

## Manifiesto por un nuevo teatro: paradojas, intuiciones, propuestas

---

*Manifesto for a new theatre: paradoxes, intuitions, proposals*

STEFANO CASI  
stefanocasi@teatridivita.it / Teatri di Vita

RESUMEN: El *Manifiesto por un nuevo teatro* de Pier Paolo Pasolini (1968) es un texto que aúna la provocación con la riqueza de claves de reflexión y propuestas: la relectura del teatro como rito, el concepto de “canon suspendido”, tomado de Brecht y Barthes, la redefinición de actor y espectador, el uso de temas comunes al discurso político y la conferencia. En este artículo, se releen los aspectos más innovadores del *Manifiesto*, desde la perspectiva actual, identificando los puntos fuertes de una teoría que tiene algunos resultados imprevisibles en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Pasolini; Teatro; Actor; Espectador; Rito

---

*Abstract: The Manifesto for a new theatre by Pier Paolo Pasolini (1968) is a text that combines provocation with the wealth of keys to reflection and proposals: the reinterpretation of the theatre as a rite, the concept of “suspended canon” borrowed from Brecht and Barthes, the redefinition of actor and spectator, the use of common themes to the political discourse and the conference. In this article, the most innovative points of the Manifesto are read back, from the current perspective, identifying the strengths of a theory that has some unpredictable results in contemporary theatre.*

*Keywords: Pasolini; Theatre; Actor; Spectator; Rite*

Recibido: 22 junio 2022 / aceptado: 3 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

---

En el número de enero-marzo 1968 de *Nuovi Argomenti* se encuentra el *Manifesto per un nuovo teatro* con el que Pier Paolo Pasolini refuerza su voluntad de intervenir en el debate teatral italiano de aquel período tras la publicación en el número anterior de la misma revista su primera tragedia, *Pilade*. El *Manifesto* presenta una estructura esquemática como un verdadero y auténtico catálogo de afirmaciones, prescripciones, proclamas y propuestas en cuarenta y tres apartados recogidos en trece capítulos. A través del título, el autor ofrece inmediatamente una valiosa directriz para la lectura, haciendo alusión de forma explícita y sorprendentemente a los manifiestos futuristas.

La elección de un “manifiesto” para ilustrar su propia teoría teatral resulta curiosa, en efecto, si se tiene en cuenta la ausencia de cualquier contacto de Pasolini con el futurismo, más allá de la relación con Italo Cinti dentro de la redacción de *Il Setaccio*, en la que Pasolini colaboró como estudiante veinteañero entre 1942 y 1943 (Ricci, 1977). Una lejanía que alcanza, efectivamente, un punto de hostilidad, vista la opinión que muestra en un artículo publicado en 1973:

El “Manifiesto” es un género literario cuya tradición implica también la estupidez —a parte de la falta de honradez intelectual—, el gamberrismo, el terrorismo, la ignorancia y la improvisación, etc. Es decir, todas aquellas formas de degradación de la inteligencia que tienen estrechos vínculos con la estupidez (Pasolini, 1979, p. 1901).<sup>1</sup>

Ciertamente, el movimiento histórico iniciado por Marinetti está viviendo a mitad de los años 60 una creciente revolución interna de la mano de la neovanguardia, sobre todo teatral<sup>2</sup>. Sin embargo, parece una elección anómala, ya sea por parte de Pasolini o de cualquier innovador teatral del período. La elección es, por tanto, particularmente significativa: escribiendo un *manifiesto* exaltado y escandaloso, es decir, siguiendo el planteamiento futurista, más que según la modalidades de proclamación de una personalidad como por ejemplo Brecht, Pasolini propone su idea de teatro bajo la figura de la provocación, cancela de partida cualquier elemento aún asociable a un eventual compromiso con el *establishment* teatral y ahonda en propuestas más claras con la certeza de que esas mismas propuestas son impracticables. El nuevo teatro de Pasolini expuesto en el *Manifesto* es, por lo tanto, la respuesta más “pasoliniana” al nuevo teatro impulsado desde el reciente y casi homónimo *Convegno per un nuovo teatro* de Ivrea, que en junio de 1967 había recogido las líneas de trabajo generales de la neovanguardia teatral (Quadri, 1977, pp. 133-148). Se trata, pues, de un teatro de provocación en virtud de la forma en que se concibe, teóricamente, una forma “fracasada” de partida, que es la del manifiesto futurista.

El *Manifesto* pasoliniano se nos presenta, por tanto, como una montaña rusa sobre la que viajan no solo conceptos importantes y fundamentales, sino también provocaciones y paradojas. Consecuentemente, sería un error buscar instrucciones de manual o dictados prácticos y funcionales. Y, sin embargo, sería también un error pensar que contuviera solamente palabras libres. Con la conciencia de hablar en un plano puramente ideal, Pasolini se acerca a las grandes prefiguraciones utópicas del teatro para retratar no un nuevo teatro que se debe construir en la práctica, sino un objetivo ideal que constituya un elemento de reflexión

---

<sup>1</sup> Cuando no se hace referencia a una edición española, se entiende que las citas se han traducido al castellano del texto original (N. de las T.).

<sup>2</sup> En la segunda mitad de los años 60, el futurismo sufre en los estudios críticos italianos una aceleración que lleva pronto a la recuperación cultural del movimiento, visto como una referencia para las nuevas vanguardias. Quien aprueba la eliminación de la acusación de ser solo un arte fascista, en el ámbito teatral, es un crítico militante (Bartolucci, 1966), a quien sigue un año después, en diciembre de 1967, el número especial de la revista mensual más influyente de teatro contemporáneo, *Sipario*. El nuevo teatro italiano, sin embargo, era ya consciente de la relación con el futurismo como “padre de toda la vanguardia”, comenzando por la enérgica y colorida defensa de Carmelo Bene en el Congreso de Ivrea (Quadri, 1977, p. 7).

para otras posibles prácticas, como ocurrió, por ejemplo, con las teorías irrealizables de Artaud, que aportaron más tarde energía subterránea a decenas de otras experiencias artísticas sin tener nunca una verdadera aplicación filológica.

Teniendo en cuenta este enfoque, el *Manifiesto* se nos presenta no únicamente como un documento histórico, sino también como un rastro vital de indicaciones y propuestas que abarcan medio siglo hasta nuestros días con fuerza inquebrantable propositiva en cuanto provocativa. El teatro prefigurado por Pasolini en su escrito teórico, así como en otras intervenciones contemporáneas a las que haré referencia, es un vuelo vertiginoso tanto sobre las contradicciones del teatro italiano de los años sesenta, como sobre las de las décadas sucesivas y llegando incluso hasta el presente. Se nutre de contradicciones y retos que nos obligan a reconsiderar no únicamente las diferencias, sino también las coincidencias, con aquella época. Solo hay que pensar en las palabras del *Manifiesto* con las que Pasolini prescribe que “las señoras con abrigos de visón estarán obligadas a pagar la entrada treinta veces más cara que su precio habitual” y que “los fascistas (siempre y cuando sean menores de veinticinco años) tendrán acceso gratuito” (Pasolini, 1968, apartado 3). Estos jóvenes fascistas y aquellas señoras vestidas con pieles que van a los estrenos teatrales parecen ligados a aquella época y, sin embargo, también están presentes hoy. Los abrigos de piel de las señoras de hoy no son de visón, sino que son, en todo caso, de superioridad intelectual o de arrogancia mercantil, mientras que los jóvenes fascistas de hoy en día no son solo aquellos que hacen el saludo romano, sino también los que visten los uniformes de las varias corrientes de la moda juvenil. Y ello porque la cuestión que interesaba a Pasolini en aquel párrafo no era tanto el fascismo en sí mismo, sino el conformismo de los jóvenes que no conocen nada más allá de eso. De modo que, consecuentemente, ya desde este apartado 3, en su provocación caricaturesca tan extrema, surge una indicación que llega hasta hoy, que reclama la necesidad de un reconocimiento actual de esas figuras gracias a un rechazo actual de los mismos.

Desde este punto de vista, ¿qué se puede decir hoy sobre la teoría teatral de Pasolini, un teatro pensado y escrito en una época profundamente distinta a la nuestra y en un marco de experiencias teatrales asimismo profundamente diverso al nuestro? En los años 60 estamos todavía en el inicio de la gran etapa del así llamado “nuevo teatro”, cuando el panorama de renovación estaba extremadamente limitado y, dicho de forma simple y banal, se concentraba sobre todo en unas pocas vertientes: la más enfocada en una desacralización y refundación del teatro, que tenía como figura más sobresaliente a Carmelo Bene, y la más orientada a lo físico, que provenía del *Living Theatre* llegado a Italia a principios de esa década. Más tarde, sucesivamente, el teatro pasaría por muchas etapas marcadas por la animación teatral, los grupos de base, el nuevo espectáculo, el teatro danzado, la multimedialidad, el teatro participativo, el teatro documento, el teatro narrativo, el teatro performativo... ¿Cómo puede decirnos algo importante, por tanto, una idea de teatro como la de Pasolini, volcado en demoler un teatro que hoy parece haber desaparecido?

Partamos de la conclusión del *Manifiesto*, en la que el autor propone una definición perentoria: “El teatro es de todas formas, en cualquier caso, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, un rito” (Pasolini, 1968, a. 36). Se trata de una definición que dista mucho de ser obvia, por lo menos en aquel periodo, si se considera que ciertamente la noción de teatro estaba consolidada como rito para referirse al teatro antiguo. Pasolini, en efecto, va un paso más allá: el teatro es *siempre* un rito, y la historia misma del teatro debe leerse como un camino evolutivo del rito, con una exposición esquemática solo aparentemente ingenua:

El mérito de Pasolini está en que ha sacado a la luz la estrecha dependencia del teatro con el rito. La mayor parte de los estudiosos limitan esta relación a los orígenes del teatro o a determinados periodos históricos, como la Edad Media. (...) La afirmación de Pasolini de que todo el teatro es un rito no es, sin embargo, tan sosegada como puede parecer (Bernardi, 1996, p. 19).

Pasolini inicia su personalísima historia del teatro con el rito *natural* que es “el espectáculo que se lleva a cabo todos los días”, es decir, la realidad (Pasolini, 1968, a. 37). Le sigue el rito *religioso*, que constituye una forma primigenia de teatro entendido como “propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica” (a.38). El rito sucesivo en orden cronológico es el *político*, esto es, el ateniense, el teatro griego, el teatro de la *polis* (a.39). A continuación, el rito *social*, es decir, aquel en el que “La burguesía celebra el mayor de sus esplendores mundanos”, el de la comedia del arte, Shakespeare y Calderón hasta llegar al siglo XX con Chéjov, “hasta el final de la segunda revolución burguesa, la liberal” y, sustancialmente, hasta hoy en día (a. 40). Por último, aparece el rito *teatral*, el teatro contestatario contemporáneo, que “busca recuperar los orígenes religiosos del teatro” (a través, por ejemplo, de la extrema corporalidad casi orgiástica de la acción), pero que termina por venerar el teatro en sí y *per se* (a. 41). Es en esta sintética historia del teatro donde Pasolini se inserta para proponer un nuevo rito del teatro en cuanto rito *cultural*.

El rito cultural se sitúa, por tanto, como contraposición a las dos formas coetáneas del rito, el social y el teatral, es decir, el teatro académico y burgués (“Charla”) y el teatro de vanguardia contestatario (“Gesto” y “Grito”). Una tercera vía que, como veremos, se nutre no solo de una redefinición de los elementos en juego, sino también a través de una recolocación del rito fuera de los espacios asignados.

En una entrevista concedida en estas fechas, Pasolini declara que su teatro lo lleva a la

Búsqueda de los lugares (...) que no han sido los espacios tradicionales del rito teatral, es decir, los teatros con sus asientos de terciopelo, y, por otro lado, tampoco los espacios de protesta contra el tipo de teatro académico, es decir, las cafeterías. Los lugares que yo busco son espacios que se definen por su naturaleza como espacios de encuentro cultural<sup>3</sup>.

Y lo dice no por casualidad, porque cuando el Teatro Stabile de Turín le pide esos mismos meses que se encargue de la dirección de un espectáculo (su único trabajo de dirección de su época de madurez: *Orgia*, 25 noviembre de 1968), Pasolini realiza una elección precisa y coherente: un espacio descentralizado, dedicado a la realización de exposiciones de arte contemporáneo y eventos culturales. Así pues, la directriz es muy clara: situarse fuera de los teatros, pero no en cualquier lugar, sino en espacios de “encuentros culturales”, con una referencia a dos palabras clave precisas, porque el nuevo teatro para Pasolini se expresa donde nos encontramos y donde se produce el encuentro bajo el sello de la *cultura*.

Se abre aquí de par en par no solo un mundo conceptual, sino también una corriente de prácticas escénicas que implican sobre todo la experiencia contemporánea. Piénsese, por ejemplo, en las tantas ocasiones de hacer y ver teatro fuera de los teatros y, en particular, en los espacios que remiten a la cultura y al encuentro, o sea el ágora del conocimiento, como las bibliotecas o, en concreto, las galerías de arte o los museos. Pasolini, evidentemente, no es un pionero en señalar espacios alternativos; sin embargo, sí lo es por su lucidez teórica en el momento en el que no proclama un teatro genérico fuera de los teatros (que, en todo caso, no empezó a tener gran éxito hasta los años 70), sino más bien un teatro expresamente realizado en el seno de los espacios de encuentros culturales.

Para definir la calidad y, sobre todo, la forma de estos encuentros culturales, Pasolini debe remontarse a Bertolt Brecht, definido como “el último hombre de teatro que ha sido capaz de realizar una revolución teatral dentro del propio teatro” (Pasolini, 1968, a. 1). Aceptaba de este modo la afirmación de Roland Barthes, según el cual “quien quiera reflexionar sobre el teatro y sobre la revolución irá a parar fatalmente a Brecht” (Barthes, 1956, p. 101). De Barthes, Pasolini extrae también un concepto no solo importante para él, sino para gran parte del teatro

<sup>3</sup> La declaración se encuentra en una entrevista de radio concedida por Pasolini a Giancarlo Barberis para la RAI el 1 de diciembre de 1968 con motivo de la presentación de su espectáculo *Orgia*.

futuro, el de la “suspensión”, si bien a partir de una relectura absolutamente original. Escribe Barthes:

Brecht, si así puede decirse, afirmaba el sentido pero no lo llenaba. Sin duda su teatro es ideológico, más francamente que muchos otros (...) sin embargo, es un teatro de la consciencia, no de la acción, del problema, no de la respuesta (...). Brecht se ha acercado al extremo de un *determinado* sentido (que grosso modo podría llamarse sentido marxista), pero este sentido, en el momento en que “cuajaba” (se solidificaba en significado positivo), él lo dejó en el suspenso de una pregunta (Barthes, 1963, pp. 311-312).

Ya en *La fine dell'avanguardia*, un artículo escrito en 1966, dos años antes del *Manifiesto* e inmediatamente después de la publicación del ensayo de Barthes, Pasolini se muestra impresionado por esta reflexión y escribe: “‘Suspende el sentido’: he aquí un estupendo epígrafe para lo que podría ser una nueva descripción del compromiso, del mandato del escritor” (Pasolini, 1972, pp. 1422-1423). En el *Manifiesto* acuña, en cambio, la expresión “canon suspendido” a propósito de los “problemas planteados o debatidos” (Pasolini, 1968, a. 3) en el nuevo teatro que configura: su teatro exalta la “democracia que permite un diálogo” (a.3.). Si, por un lado, Brecht muestra el problema pero no la respuesta, suspendiendo el sentido en el momento en el que depende del espectador llegar a la respuesta, sabiendo de antemano que Brecht hace teatro ideológico, Pasolini, por el contrario, teoriza una suspensión en el sentido de una activación del diálogo con el espectador, en nombre de la democracia, que es por sí misma anti-ideológica. Lo explica bien en una entrevista de 1969 a Jean Dufлот en la que no habla de teatro sino de cine pero que, sin embargo, es reveladora también para nosotros: “En realidad, esta suspensión del significado es bastante diferente de la de Brecht. Brecht lleva hasta el final su conclusión ideológica. En él la ambigüedad es solo transitoria, no entra de nuevo en el campo de la existencia, se resuelve a menudo con la historia” (Pasolini, 1983, p. 1524).

En definitiva, para Pasolini la necesidad de una suspensión del sentido o del juicio sería inherente a la naturaleza del hombre, o sea, no residiría en la historia ni en el proceso de la historia (y por lo tanto en su interpretación, que es ideológica), sino más bien en la existencia, en aquello que caracteriza a todos, como una ambigüedad ontológica que nos transportaría, por un lado, a la contradicción y, por otro, a la suspensión del sentido, del juicio. No obstante, todo esto sería nihilismo si no fuera por la necesidad del diálogo, del encuentro, de la democracia, de las cuestiones que nos unen y nos fuerzan a una confrontación abierta y dinámica. Se trata de una actitud que Pasolini, más que de Brecht o de Barthes, recoge de Platón, a quien también Barthes había puesto ya en relación con el dramaturgo alemán (Luglio, 2012, p. 239). La confluencia platónica radica en ese enfrentamiento entre iguales y en esa tensión pedagógica del método mayéutico de Sócrates expresado en el *Simposio*, que Pasolini citaría explícitamente unos años más tarde en su invitación a la lectura de su tragedia *Calderón*: “Quisiera (...) que la clave de la lectura fuera la de una política platónica, la del *Banquete* o la del *Fedro*” (Pasolini, 1973, p. 1932).

Esta pedagogía política, tal y como es asimilada por Pasolini, no es una simple antítesis dialéctica entre dos personajes, sino una dialéctica que implica a un tercer personaje, o sea, aquel que escucha el diálogo de los dos primeros, que se adentra en el destinatario último de los diálogos. En el *Simposio*, que constituye el horizonte conceptual del teatro de Pasolini en lo que respecta a la función epistemológica, la discusión de Sócrates con su interlocutor se configura como una auténtica y propia acción teatral no solo de cara a los demás participantes del banquete que son, consecuentemente, el verdadero objetivo de la tensión pedagógica, sino también de cara al lector final del mismo diálogo que llega al conocimiento a través de la solicitud intelectual ofrecida por la dialéctica mayéutica. Los diálogos platónicos expresan inevitablemente el sentido más profundo de su “nuevo teatro”: una confrontación de posturas de los personajes ante un público que debe reflexionar y juzgar. Esta aproximación a la

suspensión en un sentido no brechtiano-barthesiano, sino platónico-pasoliniano, es decir, abierto al diálogo y a la interpretación del espectador, es probablemente una de las opiniones más fácilmente rastreables en el desarrollo del teatro contemporáneo, que renuncia a la tensión pedagógica entendida como la emancipación ideológica de las masas y apunta decididamente al cultivo de la duda y del problematismo no resolutivo, algo a lo que muchas formas de teatro contemporáneo no se han habituado.

No es una casualidad que el elemento clave de la renovación en la teoría teatral de Pasolini sea el destinatario. A diferencia de la mayoría de los artistas y teóricos, Pasolini pone en el foco del debate no un estilo, una forma, una renovación del lenguaje artístico o la necesidad de expresarse, sino al espectador. Y lo hace presentando una propuesta entre la seriedad y la provocación (recordando siempre que nos encontramos ante un “manifiesto”): los destinatarios del nuevo teatro son “los grupos avanzados de la burguesía” (Pasolini, 1968, a. 2), esto es, quienes pertenecen a un ambiente cultural compuesto por “progresistas de izquierda”, laicos liberales seguidores de Croce, radicales y católicos de la Nueva Izquierda: en definitiva, “algunos miles de intelectuales de cada ciudad” (a. 4). Este es uno de los aspectos de mayor novedad de Pasolini, es más, de su *singularidad*, siendo uno de los pocos que cuestionan la identidad de los espectadores y no genéricamente la cantidad del público como una totalidad genérica e indiferenciada. Se trata de una reflexión innovadora, casi única, que conduce potencialmente a la individualización unívoca y pública de cada uno de los espectadores.

La paradoja por la que el espectador conoce al autor y al actor, mientras que estos últimos no conocen a los espectadores en su individualidad, se hace espectáculo en un trabajo realizado por una de las parejas más significativas del nuevo teatro italiano, Claudio Remondi y Riccardo Caporrossi, *Pozzo* (1978). En un momento concreto de la pieza, un actor ciego lee en voz alta, en una hoja redactada en braille, los nombres de todos los espectadores presentes en la sala (Valentino, 2015, p. 113). Es una escena reveladora y simbólica del cuestionamiento del baricentro de la acción teatral y de la prefiguración de un teatro en el que se supera la praxis según la cual el espectador anónimo, inmerso en la oscuridad de la sala, observa al actor, del que conoce la identidad, sin reciprocidad. En *Pozzo* tenemos efectivamente un actor, que es además ciego y, por tanto, ontológicamente incapacitado para reconocer a los espectadores uno a uno en su identidad, que saca del anonimato a cada espectador invistiéndolo públicamente de una identidad que pasa a formar parte de la acción escénica. Obviamente, este espectáculo concreto no tiene que ver directamente con Pasolini, sino con su pregunta clave: que el teatro es un lugar de diálogo y que en un diálogo los hablantes se conocen, deben conocerse. Desde la perspectiva actual, esta puesta en el primer plano del espectador y de su identidad parece reveladora, tanto en el frente de la producción artística –con un número creciente de espectáculos que imponen una responsabilidad del espectador en el diálogo, más o menos explícito o subterráneo, con el autor y el actor–, como en el frente de la creación de recorridos de visión del espectador, que comienzan al menos en 1997, cuando toma vida el “Centro para la experimentación del espectador”, con recorridos de implicación intelectual y cultural del público, a través de la activación, entre otras cosas, de los diálogos con un planteamiento experimental entre espectadores y artistas (Casi, 2017).

El discurso teórico de Pasolini no es tan extremo y se basa, en realidad, en una definición del público no en sentido individual (cada uno de los espectadores), sino de clase, conectándose más bien con ciertas escasas experiencias de la historia del teatro, como el *agit-prop* alemán de los años veinte y treinta y las experiencias de teatro de comunidad: ¿a quién nos dirigimos cuando hacemos teatro? De Marinis ha resaltado como aspecto propio del *agit-prop* que “surge claramente la consciencia de que, en una sociedad dividida en clases (como hoy), un teatro que pretenda ser revolucionario (...) debe ser un teatro rigurosamente, inevitablemente, ‘de clase’, hecho *con/para* la clase” (De Marinis, 1983, p. 147). La perspectiva de Pasolini a la cuestión recupera, por tanto, de manera innovadora y original, una reflexión y una práctica del teatro

político alemán, tal y como Franco Fortini había recordado en un libro muy conocido para Pasolini:

La actividad teatral, al poner la obra en contacto físico directo con los destinatarios parecía elegir a su propio público, más que otras formas literarias, indicarlo al menos, señalar el espacio social del autor. Las memorias de Piscator exponen de una manera precisa este problema: ¿para quién se recita? (Fortini, 1965, pp. 121-122).

Ahora bien, la cuestión es que para Pasolini, si el pueblo no es homogéneo (social, cultural, económicamente...), entonces tampoco lo es el público. Pero activar el diálogo con una realidad heterogénea es imposible de llevar a la práctica: porque se convierte, de hecho, en un monólogo (no es casualidad que Pasolini aborreciera la televisión, un instrumento de pseudodiálogo dirigido a una masa indefinida); el diálogo para Pasolini sucede entre iguales, cuando los dos hablantes comparten una “biblioteca” común. Estas son, por tanto, las razones de la lista de tipología resumidas en la expresión “los grupos avanzados de la burguesía” (Pasolini, 1968, c. 2), es decir, la necesidad de la homogeneidad para consentir un diálogo participativo total. Desde un cierto punto de vista, se trata de la demolición de la invención de Paolo Grassi y Giorgio Strehler, sobre la que nació, en 1947, el Piccolo Teatro de Milán y sobre la cual se ha formado todo el sistema teatral italiano desde ese momento en adelante, hasta hoy, es decir “teatro de arte para todos” (VV.AA. 1958, p. 23), que también contenía un impulso de modernidad de política cultural y de reflexión clasista para privar al teatro de la fruición privilegiada de las clases acomodadas y difundirlo también entre el proletariado y en todos los niveles sociales y económicos. Para Pasolini, sin embargo, se trata de una utopía o una veleidad. Para ser democrático, el teatro tiene que poner en relación a dialogantes homogéneos. Por otra parte, la formación juvenil de Pasolini fue en Friuli, en los primeros años cuarenta, cuando montaba espectáculos en el microcosmos de un pueblo campesino: el *pais* (pueblo) como *polis*, es decir, el teatro capaz de estar conectado de forma estrecha con su comunidad perfectamente homogénea (Casi, 2005, pp. 45-49).

La revolución guiada con la bandera del “canon suspendido” tiene que arraigar en la clase en la cual se expresa, clase burguesa pero avanzada, intelectualmente preparada para captar los significados conceptuales y políticos del espectáculo. El resto, para Pasolini, sería demagogia o populismo, como también hace intuir la violenta polémica de algunos años después con Dario Fo: “de sus miles de espectadores (aunque sean de carne y hueso) no me importa nada” (Pasolini, 1979, pp. 761-762). La enunciación de la búsqueda de un público de pocos intelectuales puede sonar elitista y veleidosa, la aspiración expresada por alguien carente de competencia teatral, si se considera casi unánimemente compartido el objetivo de hacer un teatro para todos, precisamente según la explícita declaración de Grassi y Strehler. Sin embargo, la necesidad de identificar a un público homogéneo y, por tanto, restringido no es una invención de Pasolini. Silvio d’Amico recuerda que Eleonora Duse, la actriz de teatro más grande de comienzos del siglo XX, “insistía apasionadamente en el concepto del ‘pequeño teatro’; reservado, al menos al principio, a pocos iniciados” (D’Amico, 1929, p. 48). A su vez, un pilar del teatro mundial del siglo pasado, Jerzy Grotowski, rechazaba el público indiferenciado, mientras, en cambio, buscaba pequeños grupos de espectadores unidos por “auténticas exigencias espirituales y que deseen realmente autoanalizarse, a través de una confrontación directa con la representación. (...) No nos interesa un público cualquiera” (Grotowski, 1970, pp. 49-50).

Por otra parte, el teatro forma parte de una reflexión más amplia de Pasolini que conlleva el rechazo a la sociedad y a la cultura de masas, a la masificación, que después llamará la homologación, el genocidio antropológico. El teatro es, para él, como explica en el debate al final de *Orgia*,

un fenómeno que escapa a las reglas condicionantes de la cultura de masas. Por eso me parece, en cambio, que es profundamente democrático rebelarme contra esto, renunciar a ciertos viejos ideales míos nacional-populares, renunciar también a eso que vulgarmente se define “éxito”, y dirigirme a públicos más restringidos que reproducen, de alguna manera, la antigua Atenas (...) Mi operación parece aparentemente aristocrática, aparentemente selectiva, pero en realidad es profundamente democrática, porque se opone a la antidemocracia real que es la cultura de masas (Pasolini, 2001, pp. 330-331).

En esta visión democrática, por tanto, es importante la homogeneidad de quien habla y de quien escucha, ya que se intercambian paritariamente las opiniones. Y, por tanto, el actor se convierte, en la teoría de Pasolini, en un punto nodal estratégico: como otro burgués iluminado en la medida en que posee una cierta cultura y una cierta perspectiva intelectual. Con este propósito, Pasolini prevé una “escuela de reeducación lingüística” para aprender a trabajar no sobre la lengua, sino sobre “el significado de las palabras y el sentido de la obra” (Pasolini, 1968. p. 31). Es una propuesta bastante innovadora, si se piensa que en esa época la formación del actor se limitaba a la autopedagogía, al entrar de joven, o bien en compañías en las que aprendía los trucos de la profesión, o bien en la academia de arte dramático donde se formaban actores maleables y buenos para todo uso. En los años sesenta el teatro está todavía inmerso en gran parte en la temporada del llamado “actor funcional” (Meldolesi, 1984), que hundía sus raíces en en la teoría fundacional del actor, la de Gordon Craig, que a comienzos de siglo había definido al actor ideal como una “supermarioneta”: actor funcional para cualquier tipo de petición de cualquier compañía y para cualquier texto con cualquier finalidad, donde no era necesaria la consciencia lingüística, social, política, intelectual, sino que lo importante era la capacidad técnica recitativa. Antes de que el mundo del teatro y las nuevas generaciones se plantearan el problema de una elevación de la cualidad intelectual del actor y de su consciencia con respecto a lo que interpreta, Pasolini apunta a la formación del actor en función de su responsabilización cultural como la clave para el nuevo teatro.

Son todavía pocos, en los años sesenta, los que fijan su atención en esto. En los flecos del nuevo teatro, por ejemplo, solo Leo de Berardinis, quien, sin embargo, en este período acaba de comenzar su recorrido. Será precisamente él quien desarrolle, mucho más tarde, un proceso de inconsciente aplicación de las intuiciones de Pasolini, llegando a formar una compañía de artistas todoterreno. Tal y como escribirá, en *Teatro e sperimentazione*, una breve intervención de 1995, casi treinta años después del *Manifesto* de Pasolini:

El actor, en efecto, debe tener una gran consciencia de sí mismo y un gran sentido de la responsabilidad, dotes que hacen de él no un simple ejecutor, sino un actor-autor. Por actor-autor no entiendo el que escribe el texto para interpretarlo, sino un artista responsable de lo que es en el escenario (De Berardinis, 2000, p. 58).

El actor-intelectual supera la propuesta de Brecht: el actor brechtiano no es un intelectual, sino un técnico, aunque tenga una consciencia histórica y política relativa al personaje y a la historia que debe contar; al contrario del actor pasoliniano, al que se le pide no un estudio funcional de la parte, sino un análisis intelectual de la lengua, de la cultura y de la sociedad contemporánea.

Esta relación entre actor y espectador en el nuevo teatro es aludida por Pasolini en algunas páginas reveladoras de *Petrolio*, en el apunte 97 y siguientes. Aquí, el protagonista, Carlo, llega al Quirinal para la Fiesta de la República. Los presentes están divididos en dos áreas separadas: por una parte, está el grupo de los poderosos de la política y la economía, exhibicionistas que Pasolini define como “actores” de un “teatro vivo”; por otra, están los frenéticos señores-nadie llamados “espectadores”. El juego de las partes entre los poderosos-actores y los señores-nadie-espectadores es definido por Pasolini con el término griego *mèthexis*, es decir, participación. En otras palabras, los espectadores (señores-nadie del submundo clientelar romano) miran a los actores (los señores de las potencias políticas y económicas) con la esperanza de participar

en su rito exhibicionista del poder. Podríamos decir también: es un teatro basado en la envidia, la que siente quien asiste en relación con quien controla los instrumentos de la propia representación. En este teatro, que es el teatro contra el que está escrito el *Manifiesto*, el actor exhibe la propia valentía en frente de un público pasivo y subalterno.

Luego, Carlo, vagando por los salones, descubre en un rincón a un grupo de intelectuales que se cuentan historias, esto es, que hacen, por así decirlo, monólogos de narración. El título en griego elegido por Pasolini, simétrico a la previa *mèthexis*, es *epoché*, es decir, “suspensión del juicio”, o más bien, el “canon suspendido” descrito en el *Manifiesto*. Los intelectuales narradores de *Petrolio* se alternan en la narración sin que haya distinción entre actores y espectadores: se trata, pues, de un teatro *inter pares* en el que se habla por turnos y se escucha, donde no hay exhibición y admiración, sino solo voluntad de confrontar las respectivas narraciones y representaciones. Es, quizá, la verdadera representación de su utopía teatral, esa que ni siquiera el autor mismo había llevado a cabo en ocasión de la puesta en escena de *Orgia* en 1968.

En el diálogo-confrontación entre los dos polos burgueses intelectuales que celebran el rito del teatro pasoliniano, según las hipótesis del *Manifiesto*, es central, obviamente, la palabra. El propio Pasolini define el “teatro de Palabra”: “Las palabras que escuchéis, y por tanto las ideas (...) son los personajes reales de este teatro” (Pasolini, 1968, p. 8). De ahí derivan “la falta casi total de acción escénica” y “la desaparición casi total de la puesta en escena” (p. 10). Este es un punto importante que le ha valido a Pasolini la desconfianza y la incomprensión de gran parte del mundo del teatro: ¿un teatro sin acción?, ¿la desaparición de la puesta en escena? Y, sin embargo, precisamente mientras Pasolini, marginado por el mundo del teatro, reclamaba la centralidad de la palabra en perjuicio de la acción, uno de los maestros absolutos del teatro del siglo XX, como Peter Brook, precisamente en 1968, ponía en escena un *Edipo* de Séneca, en el que los actores estaban obligados a declarar solo palabras en una reiterada inmovilidad en el espacio vacío; un año después, también en Italia, Luca Ronconi, quien pondrá en escena las tragedias de Pasolini comenzando por *Calderón* (1978), elegía la fórmula extrema de una especie de oratorio de personajes para *Fedra*.

Naturalmente, la inmovilidad de los actores y la ausencia de acción son un potencial desarrollo extremo de la hipótesis teórica de Pasolini, que en el teatro de la Palabra no veía obligatoria una especie de oratorio de figuras inmóviles, como se supone de una lectura superficial de sus escritos, sino más bien la necesidad de poner en el centro la densidad (de poesía y de sentido) del texto, para evitar suplir esta densidad con medios que apartan la atención del contenido a favor de un efecto-aturdimiento estético y, por tanto, sobre todo, físico y visivo. De lo contrario, sin esta precisión podría parecer contradictoria la declaración de Pasolini (2001, p. 345) –“yo el teatro de Eduardo siempre lo he salvado. El teatro dialectal puede convertirse en teatro de palabra”–, en la que señalaba pues que incluso un actor entre los que más apreciaba, pero que efectivamente estaba lejos de una idea de teatro-oratoria, Eduardo De Filippo, se podía adscribir potencialmente a su “nuevo teatro”.

La teoría de Pasolini está, en definitiva, más unida a la realidad y a la evolución de la práctica teatral de lo que puede sugerir una lectura superficial. Piénsese, por ejemplo, en la indicación de los temas que el nuevo teatro puede asumir, que “podrían ser típicos de una conferencia, de un discurso político ideal o de un debate científico” (Pasolini, 1968, p. 42). Pasolini piensa en un espectáculo que asume cuestiones generalmente relegadas a ámbitos diversos para demostrar que se quieren rediseñar los límites del teatro y de lo ‘teatral’, para comprender temas complejos y lejanos de las escenas burguesas. Temas que, solo algunas décadas más tarde, tendrán su espacio en los escenarios italianos justamente con este planteamiento de teatro-conferencia llevado a cabo por un actor intelectual que se dirige al nivel intelectual del espectador. Es un ejemplo de ello la larga y sin embargo viva temporada del teatro de narración y del teatro civil, que son probablemente una de las evoluciones más coherentes de la teoría

contenida en el *Manifesto*: precisamente los desarrollos expresivos del teatro italiano de los últimos años muestran que han elaborado –una vez más, quizá, inconscientemente– intuiciones pasolinianas, hasta llegar al nacimiento de los actores-narradores. Naturalmente, nos viene a la cabeza antes que nadie Ascanio Celestini, por su planteamiento basado conceptualmente en la idea de un teatro que interroga a los espectadores sobre temas civiles o históricos, solo con el uso prevalente de la palabra y a partir de la nulidad de la acción entendida de una manera tradicional. Piénsese en la inmovilidad de ciertos espectáculos como *Radio clandestina* (2000), con el actor quieto, solo con una silla y una lamparita como escena, que –por otra parte– eran las mismas características de un espectáculo escrito e interpretado por un coetáneo de Pasolini, Giovanni Testori, en la *Conversazione con la morte* en 1978, cuando Pasolini ya no estaba y Celestini tenía solo seis años.

Pero también otras figuras del teatro de narración (Soriani, 2009) o teatro narración (Guccini, 2005), como Marco Baliani y Marco Paolini, quienes han recuperado el aspecto más racional y expositivo de una palabra-idea en clave analítico-política, con momentos significativos de la historia de Italia: respectivamente, *Corpo di stato* (1998), sobre el delito de Aldo Moro, e *Il racconto di Vajont* (1993), sobre la tragedia de la presa que causó casi dos mil muertos. Y se pueden añadir también evoluciones más recientes y divergentes, como *Black dick* de Alessandro Berti (2022), que no es teatro de narración y no es un espectáculo en sentido clásico, sino una especie de conferencia sobre la representación del hombre negro y, por tanto, sobre el racismo y el prejuicio, donde Berti cuenta sus investigaciones, pero dudando entre el teatro y, precisamente, la conferencia. Una búsqueda de experiencias, que desemboca también en el teatro documental, que tiene su núcleo utópico en ese teatro de palabra-conferencia pensado por Pasolini en 1968.

El *Manifesto* concluye con una frase de efecto que ha sido malinterpretada por muchos como una renuncia al teatro hecho sobre las escenas: “El teatro de palabra investiga su espacio teatral no en la ambientación sino en la cabeza” (Pasolini, 1968, p. 43). Palabras que volverán en ese teatro intelectual representado en los apuntes de la *epoché* de *Petrolino* que por tanto se confirman como un verdadero apéndice del *Manifesto*, cuando un narrador dice: “Una premisa absolutamente necesaria para mi narración (...) es esta: todo lo que yo os cuente no ha aparecido en el teatro del mundo, sino en el teatro de mi cabeza” (Pasolini, 1992, p. 1671).

El teatro en la cabeza, el diálogo intelectual entre actor y espectador, el canon suspendido, la centralidad de la palabra, la formación cultural-lingüística del actor, la elección de temas que podrían ser típicos de una conferencia... en la base de todo esto podemos decir que el espacio teatral pasoliniano por excelencia no debe ser exterior, escenográfico, coreográfico, emocional, sino que debe habitar justo en la mente. El público debe salir del teatro no bajo el efecto de la emoción o la maravilla, sino enriquecido con temas que muevan a la inteligencia y la reflexión, porque “se obtendrá mucho si los espectadores, más que escuchar, son llevados a *pensar*”. Una frase que podría haber sido tomada del *Manifesto* de Pasolini y que, en cambio, es una cita del primer gran actor italiano de la mitad del XIX, Gustavo Modena, que nadie pensaría en calificar como antiteatral como sí se ha hecho con Pasolini (Modena, 1836, p. 315). Y que escribió esta frase con una idea fuertemente política del teatro, justo como Pasolini. En definitiva, una vez más el *Manifesto* pasoliniano, no solo desde esa construcción tan futurista y provocadora, sino también desde esos conceptos tan importantes, se muestra perfectamente colocado en una corriente de pensamiento y de praxis teatral que, de un modo distinto y por caminos misteriosos, relaciona a Gustavo Modena o Eleonora Duse con el teatro participativo o con Ascanio Celestini, dejando temas de reflexión para el teatro del futuro.

**Traducción de Lucía López de los Mozos Cervantes y Berta González Saavedra**

### Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (1956). Las tareas de la crítica brechtiana. En Id., *Ensayos críticos* (pp. 101-106). Barcelona: Seix Barral, 1967 (trad. de C. Pujol).
- Barthes, R. (1963). Literatura y significación. En Id., *Ensayos críticos* (pp. 309-330). Barcelona: Seix Barral, 1967 (trad. de C. Pujol).
- Bartolucci, G. (1966). La forma nuova del teatro di Marinetti. *Poesia e critica*, 8-9, 142-164.
- Bernardi, C. (1996). *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace*. Milán: Euresis.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubilibri (después Imola: Cue Press, 2019).
- (2017). L'arte dello spettatore compie 20 anni. *Casicritici*. Disponible en <https://casicritici.com/2017/10/29/larte-dello-spettatore-compie-20-anni/>
- D'Amico, S. (1929). *Tramonto del grande attore*. Milán: Mondadori.
- De Berardinis, L. (2000). Scritti d'intervento. *Culture teatrali*, 2-3, 51-64.
- De Marinis, M. (1983). *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*. Florencia: La Casa Usher (después Imola: Cue Press, 2016).
- Fortini, F. (1965). *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Milán: Il Saggiatore.
- Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.
- Guccini, G. (ed.) (2005). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- Luglio, D. (2012). Pasolini e il "vaccino" di Barthes. En S. Casi, A. Felice & G. Guccini (eds.), *Pasolini e il teatro* (pp. 230-240). Venecia: Marsilio.
- Meldolesi, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Florencia: Sansoni.
- Modena, G. (1836). Il teatro educatore. En Id., *Scritti e discorsi* (pp. 244-254). Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento.
- Pasolini, P.P. (1968). Manifesto per un nuovo teatro. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 2481-2500). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. *Nuovi Argomenti*, 9).
- (1972). *Empirismo eretico*. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1245-1683). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Milán: Garzanti).
- (1973). *Descrizioni di descrizioni*. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1687-2224). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Turín: Einaudi).
- (1979). *Orgia*. En Id., *Teatro* (pp. 243-312). Milán: Mondadori, 2001 (1ª ed. *Porcile Orgia Bestia da stile*, Milán: Garzanti).
- (1983). *Il sogno del centauro*. En Id., *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 1403-1550). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Roma: Editori Riuniti).
- (1992). *Petrolio*. En Id., *Romanzi e racconti* (pp. 1159-1830). Milán: Mondadori, 1998 (1ª ed. Turín: Einaudi).
- (2001). *Teatro*. Milán: Mondadori.
- Quadri, F. (1977). *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*. Turín: Einaudi.
- Ricci, M. (cur.) (1977). *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-43)*. Bologna: Cappelli.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- Valentino, M. (2015). *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*. Corazzano: Titivillus.
- VV.AA. (1958). *Piccolo Teatro 1947-58*. Milán: Moneta.