

ZBD # 7

Pasolini, los narradores, Saviano: los testigos de la historia *

Gerardo Guccini

Università di Bologna

gerardo.guccini@unibo.it

* El presente texto es la traducción del artículo "Pasolini, teatri di narrazione, Saviano: passaggi di testimone", publicado originalmente en la revista de la Universidad de Bolonia *Griseldaonline*. Disponible en <http://www.griseldaonline.it/temi/verita-e-immaginazione/pasolini-teatri-di-narrazione-saviano-guccini.html>

Artículo recibido el 1/04/2015, aceptado el 1/04/2015 y publicado el 30/01/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Resumen: La influencia de la obra de Pier Paolo Pasolini va más allá del peso específico de su obra fílmica y de textos como su *Manifiesto para un nuevo teatro* ("una bella anticipación del teatro de narración" en palabras de Marco Baliani). Aspectos presentes en su obra, como la importancia de comunicar las transformaciones del hombre a través de la experiencia, la tensión ética, la mostración de una mentalidad moderna (no lineal, sino a través de un punto de vista personal) o la exploración de los límites, formas y pluralidad del narrador, pueden rastrearse de hecho tanto en narradores como Roberto Saviano como en obras del teatro de narración. Se parte, en todo caso, de la noción de "antropología vivida", de la literatura como instrumento de acción civil y de la concepción de la posición del autor en cuanto testigo. En una sociedad marcada por la desaparición de la cultura popular, por la crisis de la representatividad política y por la pérdida de espacios de confrontación (aspectos predichos por Pasolini), debería cobrar especial relevancia la revalorización de la palabra y la asunción de responsabilidad del narrador.

Palabras clave: Pier Paolo Pasolini, Roberto Saviano, Testimonio, Narrador, Tensión ética

]

Abstract: *The influence of Pier Paolo Pasolini's work goes further than the specific importance of his filmography or texts as his *Manifesto per un nuovo teatro* (considered by Marco Baliani a "nice anticipation of narrative theatre"). Some aspects of Pasolini's production, such as the importance of communicating the transformation of men through the narrator's own experience, the ethic tension, the representation of modern mentality (not lineal, but from a personal point of view) or the exploration of limits, forms and plurality of narrators (linked to the narration as members of a community) can also be traced in the narrative work of writers like Roberto Saviano as well as in some pieces of Italian narrative theatre. The turning point is, in fact, the notion of "lived anthropology", that's to say, the literature understood as an instrument of civil participation and the conception of the position of writers as witnesses. In a society characterized by a crisis of political representation and by the lost of popular culture and public places of confrontation (elements already predicted by Pasolini), the revaluation of the power of words and the responsibility of narrators should be definitely considered.*

Keywords: *Pier Paolo Pasolini, Roberto Saviano, Testimony, Narrator, Ethic tension*

1. Una voz que aún habla. Aunque no hubiera escrito el *Manifiesto para un nuevo teatro* y algunos de los dramas más representados y significativos de la segunda mitad del Siglo XX, Pier Paolo Pasolini estaría presente de todas formas en las obras y en la cultura de la innovación teatral. Las razones de su influencia sobresalen con especial atención a partir del difícil comienzo en el testimonio que Roberto Saviano describe en el penúltimo capítulo de *Gomorra*, en el que explica las razones que le han llevado a escribir el libro.

El fragmento ilustra por qué la voz de Pasolini sigue hablando nítida y clara a los escritores, a los intelectuales y a los autores de teatro que transmiten conocimientos de lo real adquiridos a través de la experiencia, y entregan, de este modo, a los propios lectores o espectadores, obras-sonda que los introducen en la exploración de las cosas y de sí mismos como miembros conscientes de la colectividad humana.

La palabra de Pasolini restituye a quien la pronuncia, es decir, restituye la identidad del autor, la cual, transmitiéndose de una persona a otra con los interlocutores que vinieron después, se regenera a través de diálogos interiores formados por concordancias, reflexiones, pensamientos completados o intuitos en el paso de una mente a otra. El ritual, traído de vuelta en las páginas de *Gomorra*, muestra una faceta de esta relación. Aquí, la voz del interlocutor presente y la del interlocutor ausente se sobreponen mediante palabras que no solo proceden unas de otras y son, en parte, iguales, sino que atestiguan la misma tensión ética, la misma voluntad de intervenir y no permitir que las cosas, una vez conocidas, queden igual que antes. Saviano, pues, se funde en las ideas de Pasolini o, mejor aún, en el proceder de estas de una existencia que viene a su vez marcada. Esta iniciación al testimonio, incluso sin mencionar el teatro pasoliniano, lleva a cabo la esencia de "rito cultural". En Casarsa, repitiendo frente a la tumba de Pasolini y de la madre el célebre artículo de denuncia civil que apareció en el *Corriere della Sera* el 14 de noviembre de 1974 ("Yo sé los nombres de los responsables de lo que se ha venido llamando *golpe*"), Saviano observa en las ideas del autor entrelazamientos de palabras y existencia que transforman en interlocutor a quien cree ser el destinatario y dialoga con ellos.

2. El yo narrador de *Gomorra*. *Gomorra* combina las formas de la novela y las de la investigación mediante unas técnicas de composición que transmiten al lector conocimientos de la realidad, evitando, sin embargo, desarrollos lineales y plenamente explicables. En otras palabras, Saviano incluye la vocación originaria de la escritura, que impulsa en la realidad la fuerza de las palabras, en una personalidad absolutamente contemporánea, es decir, acostumbrada a pensar por imágenes, a realizar conjeturas a través de montajes, a acoger por fragmentos, a considerar la discontinuidad, la ausencia, la interrupción de la presencia y la omisión del sentido, cualidades propias de las fenomenologías de lo existente.

La unidad que Saviano infringe para encontrar una forma dúctil y transformable que vehicule las estructuras, la historia, los diferentes perfiles y el mundo psíquico del "sistema" camorristico, es precisamente la del yo narrador.

Es una elección en cierto modo obligada. En efecto, narrando una *antropología vivida*, Saviano no elige, a diferencia del antropólogo o el reportero, determinadas realidades que hay que acercarse, indagar y describir, sino que decide afrontar y conocer a través de sus múltiples articulaciones la realidad en la que se encuentra ya inmerso. Su denuncia de una economía fundada en el terror, que no solo viola las disposiciones de la vida civil, sino, lo

que es peor, tiende a sustituirlas, se une a vergonzosas declaraciones de cercanía. Partiendo de una sociedad marcada por la connivencia y el miedo a hablar, el autor no se declara inmune a los males que indaga y que, precisamente por ello, puede testimoniar frente al lector. Esta posición de observador arraigado en el argumento, de antropólogo inscrito en la comunidad indagada, sitúa en el comienzo de *Gomorra*, invisible al margen de sus narraciones, una fluida "novela de formación" donde tienen lugar transiciones entre literatura y realidad, descubrimientos, asunciones de responsabilidad, encuentros, indagaciones documentales y tenaces investigaciones, todos ellos elementos que Saviano, con escrupuloso sentido de la forma, rechaza narrar por extenso para no hacer de sí mismo un protagonista contrapuesto al mundo antropológico del "sistema". Es decir, el héroe de la novela. Su preocupación es, más bien, la de explicar su propia posición con respecto a los hechos narrados mostrando dónde y cómo los ve y expresando el impacto emocional y ético de tales observaciones. Los once capítulos de *Gomorra* exploran cada uno una ramificación diferente del "sistema" camorristico. Situándose en el interior de los intercambios comercios con China y la alta costura, de la sociología del mundo criminal o de la eliminación de residuos, el yo narrador se presenta, a su vez, como un infiltrado en calidad de peón, como reportero sin periódico de referencia, como pariente de alguien de la banda; lo vemos transportar cajas indagando las relaciones entre criminalidad e industria, poniendo la grabadora en las mesas de pizzerías donde comen jóvenes a sueldo o llegando con la moto a los lugares mismos del delito. Ninguna de estas alusiones se desarrollan, sin embargo, en una narración sobre las actividades periodísticas, sobre la red de los informadores (que no se podía indicar en ninguna otra parte), o sobre las profesiones desempeñadas; el yo narrador resulta, por consiguiente, tan poco descrito y connotado que puede ser, como apunta Wu Ming, incluso sustituido:

El yo narrador de Gomorra es el autor, pero no solo ni siempre. El autor [...] ha ejercido la libertad de "tratar de yo a cualquier otro", de colocarse detrás de los ojos de diversos "yo" que cuentan historias de la camorra. No "yo es otro" ("je est un autre", como escribió Rimbaud), sino "también otro es yo" ("un autre aussi est je"). El yo que habla de la economía China en Campania no es el mismo que habla de las ovejas hechas pedazos por las pruebas de tiro del "tubo" (el fusil de fabricación casera usado por el "Sistema") y así sucesivamente. Es siempre "Roberto Saviano" el que narra, pero "Roberto Saviano" es una síntesis, flujo imaginario que pasa de un cerebro a otro [...] (Ming 1, 2006).

Gomorra conectó estas expresionistas peripecias de lo que ve con breves relatos ordenados cronológicamente que documentan las sagas de las familias camorristas, el desarrollo de los sistemas económicos y las relaciones con las instituciones. Cuando, sin embargo, el yo narrador relata lo que ha visto y de lo que ha sido testigo personalmente, sus relaciones, precisamente porque el yo no es siempre el mismo, reproducen hechos que no se pueden situar dentro de un tiempo unitario. De principio a fin en el libro, lo que viene descrito en un capítulo podría acontecer, en muchos casos, antes o después o contemporáneamente a lo que viene descrito en el capítulo siguiente. Los dos criterios de la *consecuencialidad* temporal —es decir, la continuidad biográfica del yo narrador y la diegética del hecho— se omiten frente a una antropología vivida que no se estructura en episodios, sino en argumentos. Desarrollándolos, Saviano alterna dimensiones temporales de amplitud histórica y vertiginosas focalizaciones, capturando, por ejemplo, el momento en el que una bala perdida destruye los pensamientos y las percepciones de una preciosa chica de

14 años que tiene la desgracia de encontrarse en la calle durante su paseo cerca de un atentado.

3. Regreso a Pasolini. Hay, sin embargo, un momento en el que el yo narrador cuenta el episodio del que procede *Gomorra* y que marca un nítido *post quem* más allá del cual el lector está invitado a colocar la extensión del libro y el compromiso del escritor de medirse con la realidad a través de la palabra. Y es aquí –en esta articulación neurálgica– donde encontramos el nombre de Pasolini. Recordándolo y casi sobreponiéndose a él, Saviano ocupa el centro de la escena sin hacer de sí, por ello, un protagonista de los sucesos narrados. El regreso de Pasolini, a sus palabras y a su ejemplo, no se encuadra, en efecto, en una sucesión de hechos biográficos. En otras palabras, no describe la historia personal del yo narrador, sino el impulso del que nace del libro.

Hablando de Casarsa y Pasolini, Saviano habla sobre la elección de vivir la literatura haciendo de ella un instrumento de acción civil. El episodio tiene lugar hacia la mitad del libro, en el capítulo *Cemento armado*, donde se trata la especulación en la construcción, el monopolio de los Casalesi y las muertes por accidente laboral. Saviano recuerda aquí el final de Francesco Iacomino: cuando este cae del andamio, todos se van; quien se queda no lo socorre, sino que lo arrastra para que muera lejos y evitar así que la investigación llegue hasta la obra. Esta penetración del mal en las tiernas fibras de las relaciones cotidianas conmociona al yo narrador, que habla de sí mismo al lector:

la muerte de Iacomino me inyectó una rabia de esas que se asemejan más a un ataque de asma que a una inquietud nerviosa. Me hubiera gustado hacer como el protagonista de *La vida agria* de Luciano Bianciardi, que llega a Milán con el objetivo de hacer saltar por los aires la Torre Pirelli para vengar a los cuarenta y ocho mineros de Ribolla, masacrados por una explosión en la mina en mayo de 1954 en el pozo Camorra (Saviano, 2008, p. 232).

En este momento interviene el recuerdo de Pasolini, "en cuanto entré en la crisis asmática de rabia me resonó en el oído el Yo sé de Pasolini como un tintineo musical que se repetía hasta la saciedad" (Saviano, 2008, p. 232). La obra a la que hace referencia es el famoso artículo que apareció en el *Corriere della Sera* del 14 de noviembre de 1974 ("Yo sé. Yo sé el nombre de los responsables de lo que se ha venido llamando *golpe*..."; Pasolini, 1999a, p. 362).

Eran los años de plomo, en los que los denominados "atentados al Estado" arrastraban la historia del país en espirales de una violencia sangrienta. Pasolini reaccionó a las fallidas individuaciones de los responsables que impedían a la memoria colectiva elaborar el luto, concibiendo el extraordinario gesto de dar un testimonio sin datos, sin nombres, sin contenidos específicos; de un testimonio, en definitiva, que introducía en el debate público su figura de testigo. El riesgo era muy alto. El hecho de que los responsables de una fase oscura de la historia civil pudieran ser reconocidos, pensados e investigados, no era evidentemente suficiente para hacer justicia, sino que proporcionaba, en todo caso, el ejemplo de un comportamiento de concienciación y espera que no renunciaba ni al derecho de conocer ni a la esperanza en la justicia.

Pasolini mostraba a una opinión pública confundida y dividida que manifestar el sentido de los hechos es un acto necesario e históricamente eficaz.

4. El "yo" testimonial de Pasolini a Saviano. En Casarsa, Saviano, aún con el martilleante *Yo sé* pasoliniano en la cabeza, dispone las potencialidades de la propia escritura en una perspectiva análoga de intervención:

Fui a la tumba de Pasolini no para un homenaje, ni siquiera para una celebración. [...] me apetecía encontrar un lugar. Un lugar donde fuese posible aún reflexionar sin pudor sobre las posibilidades de la palabra. La posibilidad de escribir sobre los mecanismos del poder, más allá de las historias, más allá de los detalles. Reflexionar si [...] era posible aún seguir como perros truferos las dinámicas de la realidad, la afirmación de los poderes, sin metáforas, sin mediaciones, solo con el filo de la escritura (Saviano, 2008, p. 233).

Pasolini, por lo tanto, como antídoto al vaciado postmoderno de la palabra (de la cual los autores han aprendido a *avergonzarse*), como búsqueda de una escritura que transmita la sustancia de la realidad, como ejemplo de un restaurado equilibrio entre la fuerza cognoscitiva de la mente y la de la violencia. La visita a Casarsa concluye con la necesidad de coger el testigo pasoliniano: "Me pareció estar menos solo, y allí inicié a mascullar mi rabia, apretando los puños hasta clavar las uñas en la carne de la palma. Empecé a articular mi yo sé, el yo sé de mi época" (Saviano, 2008, p. 233).

Y esta es la génesis mítica de *Gomorra*: el *yo sé* de Saviano, que integra el testimonio pasoliniano con el elemento esencial de las "pruebas". Mientras que Pasolini, sin tener pruebas, dice que sabe nombres que no pronuncia, Saviano "tiene las pruebas" y dice los nombres. El *yo sé* del primero se difunde por contagio y encuentra refugio en las consciencias individuales; el del segundo enlaza con procedimientos judiciales que profundizan los hechos narrados más allá del libro:

Yo sé y tengo las pruebas. Yo sé cómo se originan las economías y cogen el olor. El olor del triunfo y de la victoria. Yo sé. Y la verdad de la palabra no hace prisioneros porque todo lo devora y de todo hace prueba. Y no debe arrastrar contrapruebas ni hilvanar sumarios. Observa, sopesa, mira, escucha. Sabe. No condena en ninguna jaula y los testigos no detractan. Nadie se arrepiente. Yo sé y tengo las pruebas (Saviano, 2008, p. 234).

El "rito civil" de Casarsa traduce en términos mitopoiéticos un evento real. En 2005, *Nuovi Argomenti*, la revista que fue de Pasolini, decidió recordar el trigésimo aniversario de la muerte del escritor publicando una sección para jóvenes autores llamada *Yo sé*. Respondiendo a la petición, Roberto Saviano, Helena Janeczek, Alessandro Leogrande, Marco di Porto, Osvaldo Capraro y Babsi Jones se enfrentaron a siete problemas diferentes de tono "corsario": el crimen organizado y el uso de menores, los nuevos aventureros de la economía italiana, el multiculturalismo en tiempos del terrorismo, el antisemitismo de izquierdas, la pedofilia en la Iglesia, el terrorismo veinte años después, y la percepción de la guerra en los Balcanes.

Solo Saviano incluye el título del dossier en el de la propia contribución (*Yo sé y tengo las pruebas*), retomando el esquema del texto pasoliniano. Saviano escribe en 2005:

Yo sé y tengo las pruebas. Yo sé cómo se originan las economías y toman el olor. El olor de la afirmación y de la victoria. Yo sé qué traspasa el beneficio. Yo sé. Y la verdad de la palabra no hace prisioneros porque todo lo devora y de todo hace prueba. Y no debe arrastrar contrapruebas ni hilvanar sumarios. Observa, sopesa, mira, escucha. Sabe. No condena en ninguna jaula y los testigos no detractan. Nadie se arrepiente. Yo sé y tengo las pruebas (Saviano, 2005).

Este inicio, como se ha visto, se incluirá luego dentro del capítulo *Cemento armado*, donde se tratan los mismos contenidos del texto escrito para *Nuovi Argomenti*. También aquí, al igual que en *Gomorra*, se habla, en efecto, de especulación inmobiliaria, del monopolio de los Casalesi, del trabajo en negro y sus estragos. Inmediatamente después vienen los nombres:

Yo sé y tengo las pruebas. Y las pruebas tienen nombre. Soy Ciro Leonardo, muerto a los 17 años mientras estaba reparando un almacén cayendo desde el séptimo piso. Las pruebas se llaman Francesco Iacomino, tenía 33 años cuando lo encontraron con el mono de trabajo sobre el empedrado en el cruce entre calle Quattro Orologi y calle Gabriele D'Annunzio hacia Ercolano (Saviano, 2005).

La trama narrativa de *Gomorra* y la concatenación de hechos reales que concluyen con el artículo *Yo sé y tengo las pruebas* disponen en sentido contrario los mismos elementos. El primero hace surgir de la indignación por los muertos en accidente laboral el viaje a Casarsa y el retorno a Pasolini. El segundo parte, sin embargo, del trigésimo aniversario de la muerte de Pasolini para acabar en un escrito que afronta también el tema de los muertos por accidente laboral. A raíz de la confrontación textual con el artículo, el "rito civil" de Casarsa podría parecer que se inspira en un encuentro de voces e intenciones producido realmente, no frente a la tumba del escritor, sino más bien, con otras modalidades diferentes, en las páginas de *Nuovi Argomenti*. Ascendencia que convertiría al episodio, al mismo tiempo, en falso y más verdadero que un hecho real. Proyectado en un lugar emblemático de la narración de *Gomorra*, el *Yo sé* de Saviano, en efecto, parece expresar, dentro de estas concatenaciones entrelazadas, la relación del autor con la obra de Pasolini. Pero las cosas son más complejas que esto.

5. Huesos bajo la carne. En 2006 un Roberto Saviano recién vencedor de la 77ª edición del *Premio Viareggio Repaci* con el libro-revelación *Gomorra* es entrevistado para el periódico *Il Mattino* por Maria Vittoria Messori, la cual, mostrándose preparada para el encuentro, le pregunta por el viaje a Casarsa. Saviano confirma que:

Cuando fui a Casarsa, a la tumba de Pasolini, estaba particularmente enfadado. Los puños cerrados no se querían abrir ni siquiera para escribir. Fui allí con una especie de empatía, para entender si aún era posible creer en una palabra capaz de agredir la realidad. He reflexionado largo y tendido sobre esto y estoy convencido que la palabra literaria, precisamente por estar desvinculada de objetivos, de sentencias de tribunal, puede mostrar los entresijos del poder, puede alcanzar un núcleo de significado muy simple, que es, además, aquel de los trágicos griegos: verdad y poder no coinciden nunca (Messori, 2006).

En ese momento la entrevistadora reconduce al autor al episodio romanesco: "Es desde allí, desde la tumba de Pasolini, donde has empezado a articular "Yo sé"". Responde Saviano:

El "Yo sé" de mi época: sé y tengo las pruebas. En este libro no me interesaba mostrar otro mundo de violentos y crueles separado del nuestro, no me interesaba dar una lección de moral. He querido susurrar al oído del lector "esto te concierne" (Messori, 2006).

Preguntarse si el "rito civil" de Casarsa viene del dossier de *Nuovi Argomenti* o de la vivencia del autor, o bien si el episodio real tiene que ver con el artículo o la novela, no lleva a datos sustanciales. Cuando los literatos y los autores de teatro se posicionan respecto a la realidad, se encuentran, en efecto, ante la condición de tener que conjugar la autenticidad de los datos con narraciones cuya realidad no depende de las correspondencias con lo que ha sucedido realmente, sino de su traslucir sobre el sentido de los hechos reales. Es decir, da su capacidad de mostrar, como sugiere Celestini con una eficaz imagen, los huesos bajo la carne¹.

6. El "drama social" de nuestro tiempo. En la época de Pasolini, Sciascia, y después de Pasolini, los autores de teatro de los años noventa y, luego, los escritores que mezclan novela e investigación, ficción y no ficción², como Lucarelli, Saviano, Genna, De Cataldo o Carlotto, han reaccionado de forma diferente al perdurar de una Historia donde nada parece resolverse ni concluir; sin embargo, todo cambia bajo el impulso de fuerzas hostiles a la organización ética de la realidad. Sus obras, aun no siendo "abiertas", tratan, en efecto, fracturas sin recomponer, verdades no contrastadas, contraposiciones irresolubles, traumas no resueltos. En otras palabras, los narradores compensan con imágenes de realidad y gestos de testimonio el acaecer de "dramas sociales" incompletos, a menudo privos de protagonistas explicitados y no encerrados en una conclusión.

La forma típica del "drama social", según la descripción clásica del antropólogo Richard Turner (1999, p. 131), reproduce en la realidad las fases de la narración, presentando infracciones de las reglas, situaciones de crisis creciente, mecanismos de compensación y reintegraciones de grupos sociales oprimidos, o bien exiliados, que ratifican el carácter irremediable de la fractura social. Por el contrario, el "drama social" de hoy se encuadra en la interacción infinita entre la segunda y la tercera fase, infundiendo dinámicas mnemotécnicas que no sedimentan dentro de la colectividad ciclos cerrados –modalidad ejemplificada por la caída del muro de Berlín: "fin" del "siglo corto"– sino que reflejan, de manera sectaria y partícipe o bien crítica y dialéctica, el reagudizarse de una conflictividad permanente que transmite continuos impulsos tendentes a decantarse, a elegir contextos de pertenencia y factores de reconocimiento.

La realidad, por lo tanto, no produce hoy "dramas sociales" que estructuren la memoria de la colectividad. Más bien manifiesta, con acontecimientos suspendidos en las fases del

¹ "No fotografío el suceso, sino que intento atravesarlo para buscar aquello que los instrumentos que poseo me permiten encontrar" (Celestini, 2006, p. 186).

² Para Wu Ming 1 la "síntesis de ficción y no ficción 'describe' una manera de proceder [...] 'típica italiana', y que genera 'objetos narrativos no identificados'" (Ming, 2009, p. 109).

conflicto y de la compensación, las fallas tectónicas sobre las que se apoya (desconexiones entre legalidad e ilegalidad, ideologías laicistas y religiosas, manifiesto y oculto). Los diferentes posicionamientos históricos, desde los que han observado en un primer momento Pasolini, y luego, a partir de los noventa, los exponentes de la nueva narrativa italiana, ayudan a comprender mejor el actual perfil de maestro y anticipador del escritor/cineasta. Mientras Pasolini imagina el futuro a partir de la desaparición de las culturas populares y de la crisis de representatividad del sistema político, los nuevos narradores se enfrentan a una fase sucesiva y típicamente italiana que, nacida a partir de la disolución de los viejos partidos, se resuelve también, a semejanza de la primera, en contradicciones permanentes y refractarias a la síntesis.

Pasolini, intuyendo entre los años cincuenta y setenta los presagios del final, individualizó mentalidades y estrategias del poder que, posteriormente, se han ido afirmando hasta constituir el mundo real de los nuevos narradores y el nuestro propio. Las condiciones que han acompañado el final de una fase histórica coinciden con las potencialidades expansivas de la sucesiva.

7. El ejemplo de *Ultimo volo*. En Italia, "país de medias verdades", se siente que algo está a punto de acabar mientras "nunca termina nada"³. Por consiguiente, parece emblemático que el compositor Pippo Pollina termine con un movimiento ascendente el irresistible bolero al final de su *Ultimo volo. Orazione civile per Ustica*. Las palabras del texto (escrito por el mismo Pollina), cuanto más invocan la recomposición de un acto de justicia, tanto más declaran la insolvencia narrativa de los hechos. La resolución del acontecimiento es, en efecto, delegada a la inevitable muerte. También el narrador de *Las mil y una noches* concluye las historias refiriéndose, con fórmula recurrente, "a la que destruye el edificio de los placeres y desbarata las reuniones". Pero para él evocarla significa tocar el límite de cada continuación posible de una historia ya concluida con nupcias, premios o castigos. Para Pollina, sin embargo, la muerte de los responsables no se sitúa más allá de la historia, sino que, en ausencia de culpables reconocidos y castigados, constituye la única posibilidad de terminar:

Y me parece ver a las hienas en la salas del poder
con uniformes de cartón piedra decidiendo sobre vivos y buenos
apoltronados en sillones de piel, sin arriesgar nada
son la arrogancia del poder y la indiferencia ante las gentes.

Sin embargo, la historia sigue, no conoce dueño,
también a los que mueven los hilos un días les temblarán las manos,
porque existe una travesía común, un destino común
que hace la vida más vida y no hay excepción para nadie (Pollina, 2007, p. 125).

La paradoja de la edad contemporánea es que, en ella, nada parece consumirse y terminar hasta el punto de poder resurgir (o "expatriar" como decía Luckács) en las formas tradicionales de la novela, donde "el lector busca precisamente hombres en los que leer el 'sentido de la vida'. Y debe, por lo tanto, en un modo u otro, estar seguro de antemano de

³ Es el lamento del arcipreste Antonio Lepanto en el último capítulo del *Candido* (1977) de Leonardo Sciascia.

asistir a su propia muerte. Al menos en sentido metafórico: al final de la novela. Pero mejor aun si es a la muerte verdadera" (Benjamin, 1995, p. 265).

Las dramaturgias narrativas, por lo tanto, han aprendido a dialogar con las dinámicas abiertas de la Historia y el continuo perdurar de los "dramas sociales", eligiendo la realidad cual contexto de la propia relación con lo real.

8. La narración y la realidad. El renacimiento del relato, la revalorización de la palabra, la responsabilidad del narrador con respecto a las cosas con significado y la conservación de la realidad en la obra compuesta⁴, contrastan con la deriva de una civilización que ha dejado de contarse, que ha eliminado los espacios de la confrontación colectiva, que ve predominar las imágenes sobre los signos verbales, que cultiva comportamientos alienados e induce lenguajes autorreferenciales. Por esto, tanto en Pasolini como en los narradores escénicos y en Saviano, las dinámicas narrativas coexisten con su situación de crisis, evidenciada o bien retenida dependiendo de si se impone la asunción de las mismas dinámicas de la realidad (sin resolver, fractuales, suspendidas) o su compensación ritual, por la que, como en el *Vajont* de Marco Paolini, la construcción del relato y sus efectos sobre el espectador recompensan emocionalmente la falta de resolución de los conflictos. Es el mismo sentimiento que preside en la "trilogía de la vida" de Pasolini (*El Decamerón; Los cuentos de Canterbury; Las mil y una noches*). Nunca los relatos procedentes de la dialéctica entre la realidad y la identidad del narrador son tan inmediatos y populares como cuando celebran — entre recuerdo, fiesta y elaboración del luto— la ausencia del mundo narrado. Dice Pasolini discutiendo con Sergio Arecco:

En el *Decamerón* que estoy terminando la narración es ontológica: se narra por el gusto de narrar o se representa por el gusto de representar. ¿Qué se narra o se representa? Algo que ya no existe: hombres, sentimientos, cosas. No existe, digo, históricamente; existencialmente sobrevive (el pueblo de Nápoles) (Pasolini, 1977, p. 100).

La referencia a hombres, sentimientos y cosas que ya no existen hace mención, por un lado, a la condición fundamental del relato, que "se autoproduce [...] sobre el umbral de aquel final que atrae y genera la narración misma" (Cavarero, 1997); por otra, señala una urgencia operativa sin precedentes en la obra del autor. Pasolini, narrador de antropologías contrapuestas como lo son la popular y la burguesa, había tratado prevalentemente, en efecto, tipologías humanas presentes y vivas. En los años setenta, sin embargo, a causa de la masificación cultural del decenio anterior, tiene que ajustar cuentas con la homologación de los estratos sociales, con los efectos de la televisión, con la desaparición de la diversidad y la crisis de los lenguajes.

Para él, traer del pasado, no tanto los mitos que introduce dialécticamente en la comprensión del presente (como había hecho con Edipo o Medea), sino los precursores inmediatos de aquel mismo pueblo que veía ya limitarse a la pura y simple "supervivencia", significaba, sí, adherirse a la ontología del relato, pero cumpliendo un acto ideológico implícito y totalmente contrario a lo previsto. En su programa de intervención, la muerte

⁴ Pasolini (2001, p. 2994), también maestro en esto, decía: "la característica principal de las películas que hago es la de hacer pasar por la pantalla algo 'real'".

histórica de las vidas narradas, es decir la pertenencia de estas al pasado, evidenciaba, en efecto, la fractura entre "los valores" en la base de nuestra civilización y la sociedad salida de la "revolución" tecnológica de los años sesenta. En resumen, Pasolini, atribuía a la resolución filmica del pasado el deber de "poner en duda" el presente:

No he elegido los personajes del *Decamerón* por casualidad sino para ofrecer ejemplos de realidad. Un personaje del *Decamerón* es exactamente lo contrario a un personaje que se ve en los programas de televisión o en los denominados telefilmes. [...] Ahora, prefiero moverme en el pasado precisamente porque considero que la única fuerza contestataria del presente es justamente el pasado: es una forma aberrante, pero todos los valores que han sido los valores en los que nos hemos formado, con todas sus atrocidades, sus lados negativos, son los que pueden poner en crisis el presente. Yo amo, pues, esta reconstrucción del pasado, de psicologías que, en el presente, ya no son reales, porque los personajes del *Decamerón* existen aún, aunque son pocos, supervivientes (Pasolini, 2001, p. 2995).

Hay narraciones que regeneran hechos ocurridos modelándose sobre las formas típicas del "drama social", en cuyos paradigmas existenciales, dice Turner, se infiltran "los comportamientos vitales irreducibles de los individuos" (Turner, 1999, p. 135). Junto a esta tipología, sin embargo, hay narraciones que miran a la cara la realidad y tratan sucesos en curso y conflictividades sin resolver, conjugando la vitalidad de los personajes en un diseño ideológico que, como vemos en *Pajaritos y pajarracos*, transforma la obra de objeto solamente, o principalmente, hedonista en organismo dialéctico.

9. La realidad y el nuevo teatro de narración. Se trata de una distinción rica en matices. Aplicada al "teatro de narración" distingue los espectáculos creados sobre eventos pasados – como *Kohlhaas* (1990) de Marco Baliani, *Il racconto del Vajont* (1994) de Paolini y *Radio Clandestina* (2001) de Ascanio Celestini– de una zona más experimental y, en su conjunto, reciente, que disuelve el envoltorio narrativo prefiriendo interactuar en directo con el imaginario y las coordinadas reales del espectador.

Con *Corpo di stato* (1998), Marco Baliani renuncia al proyecto de narrar el secuestro de Aldo Moro según las actas judiciales y explica en el terreno de la autobiografía las reacciones de la izquierda radical ante aquellos acontecimientos. Así, el espectáculo testimonia a través del narrador una cultura y una *forma mentis* hoy censuradas que, aún hoy, siguen determinando opciones válidas y orientaciones éticas.

Miserabili. Io e Margareth Thatcher (2006) de Marco Paolini examina en forma de *work in progress* razonado en voz alta la metamorfosis de la sociedad italiana a partir de los años ochenta. Entre una intervención musical y otra, se alude a macro-eventos (la liberalización económica de Thatcher, la de Reagan y el regreso de Jomeini a Irán) y micro-personajes. Pasoliniana es la definición que Paolini da de este trabajo: "*Miserabili* es también un espectáculo de pensamiento".

Appunti per un film sulla lotta di classe (2006) nace de entrevistas hechas por Ascanio Celestini a trabajadores precarios de un *call center* en la periferia de Roma, pero es también lo que dice el título: un conjunto de apuntes para una historia sobre la lucha de clases hoy. No hay un final feliz, es más, no existe ningún final. Las luchas sindicales pueden hacer

poco o nada, y las peticiones de mejora se vacían por el temor a perder el puesto de trabajo. También aquí, como en *Miserabili*, las intervenciones musicales estructuran la distribución de los segmentos narrativos, que pueden cambiar de cuando en cuando. El que canta, con voz penetrante y modulada por los intentos, es el mismo Celestini. El primer fragmento toca una problemática central de la Historia y, transitivamente, de la narración. Los "desgraciados", aquellos que han perdido el trabajo, la casa o incluso la razón, se reúnen y empiezan "a deambular/como deambuló aquel famoso/fantasma por Europa". La referencia al célebre *incipit* del *Manifiesto* de Karl Marx ("Un fantasma recorre Europa") evidencia la diferencia entre las masas proletarias del siglo XIX y del siglo XX y la multitud de los "desgraciados" que, a diferencia de las primeras, saben que no tiene objetivos predestinados ni encarnan papel simbólico alguno. Tanto es así que precisamente la acción revolucionaria, que estructura las revueltas en forma de "drama social", aflora en su interior como una propuesta insensata y un impulso caprichoso, ácida parodia del devenir de la Historia a través de una dialéctica de tesis y antítesis encarnadas por las clases sociales contrapuestas.

Aún más radical es la elección que hicieron Pietro Floridia y Gianluigi Gherzi en *La strada di Pacha* (2009), donde ni siquiera hay una narración, sino un repertorio de historias asimiladas por el narrador escénico —Gianluigi Gherzi— después de horas de conversación con Pacha, extraordinaria promotora cultural de Managua. Se constituye así un horizonte de lo imaginario que Gherzi recorre y conecta con pasajes improvisados para responder a las preguntas y las impresiones del público. De este modo, el espectador es destinatario no ya de una narración sobre Pacha (y de la cual Pacha sería el contenido), sino de la memoria que el narrador tiene de la Pacha de verdad, que habla, se narra, actúa y nunca es personaje, sino vida expuesta, es decir, realidad conservada dentro del espectáculo donde, respetando la identidad irremediamente externa a la escena, se evita narrarla o representarla de forma dramática.

Cuando lo real se revela líquido, sujeto a continuas conflictividades y transformaciones, la noción de "realismo" deja de implicar procesos imitativos y naturalistas *tranches de vie*, para indicar más bien una voluntad de intervención sobre lo real. Lo que se practica ahora no es, por lo tanto, un realismo de estilo sino de sustancia, un realismo que captura el presente en desarrollos discursivos que, por un lado, destapa los arquetipos, las fuerzas y las presencias humanas, y, por otro, contrapone a todo ello criterios conformados por la humanidad del narrador.

10. Pasolini testigo de su propio tiempo. Pasolini, en la historia de la relación entre el mundo real y los artificios de otras realidades, constituye un modelo importante, ya que conecta a las transformaciones de la realidad la función testimonial del autor que, a través de las obras y las intervenciones públicas, arroja a lo social el contradictorio conflicto entre la propia identidad y la existente:

Yo (en mi cuerpo mortal) vivo los problemas de la historia ambiguamente. La historia es la historia de la lucha de clase: pero mientras yo vivo la lucha contra la burguesía (contra mí mismo), al mismo tiempo la burguesía me consume, y es la burguesía la que me ofrece los modos y los medios de la producción. Esta contradicción no tiene cura: no admite ser vivida de otra forma como es vivida. Es decir ambiguamente: y esto produce un elemento de misterio (que se querría y no se querría explicar) (Pasolini, 1977, p. 91).

En esta perspectiva, la realidad no recorre el interior de las obras solo porque es imitada, conservada y transmitida, sino porque es somatizada por quien habla o escribe de ella, y se vuelve, por lo tanto, persona. Lo que equipara el acto de escribir al de narrar en directo. Ambos, en efecto, proceden del cuerpo del autor/emisor resolviéndose, en la otra parte del proceso, en percepciones de presencias rebosantes de sentido.

Las referencias de Saviano a las crisis de asma, a la rabia y a las uñas clavadas en la carne, no son pinceladas descriptivas, sino que atañen a la condición primaria de su escritura, relanzando la introyección de los males humanos y sociales con actos comunicativos y de testimonio. Y ello en el marco de esta afinidad electiva con Pasolini: el viaje a Casarsa, la búsqueda de la tumba, repetir el yo sé, el fragmento del testigo. Lo que Saviano recoge de Pasolini no es una técnica artística, sino la posibilidad de redimirse del infierno que ha elegido conocer dándolo a conocer.

La capacidad de comunicar las transformaciones del hombre y de la Historia a través de la experiencia que se ha adquirido, así como la de conjugar el desarrollo discursivo con el cuerpo del narrador suscitando en él contenidos indecibles de otra manera, sitúan a Pier Paolo Pasolini entre los autores contemporáneos, haciéndolo maestro póstumo de las relaciones entre el mundo y el yo.

Stefano Agosti, en una profundización crítica importante, observa cómo el Pasolini poeta rechaza dar por no cognoscible el mundo más allá del lenguaje, pero lo hace descender al discurso oral, tendiendo el discurso hasta hacerle superar, en un trágico regreso a la criaturalidad de las cosas, los límites del comentario, del ejercicio lógico y de la abstracción verbal:

Aunque la poesía del siglo XX aparece encaminada al esfuerzo de transformar el "discurso" en "lenguaje", buscando alcanzar una posición pre-discursiva, [...] sin embargo, en el caso de Pasolini, estamos frente a una intención y una operación exactamente inversas. [...] Pasolini inicia un experimento que lleva toda la situación expresiva más allá del discurso, después del discurso [...]; en [su] caso, [...] el operador, manteniendo intacta la instancia del discurso, pero sobrentendiéndola críticamente, parece hacer referencia a la posibilidad de una dimensión suya póstuma [...] (Agosti, 1982, p. 154).

Para comprender la funcionalidad retórica y el poder de atracción del discurso pasoliniano, conviene considerar que su dialéctica entre signo y referente no desarrolla formas exclusivamente literarias, sino también orales y visivas. El discurso de Pasolini sobre la introyección del mundo en la vida del narrador se ha desarrollado históricamente en forma de versos, en forma de relato, en diálogos con los lectores, en disertaciones teóricas y manifiestos, en artículos, en obras de teatro, en guiones, en películas.

En cada manifestación de su obra, Pasolini ejerce la posibilidad de conocer y de conocerse, algo que, sin embargo, realiza cada vez con objetivos e instrumentos dependientes del *medium* utilizado.

11. La presencia del autor en el teatro de narración. La poesía y el "teatro de Palabra" restituyen la presencia del autor, que, rechazando verbalmente las tensiones entre el cuerpo y la existencia, expone a la visión mental del lector un flujo monologante, que, por un lado, prevé voces ajenas que lo concilien con la hipótesis de otros emisores (los personajes y los actores), mientras que, por otro, ofrece impresionantes indicios de la corporeidad llena de vida psíquica de la que procede.

La novela y el cine intercambian, por el contrario, a partir de la originaria pasión por la pintura (Pasolini, si no hubiera perdido la tesis, se habría licenciado con Roberto Longhi) el principio fundamental de la representatividad del arte gracias al cual la identidad del autor, pese a aflorar continuamente, media las realidades reflejadas por su propia mirada: subjetivo en la medida en que rechaza y recompone la objetividad de las cosas. El cine, para Pasolini, es el arte de "expresar la realidad con la realidad". Concepción que anticipa la inclusión posterior de actores sociales o actores que no lo son a las dinámicas de la innovación teatral, acercando las películas de Pasolini con actores lumpemproletarios⁵ al teatro de Armando Punzo, Pippo Delbono y Marco Martinelli.

Los escritos teóricos, libremente sistemáticos, indagan los criterios y los instrumentos lógico-formales que conservan las cualidades de lo real en sus transposiciones en una obra, consintiendo al autor componer –sobre el papel– una realidad de signos, y –en la pantalla– una realidad de realidades que, aunque formalizadas, permanecen continuamente legibles y presentes como estratificaciones geológicas en un terreno explotado.

El discurso pasoliniano prosigue incluso en ausencia de escritura y voz, porque lo sustenta la consciencia de que los signos son múltiples y todo es signo:

En realidad no hay "significado": porque también el significado es un signo. [...] Sí, esta encina que está enfrente de mí, no es el significado del signo escrito-oral "encina": no, esta encina aquí presente ante mis sentidos, es en sí misma un signo: claro, no escrito-oral sino icónico-viviente o como se quiera definir. Por tanto, los "signos" de las lenguas verbales sustancialmente non hacen más que traducir los "signos" de las lenguas no verbales [...]. La sede donde esta traducción tiene lugar es la interioridad. A través de la traducción del signo escrito-oral, el signo no verbal, es decir el Objeto de la Realidad, se representa, evocado en su física, en la imaginación. El no verbal no es, pues, más que otra verbalidad: la del Lenguaje de la Realidad. Cuando uso la escritura o el cine, no hago sino evocar en su forma física, traduciéndola, la Lengua de la Realidad (Pasolini, 1977, p. 97).

Pasolini, por lo tanto, "habla" lo real traduciendo la lengua. Sistema que entrega a la atención de los actores de teatro desarrollos dispuestos a traducirse en enseñanza en torno a las exigencias esenciales del teatro que, como hace la obra pasoliniana en su complejo, conjuga presencia, realidad y lenguaje.

⁵ "Del lumpenproletariado e atrae su cara, limpia (mientras que la burguesa está sucia); porque es inocente (mientras que la del brugués es culpable), porque es pura (mientras que la del burgués es vulgar), porque es religiosa (mientras que la del burgués es hipócrita) [...]". (Pasolini, 1999b, p. 868). A la creaturalidad de los actores lumpenproletariados de Pasolini, elegidos para ser ellos mismos, corresponden algunos desarrollos significativos del teatro de los años noventa, "vuelve a enfrentarse al mundo, ya no reflejándolo, como pasaba en el sistema mimético, sino asumiendo la realidad directamente de este" (Guccini, 2001, p. 24).

Por ello, en el futuro, es aconsejable reconstruir la influencia de Pasolini en los actores de teatro, analizando no solo las representaciones de las obras dramáticas como ha hecho espléndidamente Stefano Casi (2005, pp. 284-305 y pp. 207-218), sino también siguiendo las trayectorias de las diferentes articulaciones de su obra: los pensamientos, las narraciones fílmicas y el *Manifiesto por un teatro nuevo* que Baliani suele citar reconociendo en el fragmento que sigue "una bella anticipación del teatro de narración" (Baliani, 2005, p. 63):

Venid y asistid a las representaciones del "teatro de Palabra" más con la idea de escuchar que de ver (restricción necesaria para comprender mejor las palabras que oiréis, y, por tanto, las ideas, que son los verdaderos personajes de este teatro) (Pasolini, 1992, p. 711).

Traducido por Juan Francisco Reyes Montero

Referencias bibliográficas:

- Agosti, S. (1982). La parola fuori di sé. En *Cinque analisi*. Milán: Feltrinelli.
- Baliani, M. (2005). Esperienza – tempo – verità: un seminario sulla narrazione (CIMES, Bologna, febbraio 2000). En G. Guccini (ed.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- Benjamin, W. (1995). Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov. En *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Turín: Einaudi.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubulibri.
- Cavarero, A. (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milán: Feltrinelli.
- Celestini, A. (2005). L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare. En G. Guccini (ed.), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis* (pp. 173-186). Roma: Dino Audino.
- Guccini, G. (2001). Presentazione di Verso un teatro degli esseri. Documenti e voci dall'incontro di Lerici – 2 luglio 2000. *Prove Di Drammaturgia*, 7(1).
- Messori, M. V. (2 de julio de 2006). Io, nel segno di Pasolini. *Il mattino*. Recuperado de http://www.pasolini.net/narrativa_robertosaviano.htm.
- Ming, W. (2009). *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Turín: Einaudi.
- Ming 1, W. (21 de junio de 2006). Roberto Saviano, Gomorra, Strade blu Mondadori. *Nandropausa*, 10. Recuperado de <http://www.wumingfoundation.com/italiano/-Giap/nandropausa10.htm#gomorra>.
- Pasolini, P. P. (1977). Ancora il linguaggio della realtà. En V. Magrelli (ed.), *Con Pier Paolo Pasolini, Quaderni di filmcritica*. Roma: Bulzoni.
- Pasolini, P.P. (1992). Manifesto per un nuovo teatro (1968). En Id., *Teatro*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1999a). Il romanzo delle stragi. En W. Siti (ed.), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Milán: Mondadori. (originalmente: Che cos'è questo golpe. *Corriere della Sera*, 14 de noviembre de 1974).
- Pasolini, P. P. (1999b). Quasi un testamento. En W. Siti (ed.), *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Milán: Mondadori. (originalmente: Questo è il mio testamento. *Gente*, 17 novembre 1975).
- Pasolini, P. P. (2001). Ideologia e poetica. En W. Siti & F. Zabagli (ed.), *Tutte le opere. Per il cinema*, II. Milán: Mondadori.
- Pollina, P. (2007). Ultimo volo. Orazione civile per Ustica. En C. Valenti (ed.), *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*. Corazzano (Pisa): Titivillus.

- Saviano, R. (2005, noviembre-diciembre). Io so e ho le prove. *Nuovi Argomenti*. Recuperado de http://www.pasolini.net/saggistica_trulli_inedito.htm.
- Saviano, R. (2008). *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milán: Mondadori.
- Turner, R. (1999). *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino.