

Pasolini/Performatividad/Política. La vida como obra de arte

Pasolini / Performativity / Politics
Life as a Work of Art

Francisco Albornoz
Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile.
Santiago, Chile.
fjalbornoz@hotmail.com

Resumen

Este artículo busca trazar un eje reflexivo que recorra parte de la obra dramática e intelectual de Pier Paolo Pasolini, conectando sus dimensiones estéticas y políticas percibidas como formas de performatividad.

Palabras clave: Pasolini, performatividad, estética, política.

Abstract

This paper proposes a reflexive axis revisiting part of the dramaturgical and intellectual work of Pier Paolo Pasolini, connecting its aesthetic and political dimensions perceived as forms of performativity.

Keywords: Pasolini, Performativity, Aesthetics, Politics.

El ejercicio de la crítica, al menos desde un andamiaje Adorno-Williams-Foucault como el que propone Judith Butler, puede definirse de un modo central como “una práctica en la que formulamos la cuestión de los límites de nuestros más seguros modos de conocimiento” (147). Con el fin de reflexionar en torno a Pier Paolo Pasolini y su “vigencia estética y política”, me propongo conectar su escritura sobre y para la escena teatral con sus intervenciones como intelectual en el debate público. Interesa, en función de este ejercicio, bosquejar trazos generales de algunos aspectos de su obra, para considerar luego sus límites epistemológicos y sus potenciales aperturas conceptuales. Pensarla, aquí, como práctica y como encuentro.

1. La dramaturgia de Pasolini: un panorama en tres trazos

Proponer una reflexión que conecte las constelaciones sugeridas bajo nombres como Pasolini y performatividad puede aludir al uso de un lente que haga foco intensivo en la producción dramática del autor italiano. Comienzo, pues, por aclarar que ese es solo uno de los ejes que atraviesan esta exposición.

De todos modos, no quisiera perder de vista el horizonte de esa obra literaria concebida para la escena. Desde esta perspectiva, comencemos por reconocer a Pasolini en tanto autor teatral, en un panorama general de su producción que puede bosquejarse a partir de tres trazos fundamentales. El primero de ellos se ubicaría en torno a la pieza *I Turcs tal Friúl* (*Los turcos en el Friul*), de 1944. Una obra escrita en dialecto friulano, ambientada en Casarsa della Delizia, zona de la que provenía su madre y en la que él mismo vivió parte de su infancia. La pieza, que recuerda un episodio de la historia local –la invasión de los turcos en 1499–, fue escrita en el contexto de la ocupación nazi de Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Es, por cierto, la obra de un joven poeta de 22 años. Y aunque podría pensarse ese rescate de la tradición como un gesto localista o de reacción nacionalista, propongo, en este panorama, considerar ese momento de su escritura como un giro de reconocimiento a un cierto repertorio cultural que aparece como reprimido en el contexto de la Italia fascista y al que Pasolini es sensible. Así, esta pieza indica un rumbo que no va a ser extraño al resto de su creación.

Como señala Rafael Porras Moreno, “a la hora de escribir en friulano, Pasolini tiene ante sí dos caminos: por una parte [...] transforma el dialecto en idiolecto; por otra parte, escribiendo en friulano recoge la historia del pueblo, es decir, usa el dialecto con una conciencia histórica, haciendo del dialecto hermético [...] un instrumento de comunicación social” (135). En el uso del dialecto y de sus expresiones coloquiales, además de una función rítmica o de estilo, podemos reconocer una intuición conectada con la categoría de *repertorio* propuesta por Diana Taylor, es decir, del recurso a algunas prácticas encarnadas y actualizadas en el encuentro intersubjetivo, las que expresan la particular configuración cultural de un grupo humano y que se revelan específica-

mente en su hacer: “[Las prácticas] performadas y encarnadas logran que el ‘pasado’ esté disponible en el presente como un recurso político que posibilita la ocurrencia simultánea de varios procesos complejos y organizados en capas sucesivas” (105).

El joven poeta Pasolini ha saltado al abordaje del teatro, activando el habla de sus personajes en la escena –y en la relación con sus espectadores–, volviéndolos concretos, histórica, geográfica y socialmente ubicados y definidos, así como comprometidos desde su pasado con su presente. La palabra teatral aparece aquí operando como acto de habla, al desplegar su potencial de performatividad. Como subraya el mismo Porras Moreno: “La novedad se encuentra en la introducción en el mundo poético de una alegoría política: la denuncia del nazismo”; en ese sentido, esta obra puede representar “el primer tentativo pasoliniano de una comunicación histórico-política” (136).

El segundo trazo de este mapa de la obra teatral de Pasolini puede componerse con los textos que dan cuerpo a su dramaturgia más reconocida: *Píldes* (1967), *Orgía* (1968), *Fabulación* (1969), *Pocilga* (1969), *Calderón* (1973) y *Bestia de estilo* (1977, póstumo). El único comentario que haré aquí sobre una escritura que merece un espacio y dedicación que excede este ejercicio reflexivo implica constatar que suele haber alguna controversia respecto de la “teatralidad” de sus textos. Se les ha descrito a veces como piezas que descansan sobre el uso de un lenguaje poético, el cual aparece como resistente a las prácticas de escenificación hegemónicas de su contexto original de creación, y que podemos describir como aquellas propias del drama burgués. La dramaturgia de Pasolini no “suená” como la vida cotidiana, de eso no cabe duda. Es un teatro de la palabra.

Completa mejor este panorama la definición de su tercer trazo, el “Manifiesto. 32 puntos para un nuevo teatro”. En este texto de 1968, el autor propone una serie de observaciones respecto de la forma en que comprende la experiencia teatral y las prácticas artísticas de su época. Leído en negativo, Pasolini parece querer desmarcarse del teatro de su tiempo: de un Teatro de la Charla (“de la conversa”, “de la cháchara”) burgués, realista; y también de un Teatro del Gesto o del Grito, del que admira algunas expresiones de su elaboración estética, pero que identifica con una cierta negatividad burguesa que no alcanza a escapar de su condición de clase. Algo así como un teatro de la mala conciencia del burgués, pero teatro burgués, al fin y al cabo.

Pasolini apuesta por lo que describe como un “Teatro de la Palabra” (“Manifiesto” 17). Un teatro que puede prescindir de la mayor parte de sus elementos técnicos, en la medida en que se sostenga como articulador de un diálogo casi transparente entre el autor y el espectador¹. Para Pasolini, el teatro debe seguir siendo un rito: rito religioso, político, social y cultural.

La imagen que intento componer en los tres trazos de este panorama, desde la experiencia juvenil friulana hasta su producción madura, incluyendo las pro-

¹ Por cierto, los alcances del debate acerca del rol del dramaturgo en el proceso de las prácticas escénicas deben ser comprendidos en el contexto teatral de su tiempo, para evitar una mirada que ponga a Pasolini en una situación de excepcionalidad tal que ensombrezca su comprensión. No se trata de hacer una hagiografía secular o estética del autor.

puestas teóricas de su *Manifiesto*, es la de un teatro fundamentalmente sensible a la performatividad de la vida.

2. Pasolini intelectual: la escena pública

La voluntad de encuentro con el lector/espectador es retomada por Pasolini en el despliegue de su rol como intelectual activo en el debate público. Ejemplo de aquello podemos encontrar en sus proyectos de intervención epistolar publicados en diferentes periódicos. Tómese el caso *Gennariello*. Encontramos allí un modo de volver al diálogo, poniéndose a sí mismo en la primera línea. En estos textos, es el autor quien dialoga con un adolescente imaginado, fabulando respuestas en el silencio del ritmo semanal con el que va publicando sus “cartas”, divulgadas por el periódico *Il Mondo*².

Rondan a estas cartas algunos análisis que tardarán en reaparecer luego de la muerte de Pasolini. Ideas como la de que mayo del 68 fue seguido de un movimiento contrarrevolucionario de afirmación capitalista, detectable en sus prácticas:

a partir de 1968 las cosas se han agravado. Porque por una parte el conformismo digamos oficial, nacional, el del ‘sistema’, se ha vuelto infinitamente más conformista a partir del momento en que el poder se ha convertido en un poder consumista, y, por tanto, en un poder infinitamente más eficaz –para imponer su propia voluntad– que cualquier otro anterior en el mundo (*Cartas luteranas* 23).

El diálogo epistolar de *Gennariello* es un proyecto pedagógico. Seguramente, Pasolini se sentiría cómodo si lo encuadráramos en el contexto de una pedagogía crítica, pues: “No se puede enseñar si no se aprende al mismo tiempo” (39).

Pero encontramos, también, otras huellas de definición para su proyecto pedagógico. Encontramos la afirmación de que las cosas enseñan. Que los pares enseñan. Y que descubrir esos ámbitos de aprendizaje es –aparentemente, o al menos así voy a interpretarlo aquí– huella e indicio de nuevas prácticas para construir una libertad por venir. Desde el recurso a una pedagogía crítica *de y desde* la vida cotidiana. Una perspectiva profundamente performativa, agregaré.

3. Límites y aperturas

En este punto, la reflexión obliga a dos ejercicios complementarios. Primero, exponer lo que, a mi entender, constituye la sombra de un cierto límite epistémico de la

2 El joven imaginado no es necesariamente un joven idealizado. Prueba de ello es el póstumo texto *Los jóvenes infelices* y su referencia a la culpa de los padres transmitida a los hijos, concomitante a la condena de estos últimos.

reflexión de Pasolini. Segundo, proponer el cruce categorial que podría proyectar las lecciones pasolinianas como iluminaciones para los desafíos que enfrentamos hoy.

Pasolini lee a Barthes. Con él aprende que –probablemente– “somos científicos por falta de sutileza” (*Cartas luteranas* 32). De igual modo, y aunque trata de escapar de cualquier forma de cientificidad, la perspectiva semiótica va rigidizando las agudas observaciones que deduce de las lecciones que recibe, por ejemplo, de “una cortina” (33). Al ponerle nombre a su reflexión, al coquetear con la jerga científico-lingüística, Pasolini queda atrapado en los “signos” y su icónica relación con la vida cotidiana. Sin embargo, Pasolini está todo el tiempo refiriendo a la vida, al movimiento, al flujo de los cuerpos en el mundo de las cosas. Su pensamiento es acción.

Por esos mismos días, de mediados de la década de los setenta, Michel Foucault se está haciendo preguntas muy similares. En el desarrollo de su pensamiento, el modelo bélico de comprensión del poder ha tocado un límite. Los dispositivos jurídicos y normalizadores no le alcanzan para explicar el modo en que los cuerpos son “educados” para el consumo, por ejemplo. Este es el tema que también está anunciado en Pasolini. Como propone Maurizio Lazzarato:

El poder, según la última definición de Foucault, es ‘un modo de acción que no actúa directamente e inmediatamente sobre los demás, sino que actúa sobre su propia acción’./ No se actúa directamente sobre el individuo y sobre su cuerpo, como lo hacen las técnicas disciplinarias y el par legalidad/punición, sino sobre el ‘medio ambiente’, porque el individuo no es el origen absoluto de la acción. La acción no es reducible al individuo y a su subjetividad, encuentra también su fuente en su ‘medio’ (11).

De esta manera, la respuesta de Foucault es la de un vuelco performativo hacia las formas de percibir el despliegue y movimiento de los cuerpos en la vida. En palabras de Juan Pablo Arancibia: “Esto significa que la noción misma de poder ha transmutado, pues ya no se la puede reducir a puros mecanismos de captura y represión, antes bien, se la habrá de comprender como múltiples juegos de fuerzas, como campos de posibilidades de afectar y ser afectados por otros” (111). Paradojalmente, a fines de la misma década, nos encontramos con otros focos de reflexión que están percibiendo y elaborando sobre este mismo sistema de relaciones, aunque esta vez su proyección política parece de un signo completamente opuesto, pues se lo concibe no como forma de apertura sino de cierre. En Chile, Jaime Guzmán diseña el marco institucional que busca proyectar la dictadura cívico-militar de Pinochet más allá de sus propios límites:

en vez de gobernar para hacer, en mayor medida, lo que los adversarios quieren, resulta preferible contribuir a crear una realidad que reclame de todo el que gobierne una sujeción a las exigencias propias de ésta. Es decir, que si llegan a gobernar los adversarios, se vean constreñidos a seguir una acción no tan distinta a la que uno mismo anhelaría, porque –valga la metáfora– el margen de

alternativas posibles que la cancha imponga de hecho a quienes juegan en ella, sea lo suficientemente reducido para hacer extremadamente difícil lo contrario (cit. en Correa et al. 325).

4. Performatividad y política

La categoría de performatividad se ha venido anunciando como recurso de apertura desde el inicio de esta reflexión para el análisis de la obra de Pasolini, por lo que es necesario aproximar algunas definiciones. A partir del panorama contextual expuesto en las páginas anteriores, y para efectos de esta construcción de sentido en particular, vamos a entender por *performatividad* a una cualidad reconocible en toda acción humana. La noción de performatividad centra el foco de nuestra atención en el cuerpo y en el proceso de la acción, con el fin de iluminar el modo en que se trenzan su materialidad física y sus contextos culturales, al influirse y determinarse mutuamente. La performatividad puede ser comprendida como un proceso dialéctico, un sistema de relaciones a través del cual el accionar del cuerpo, en su mismo despliegue físico-material, incorpora y encarna las posibilidades culturales –y la cultura misma– de su situación socio-histórica, en el marco de un espacio liminal en el que ese cuerpo (re)crea y es (re)creado por la cultura, de un modo que puede ser descrito como un bucle de retroalimentación autopoietico, para usar la figura propuesta por Fischer-Lichte (325)³.

La performatividad es, pues, performatividad del cuerpo presente. Se reconoce con claridad en espacios de interacción entre –a lo menos– dos cuerpos, sea en el espacio público o privado, en cuyas acciones se desplegarán unos repertorios culturales que superan sus significados reconocibles, integrando en su consideración la “exterioridad del significante” (21), en palabras de Derrida, o “lo que el significado no puede transmitir”, a decir de Gumbrecht.

La noción de performatividad instala a los sujetos en una posición de apertura, en la medida en que describe una potencia que sustrae al sujeto de ser simplemente objeto de la escritura/inscripción que la cultura determina sobre él, a la vez que renuncia, también, a la simplificación de una perspectiva prometeica, de un sujeto singular y puramente creador. La performatividad, como idea y como potencia, aplicada por ejemplo a la acción política, mantiene abierta la condición ambivalente de estar determinados por la cultura y a la vez de ser capaces de “crear realidad” en la realización de nuestras acciones.

3 La autora describe el bucle de retroalimentación autopoietico, desde del ámbito de las artes escénicas, como una relación “entre las acciones y comportamientos de actores y espectadores” que da origen a la realización escénica. Tomo prestada esta expresión para aplicarla, en un sentido extensivo, a la performatividad de la acción humana, en tanto movimiento dinámico en el que las dimensiones físico-material y de actualización de posibilidades de un determinado repertorio cultural aparecen como mutuamente constitutivas y constituyentes.

No es inocente, aquí, la referencia política. Consideremos la idea de Pasolini del teatro como rito de la cultura y en sus intervenciones como intelectual en el espacio público, ambas formas de expresión de su proyecto de pedagogía crítica. Como dijera Arancibia sobre Foucault: “Esta ética política es una estética de la existencia. Así la noción misma de *bios* constituye aquella materialidad política inicial para hacer una obra estética, la vida como obra de arte” (108).

Desde esta perspectiva de performatividad, aparece un Pasolini que no se agota en su obra dramática. Es su propia vida la que habría que volver a considerar. Pasolini, como Foucault, autores/creadores seducidos por una idea de ética vivida como estética y, por lo tanto, como política. Una provocación, una invitación a performar la vida como forma de arte, pero no como la excepción del arte, como espacio separado, sino como creación en el mundo. Juntos. Ya lo sabía Freire: nadie educa a nadie; nadie se educa solo (85). Caminamos atentos a la amenaza de cierres autoritarios, y dispuestos a abrir la vida.

Referencias

- Arancibia, Juan Pablo. *Extraviar a Foucault*. Santiago: Palinodia, 2005. Medio impreso.
- Butler, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional. transform*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. 141-167. Medio impreso.
- Correa, Sofía, María Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójico*. Santiago: Sudamericana, 2001. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1971. Medio impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Medio impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013. Medio impreso.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, 2005. Medio impreso.
- Lazzarato, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006. Medio impreso.
- Pasolini, Pier Paolo. “Manifiesto. 32 puntos para un nuevo teatro”. *Orgía*. Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru, 1995. Medio impreso.
- . *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, 1997. Medio impreso.
- Porras Moreno, Rafael. “Pasolini dramaturgo: el teatro como ideología”. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007. Medio impreso.
- Taylor, Diana. “Performance e historia”. *Apuntes* 131 (2009): 105-123. Medio impreso.