la voz *hamletiana* del autor: éstas son las características principales de la escritura dramática de Pasolini. La “responsabilidad” del discurso nunca recae en un personaje, ya

que éste no posee una plasticidad que lo caracterice: su función es un pretexto, su papel, una máscara del continuo monólogo del poeta. A pesar de que el juego patológico de la escisión del *yo* da lugar —casi por inercia— a la constitución de un diálogo donde los opuestos se enfrentan, la necesidad de encontrar el parecido, de romper el espejo, restituye a la voz la integridad del monólogo. “El Desdoblado / se vuelve humildemente Único. / Tú vuelves en mí, yo vuelvo en ti. / El espejo en el que ahora te reflejas degradado / eres tú”, escribe Pasolini en *Bestia da stile*. Si el primer nivel de *falsedad* del diálogo es aquél en el que una simple pregunta, a veces banal, permite el monólogo de un personaje, el segundo grado prevé el mutis del aparente deuteragonista y la absoluta soledad del protagonista que, ante el público, verbaliza su flujo de conciencia.

Toda *Afabulación* está construida con este procedimiento que sirve para separar al Padre, no sólo de los otros personajes (la Madre, la Muchacha, la Nigromante), sino también de su opuesto primario, el Hijo. Después de acuchillar al Hijo, el Padre se queda al fin definitivamente solo, en compañía de su irrefrenable y delirante *habla*. Al igual que Lukács, quien ve en lo trágico lo opuesto a la “anarquía del claroscuro”, también Pasolini opta por eliminar de la estructura dramática cualquier forma de “graduación”, considerada “elemento crepuscular y pequeño burgués”, porque —como especifica en *Petrolio (Petróleo)*— las equivocaciones de un alma mezquina nunca pueden llegar a ser trágicas, así como no lo es la incapacidad de interpretar la fatalidad, matemáticamente trágica, de los sucesos que ocurren (22). La aplicación de la férrea ley lógica del destino, que sigue garantizando todavía su sublimidad, hace de *Afabulación* uno de los raros intentos de actualizar la forma de la tragedia antigua en un moderno recorrido de escritura poética. Precisamente el “lenguaje demasiado difícil y demasiado fácil” (23) de la poesía se convierte en el vehículo de una resurrección trágica y, al mismo tiempo, de una infracción radical de las normas clásicas. La única tragedia que queda es la del conflicto entre una realidad —caótica y contradictoria— y un lenguaje incapaz de representarla; entre las cosas y las palabras. La *deconstrucción* —fase de disolución del lenguaje que da paso a la escritura— rebasa las palabras e inunda el escenario, dejando al personaje solo en la paradójica situación de querer contar algo auténtico a través de la expansión de un *logos* enloquecido, que, elevándose al cuadrado, reafirma una vez más la *irrealidad* del mundo burgués.

Todos los presupuestos ideológicos y revolucionarios, junto a la esperanza poética de poder al fin cicatrizar la herida infringida por la cultura entre las palabras y las cosas, se desvanecen progresivamente. El espejismo de la realidad presente en la escena, a pesar del filtro de la representación, se desvela como tal. Quedan las voces para hablar de la carne (lejana, maldita y, sin embargo, imperiosa) y del mundo (perdido como el Edén, o tal vez demasiado presente como un campo de concentración), hasta que los suspiros de la nostalgia o los gritos de la rabia, del dolor, roban también el último frag-

mento de realidad que ha quedado precisamente en la palabra. El sonido se contrae en lamento. Después éste también se sofoca. La voz se apaga. El silencio envuelve la escena de un teatro casi imposible.

EDI LICCIOLI

NOTAS:

- (1) "Ah, siempre me arrepentiré / no haber representado lo suficiente en mis tragedias / está inanimada / voluntad de la tierra a revivir; este toque de rosa, / este ligero espirar del viento — cosas, no palabras." (Si no se especifica lo contrario, las traducciones han sido realizadas por la propia autora).
- (2) P. P. PASOLINI, *Porcile. Orgia. Bentia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, p. 268.
- (3) *L'usignolo della Chiesa cattolica*, en *Bestemmia. Tutte le poesie*, a c. de G. Chiarrossi y W. Siti, Milano, Garzanti, 1993, vol. I, p. 324.
- (4) "Yo voluntariamente martirizado...y, / ella enfrente, en el sofá: / campo y controcampo, en rápidos flash / [...] "Dígame qué es lo que está escribiendo" // "Versos, versos ¡escribo versos! / (maldita idiota, / versos que no puede entender, privada como está / de conocimientos métricos ¡Versos!) / ¡versos, PERO NO EN TERCETOS! // ¿Comprende? / Esto es lo que importa; ¡no en tercetos! / ¡He vuelto tout court al magma! / El Neocapitalismo ha vencido, aquí estoy, / en una esquina, / como poeta, ah [suspiro] / y como ciudadano [otro suspiro]"", en *Poesía en forma de rosa*, trad. de J.A.Méndez, Madrid, Visor, 1982, p. 135.
- (5) *Manifesto per un nuovo teatro*, en "Nuovi Argomenti", Roma, n. 9, n.s., enero-marzo 1968; ahora traducido por Carla Matteini en *Orgia*, Hondarribia, Hiru, 1995, pp. 13-34.
- (6) Cf. F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 21-22.
- (7) *L'alba meridionale* pertenece a *Poesía in forma di rosa*, en *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., p. 788; la traducción de Chumilla Carbajosa se encuentra publicada en el número monográfico de la revista literaria "Arrecife", *Pasolini. Las formas de la poesía*, Murcia, nn. 26-27, marzo 1991, p. 89.
- (8) Ejemplar, en este sentido, el "poema en forma de guión" o "guión en forma de poema" titulado *Bestemmia (Blasfemia)*, donde Pasolini confiesa claramente: "No sé escribir, no sé leer, no sé hablar. / Mi máxima aspiración de pequeño ha sido alcanzada", y también "evocaré realidad con realidad [...] anterior a cualquier otro habla: / con las palabras de la Carne", en *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vol. II, pp. 1826-1827.
- (9) *Affabulazione. Pilade*, Milano, Garzanti, 1977, p. 74.
- (10) Pasolini declara en muchas ocasiones amar las cosas del mundo de forma "alucinada, infantil y pragmática", casi "mística". Es este amor el que lo empuja a desarrollar una "Semiología Total de la Realidad", que coincide con el cine, considerado el único lenguaje capaz de establecer un contacto físico, carnal, incluso sensual con la realidad. Cf. *Battute sul cinema*, en *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 233-235.
- (11) Así Pasolini define sus obras teatrales en el largo coloquio con Jean Dufлот publicado en Francia bajo el título *Les dernières paroles d'un impie* y en Italia traducido como *Il sogno del centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 79.

- (12) *Calderón*, trad. de Carla Matteini, Barcelona, Icaria, 1987, p. 33.
- (13) Puntos n. 3, 28, 31 y 16 del *Manifiesto para un nuevo teatro*, en *Orgía*, cit.
- (14) Puntos n. 10 y 31 del mismo *Manifiesto*.
- (15) P. SZONDI, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, publicado junto a *Tentativa sobre lo trágico*, trad. de J.Orduña, Barcelona, Destino, 1994, pp. 18-22.
- (16) *Prologo*, en *Orgia - 1º Episodio*, "Quaderni del Teatro Stabile di Torino", n. 13, Milano. Mursia, 1968, editado en ocasión de la representación de *Orgía* en el "Deposito d'Arte Presente" de Turín.
- (17) *Orgía*, en la versión castellana de C. Matteini, cit., pp. 66-67.
- (18) P. SZONDI, *Teoría del drama moderno*, cit., p. 42.
- (19) La lectura de las obras teatrales de Strindberg constituye una etapa importante en la formación cultural de Pasolini, hasta el punto de que el texto inédito *Nel 46!* podría definirse como un *Stationendrama* reinterpretado según las técnicas de la *crudelidad* de Artaud. Además, *Infierno* de Strindberg es uno de los libros-guía elegidos como material literario útil para ser reciclado en *Petrolío*, la última novela inacabada donde Pasolini experimenta una escritura auténticamente *postmoderna*.
- (20) *Osservazioni sul piano-sequenza*, en *Empirismo eretico*, cit., p. 245.
- (21) El fragmento se encuentra en P. SZONDI, *Teoría del drama moderno*, cit., p. 112.
- (22) *Petrolío*, a c. de M. Careri y G. Chiarrossi, supervisado por A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, p. 316.
- (23) *Affabulazione*, cit., p. 9.