

Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini

JUAN CARLOS DÍAZ PÉREZ

*«Españolo, lenguaje humano
he aquí diez siglos de palabras
en el tez de una mantilla»*

(P. P. Pasolini, *Hosas de lenguas romanas*)

0. Pier Paolo Pasolini es una de las figuras relevantes de la cultura italiana del siglo XX. Su producción artística, que presenta un variado cauce expresivo (literatura, teatro, cine, ensayo), trasluce su interés por dejarse impregnar por ideas, lenguas y costumbres de tendencias y lugares que no eran los suyos, siempre en pro de un afán agrupador y cosmopolita. Este trabajo pretende recoger algunos de los datos que nos ofrece la producción escrita de Pier Paolo Pasolini en tanto que está relacionada con la cultura española. Por un lado, el repaso de su actividad literaria, y el estudio, por otro, de la preocupación filológica y el afán experimentador —creador en suma— del autor son aspectos de la personalidad y la obra pasolinianas a los que nos acercamos en estas líneas¹.

1. PRESENCIA LITERARIA ESPAÑOLA

1.1. Entre las obras literarias que maneja Pasolini desde su juventud se encuentran clásicos de la literatura española del siglo XX; no obstante, el repertorio de autores a los que presta atención es muy variado. Dejando al margen el panorama italiano de la época de este autor con el que se relaciona y la in-

¹ El presente estudio forma parte de los resultados de la investigación que, sobre Pier Paolo Pasolini, llevé a cabo en la Universidad de L'Aquila (Italia) y en la Asociación «Fondo Pier Paolo Pasolini» de Roma bajo la coordinación del profesor Walter Siti durante el año académico 1991/1992. Este trabajo está dedicado a Montse G.^a Fueyo por su ayuda en aquel y otros momentos.

fluencia de los clásicos de su propia cultura, en lo concerniente a la presencia cultural extranjera en Pasolini merecen citarse: el influjo de la poesía provenzal, los franceses Rimbaud, Apollinaire, Verlaine, Mallarmé, el misticismo técnico de Valéry; Shakespeare, sobre todo sus piezas teatrales (cabe apuntar que a sus catorce años fue fundamental para Pasolini la lectura de *Macbeth*); los *Cantos populares griegos* de Tommaseo; el más reciente Mandel'stam; Bertold Brecht; Constantino Kavafis, de quien dice ser uno de los más grandes poetas de principios de siglo².

Entre las obras y autores españoles que conoce, ya desde su juventud, se encuentran los clásicos de los siglos áureos (Miguel de Cervantes, en especial); pero sus lecturas-clave son las de otros autores, más cercanos y próximos a él como Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, antes incluso Antonio Machado (en particular sus poemas de *Campos de Castilla*), y sobre todo, Federico García Lorca, por su inclinación hacia lo popular y por la manera dialogada en que hace su poesía. Las ocasiones en que Pasolini habla directamente de sus gustos literarios son diversas. Muestra de ello es la declaración en los años setenta de que «le letture fondamentali della mia vita [sono]: *Canti popolari greci*, Rimbaud, Machado»³, lo cual supone ya una selección particular dentro del panorama ya escogido y amplio expuesto antes. También se encuentra Antonio Machado entre los autores que Pasolini hacía estudiar a sus alumnos de la «quarta ginnasiale» en su casa de Casarsa, los cuales, además de aprender latín, griego e inglés, debieron de conocer, guiados por su maestro, obras de un amplio panorama cultural del que sobresalen Virgilio, Dante, Petrarca, *I Canti del popolo greco*, traducidos por Tommaseo, Leopardi y Ungaretti, Machado, Marlowe y Wordsworth⁴.

1.2. Como actividad que surge de su afán por conocer la cultura extranjera está la *labor traductora* de obras de escritores de otras lenguas. El panorama de la traducción debió de ser importante en aquellos años. Contemporáneos de Pasolini tradujeron obras de escritores españoles hacia las cuales él mostró siempre gran atención e incluso las llegó a publicar en alguna ocasión. Gianfranco Contini, en *La letteratura italiana* (Firenze-Milano, Sansoni Academia, 1974) señala⁵ que Pier Paolo Pasolini tradujo al friulano obras de autores de la

² Aparece así considerado en un artículo literario de Pasolini recogido en el libro *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 313.

³ En *Descrizioni...* op. cit., p. 98.

⁴ Esta información la apunta Nico Naldini en la «Cronología» biográfica de Pasolini que precede a sus *Lettere 1940-1954*, Torino, Einaudi, 1986, p. LIV.

⁵ El pasaje al que aludimos viene reproducido igualmente en el capítulo preliminar «L'autore e la critica» del libro *Le belle bandiere (Dialoghi 1960-65)* [Gian Carlo Ferretti (ed.)],

línea simbolista como Rimbaud y Eliot, y que hizo traducir de Juan Ramón Jiménez a su primo Domenico Naldini. Esta traducción del español al friulano por Naldini aparece junto a otras de diversos autores en la revista «Il Stroligut» de agosto de 1945 donde se incluyen también los nuevos principios de la llamada «Academiuta di lenga furlana» y textos de los colaboradores habituales de dicha publicación. Uno de los poemas traducidos de Juan Ramón Jiménez es el titulado «Canción de invierno» perteneciente a su *Segunda Antología Poética* (Madrid, Calpe, Colección Universal, 1922).

Domenico Naldini en su biografía publicada⁶ como apéndice a sus poesías friulanas traduce también otro poema de J. R. Jiménez; se trata del titulado «Amanecer», del libro *España*. Además, en 1948 Pasolini publica a su cuidado en las ediciones de la «Academiuta» el libro de Nico Naldini *Seris par un frut (Sere per un fanciullo)* que incluye, además de poesías en friulano, traducciones de poetas españoles, con lo que resulta manifiesto el interés de aquél por acercar el panorama literario extranjero a su círculo intelectual.

Por otro lado, la atracción que lo europeo supone para los poetas del hermetismo, tiene como ejemplo, traducciones como la de García Lorca y la de Juan Ramón Jiménez⁷ hechas por Carlo Bo, uno de los modelos críticos de la literatura de aquella época. El hecho de que se hicieran traducciones de autores como García Lorca, Pasolini lo atribuye al folclorismo floreciente que se deriva de la línea popularista de una sección del hermetismo.

1.3. Siguiendo las ideas que apunta Barberi Squarotti⁸ diremos que pueden distinguirse dos maneras de entender el hacer poético de Pasolini refiriéndose principalmente a la primera de sus etapas literarias; por un lado se entiende como una forma de lirismo exasperado, relacionado en cierto modo con la poesía novecentista, lo cual se encuentra ligado particularmente en Pasolini a los poetas españoles (Machado, García Lorca, Jiménez, Cernuda) y a su exaltación de los sentidos, los paisajes, la naturaleza viva en definitiva; y por otro lado, puede verse en el sentido de que se trata de una narración en verso, de narración patética, autobiográfica en forma estrófica, que no obedece tanto a lo característico de la tradición véneto-friulana como a una tendencia hacia el derroche expresionista, la efusión sensualística, ligera y elegíaca, a la vez que trágica y mortuoria.

Roma, Editori Riuniti, 1977], así como también en el titulado *Il Caos (1968-70)* [ibidem, 1979].

⁶ *Un vento smarrito e gentile*, Milano, 1958.

⁷ *Platero y yo*, Firenze, Vallecchi Ed., 1943.

⁸ «La poesia e il viaggio a ritroso nell'io», en AA.VV., *Pier Paolo Pasolini: L'opera e il suo tempo* (ed. de Guido Santato), Padova, Cleup Ed., 1983.

Es de notar la sensibilidad musical dulce y obsesiva que revela en Pasolini una leve inercia sentimental, cualidad que presentan igualmente muchos de los poemas y canciones de un Machado y un Lorca, por ejemplo. En esta línea se inserta la mención de lugares, ambientes y situaciones, la evocación de personajes populares, que son presentados como elementos de su propia autobiografía, de su eterna infancia inocente, símbolos de la ingenuidad y pureza adolescentes que se asoman al abismo de la degradación de lo irracional y del desgarrado impulso de los sentidos.

La poesía de la etapa friulana de Pasolini está tocada de «elocuencia un poco redundante, prolongada manierísticamente en la repetitividad martilleante y casi obsesiva». En esos poemas alternan «la descripción paisajística con la declaración de las ideas y de los sentimientos del asunto poético»⁹.

En *La meglio gioventù*¹⁰ se recogen poemas escritos entre 1941 y 1953. Es una poesía que presenta la dualidad de situar en paralelo elementos, por una parte, del mundo campesino, de lo «pobre», y por otra parte, de preciosismo o de resabio más fuertemente literario. Dentro del libro, la «Suite Furlana» es la parte que ofrece mayor variedad temática y formal. No obstante, esa falta de uniformidad es ya en sí misma un elemento agrupador en el sentido que puede dársele de «cancionero de juventud». En esta línea se entienden las «canciones» y poemas de Antonio Machado, leídos y celebrados por Pasolini.

La estructura métrica de las poesías friulanas de Pasolini está analizada en el estudio de Brugnolo (*op. cit.*). Allí se apuntan, por lo que se refiere a la relación con la literatura española, ciertos enlaces o correspondencias que hacen pensar en una influencia sobre el Pasolini joven de los versos de *La meglio gioventù*.

En la serie de poemas del «Testament Coran» (1947-1952) se observan en particular esquemas métricos que fueron característicos de la lírica castellana de los siglos XV y XVI, especialmente la estrofa de nueve versos que usaron poetas como Juan de Mena, Jorge Manrique y Antonio de Guevara, por ejemplo. La rima más usada por éstos es, según apunta Brugnolo¹¹, la misma que aparece en el último poema del «Testament Coran», titulado «Viers Pordenon

⁹ Ponemos entre comillas nuestra traducción de una cita de Barberi Squarotti (*L'opera... op. cit.*).

¹⁰ *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954. Pasolini hizo el mismo año de su muerte, bajo el título de *La nuova gioventù. (Poesie friulane 1941-74)* la reedición de *La meglio gioventù*, acompañada de una nueva versión de 1974 («Seconda forma de *La meglio gioventù*») y de algunos poemas italo-friulanos y textos en prosa polémicos de 1973-74 («Tetro entusiasmo»); Torino, Einaudi, 1975; e *ibidem*, 1981 (Coll. Gli Struzzi, 243).

¹¹ Vid. Furio Brugnolo, «La metrica delle poesie friulane di Pasolini», en *L'opera... op. cit.* (nota 29 y *passim*).

e il mont» («Verso Pordenone e il mondo»), de seis estrofas de nueve versos con rima consonante ABABCDCD. [Se alude también en dicho estudio de Brugnolo (notas 29 y 30) a la hipótesis formulada por Walter Siti de una influencia trovadoresca provenzal, frente a la que defiende aquél la expuesta arriba en cuanto a este tipo de esquema métrico.]

En el «Testament Coran» y en la siguiente sección del libro («Romancero», 1953) se aprecian influencias del Romancero tradicional español, del *Romancero gitano* de García Lorca, de Machado, además de la poesía popular negra, con procedimientos salmódicos y repetitivos, y sobre todo del estudio que hizo el mismo Pasolini de la tradición popular y que dio como resultado la publicación de su *Canzoniere italiano (Antologia della poesia popolare)* en 1955. En opinión de Guido Santato¹² esas canciones épico-líricas del «Romancero» tienen más filiación con los *Canti popolari del Piemonte*, publicados por C. Nigra (Torino, 1888) que con los romances gitanos de García Lorca o los históricos de Machado. Estarían más relacionados con los piemonteses en cuanto a la métrica y al carácter aldeano regional con el que viene presentado el tema histórico.

En esa línea dialectal popularista se inserta, ya en sus últimos años friulanos, una cierta veta de poesía épica en la que Franco Brevini¹³ ve el choque de dos elementos; por un lado, el gusto rapsódico *lorquiano* por la narración de asuntos populares, y, por otro lado, las nuevas sugerencias realísticas de la tradición negra junto al descubrimiento de la resistencia por parte del pueblo. Pasolini, como otros de los poetas aquí citados (en particular, españoles como Lorca y Machado) buscaba y necesitaba la expresión de un «primitivismo» que fuera más allá del folclore, que traspasara el mito de la pequeña comunidad y llegara a sus raíces.

2. INTERÉS FILOLÓGICO PASOLINIANO

Pasolini, desde los años de su etapa en el Friuli, se muestra interesado por los asuntos históricos, filológicos y lingüísticos¹⁴. Busca el sentido de la reali-

¹² Pier Paolo Pasolini. *L'opera*, Vicenza, 1980 (p. 108); [opinión citada por F. Brugnolo, op. cit., p. 55].

¹³ *Per conoscere Pasolini*, Milano, Mondadori, 1981, p. 41.

¹⁴ Sobre todo en la década que va desde 1945 a 1955, a la par de su trabajo crítico y creativo —y ligado con él—, llevó adelante un estudio filológico en el sentido estricto de la palabra. De él surgieron dos grandes antologías: *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, 1952, que llevó a cabo en colaboración con M. Dell'Arco, y *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, 1955.

dad a través de una indagación en la naturaleza pura y originaria de las palabras. Busca la mención auténtica de la realidad, la que surge de la necesidad biológica de expresarse. Es lo mismo que sacudía el ánimo lingüístico y vitalista del poeta español Juan Ramón Jiménez cuando suplicaba «Intelijencia, dame / el nombre esacto de las cosas! / Que mi palabra sea / la cosa misma, / (...) ¡Intelijencia, dame / el nombre esacto y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas.»¹⁵ Se trataba de recobrar la capacidad de significar de las palabras.

2.1. Lengua «global»

El afán por la variedad y la mezcla de formas lingüísticas, de géneros (verso, prosa —novela, ensayo, crítica—, poesía en prosa, tragedia, género cinematográfico), de diversos tipos de manifestación escrita, lleva a Pasolini a hablar de una «globalidad» lingüística en la cual caben distintas posibilidades de renovación. Las obras de Pasolini adoptan variedades diversas como el friulano, el romanesco, la mezcla de lengua y dialecto, y además con un estilo intelectual o íntimo, refinado o cotidiano.

En el orden de dicha presunción «globalizadora» está la referencia que hace Pasolini en *La divina mimesis* acerca del hecho de que la *Commedia* dantesca —a la que de algún modo emula en la suya— es la última obra escrita en el italiano «no nacional», en un italiano compuesto por todas las combinaciones diacrónicas que ha tenido en su historia, y que varían en la obra según la diferente clase social de los personajes y el carácter de los diálogos. Aparece, así, el italiano mezclado con el latín, tanto clásico como medieval, los cruces entre dialecto y latín, entre koiné y latín, lengua literaria y latín, tecnolengua y latín, etcétera. [Vid. Nota 2 a *La divina mimesis*, op. cit.].

2.2. Experimentalismo e invención

En toda la obra pasoliniana hay muestras de la constante vocación experimental del autor, fruto de su espíritu vitalista¹⁶. Pasolini experimentaba y a la vez inventaba. En lo que se refiere al terreno lingüístico, Pasolini entiende por

¹⁵ En *Eternidades* (1916-1917), poema n.º 3.

¹⁶ Del Pasolini defensor del experimentalismo y crítico del neorrealismo, se encuentran algunas citas en el estudio de Laura Chiabudini titulado *Neorealismo in Friuli. Problematiche culturali ed esperienze poetiche, 1947-1958* (Udine, La Nuova Base, 1985). En este trabajo se remite además al escrito de Pasolini «La posizione», que apareció en la revista «Officina», n.º 6, 1956.

invención algo que entra dentro de la norma, no una innovación. Giorgio Petrocchi en su artículo «Speranze dello sperimentalismo»¹⁷ habla sobre asuntos referentes a esta dimensión de la producción pasoliniana pero no lo trata en términos de «invención»; no se refiere a lengua «inventada» sino al resultado fruto de una experimentación.

2.2.1. Consideraba cierta la posibilidad de inventar todo un sistema lingüístico, y veía como muy probable que eso que buscaba se hallara ya en el dialecto. Pasolini encontró así ahí la manifestación lingüística que le permitió percibir algo verdadero de la realidad, que le puso en contacto con el mundo. A través del aprendizaje del dialecto friulano llegó a entender un poco del mundo real campesino. El friulano es una nueva realidad lingüística para el joven Pasolini; no era la lengua de su infancia y debe aprenderla. Al inicio la verá como una manera de regresión lingüística, con un léxico lleno de vida virginal, de significados inmediatos y evidentes¹⁸. Pero Pasolini veía en el friulano no sólo una expresión lingüística viva, actual, capaz de permitirle descubrir la realidad desde su misma naturaleza de dialecto, sino que lo entiende en el marco de toda una área neolatina, como resultado de un devenir histórico que le confiere algo parecido a una integridad «cósmica». Se trata del resultado y, al mismo tiempo, mito de una inmensa comunidad lingüística perdida¹⁹.

2.2.2. *Poesie in una lingua inventata*

En esa línea de experimentación lingüística queda enmarcado como muestra el corpus de textos al que Pasolini dio el título de *Poesie in una lingua in-*

¹⁷ En *Pier Paolo Pasolini, materiali critici*, a cargo de Alfredo Luzi y Luigi Martellini; Urbino, Argalia Editore, Anno Accademico 1972-73.

¹⁸ Una forma di regresso linguistico, verso un lessico turgido di vita inespresa, vergine, immediato e imprudente, con vocalità delicate e penombre...». Texto de Pasolini aparecido en la revista friulana «Le Panarie», mayo-diciembre de 1949.

¹⁹ Pueden recordarse aquí unos versos de Pasolini en los que alude a la marginación a la que se ven sometidas algunas lenguas y dialectos. Pertenecen al poema titulado «Flatus vocis» (*Hosas...* n.º III):

«... pronuncio: Muerte, y hablo
la lengua de los muertos. (...)
En el Friul vecino
«Muerte» retumba cerca.
Y volvon a morir
los cuerpos olvidados.»

*ventata*²⁰. Se trata de una lengua que Pasolini «inventa» recurriendo a hipótesis y a ideas que intenta constatar y, a veces, modificar. Según Graziella Chiarocci (nota 20) la fecha probable de elaboración del texto fue entre 1969 y 1970. El corpus se abre con un texto en prosa en el que se habla de la antigua lengua occitánica, de la cual dice ser él el último en hablarla (apunta su origen campesino, su alcance a ciudades industriales; apunta algunas de sus características lingüísticas —fonéticas y morfológicas—; también teorías sobre cuál sería la población que hablaría dicha lengua «antica»). La segunda parte está formada por seis poemas de carácter diverso: poesía decadente que trata temas de sexo, de ambiente campesino, sobre la Resistencia, sobre el Realismo, todos ellos escritos en esa lengua occitana pero «inventata» en la que caben provenzalismos, catalanismos, italianismos, dialectalismos (sobre todo del Norte italiano) y españolismos. La tercera parte, también en forma de poesía, pero escrita en italiano, se titula «Il Mamu.l e il Pudmu.l», las viejas y las nuevas reglas.

2.3. Hosas de lenguas romanas

En este marco de invención (o experimentación) se inserta el texto que Pasolini escribió en lengua «pseudo» española. Se trata de doce composiciones escritas en una base lingüística española pero cargada de italianismos y galicismos y de innovaciones morfológicas y semánticas. La manipulación del español, lengua neolatina, con el objetivo de lograr nuevos modos de expresión, da como resultado aquí una lengua en gran medida artificial.

El conjunto de los poemas no aparece firmado por Pasolini, ni siquiera aparece un nombre propio que aluda a la autoría de los mismos. Están presentados bajo el pseudónimo de «El juanero»²¹. Pero hay dos datos que apuntan a Pasolini como su autor: uno es el hecho de que algunos de los poemas están datados en Versuta (Casarsa) en 1945, año en el cual Pasolini residía allí; y el segundo dato —y concluyente— es la caligrafía personal del autor, precisamente pasoliniana. El texto, titulado *Hosas de lenguas romanas*²², lo escribió, así pues, a los veintitrés años y supone un homenaje a la lengua castellana, si bien

²⁰ Textos publicados en el volumen *Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Roma, 1984. (Su estudio lo realiza Graziella Chiarocci).

²¹ s. v. «juanero», voz de germanía; 'ladrón que abre cepos de iglesia' (Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Madrid, Aguilar, 1982, 2.^a reimpr.).

²² Estos poemas aparecieron publicados en 1976 en un volumen conmemorativo titulado *Pasolini in Friuli (1943-1949)* (Udine, Arti Grafiche Friulane) junto a otros textos inéditos como la primera redacción de *La Pasión* y algunos versos de *L'usignolo* escritos por los alumnos de la escuela media de Valvasone entre 1947 y 1949.

dentro de una línea experimentalista consistente, en definitiva, en la incorporación de fenómenos lingüísticos de otras lenguas románicas para dar así la impresión de estar creando una lengua inventada sobre la base del español. De este modo, lo que podría ser atribuido a «error» desde el punto de vista lingüístico hay que entenderlo como resultado del experimentalismo creativo del autor.

2.3.1. Fenómenos lingüísticos del texto

El texto, aunque no posee gran relevancia literaria²³, es importante en tanto que es un curioso experimento filológico-literario. Es un producto lingüístico románico en definitiva, aunque híbrido. Aldo Ruffinatto, en su introducción de 1976 a este texto «quasi spagnolo» señala unas cuantas interferencias o modificaciones que sobre la base española ha aplicado Pasolini en su afán de *variación y experimentación lingüística*. Hacemos aquí a continuación una clasificación de algunas de las particularidades de los textos según los fenómenos y la influencia de lenguas diversas que se entremezclan con el español²⁴.

2.3.1.a. Italianismos

Siempre en un contexto gráfico-lingüístico español las variedades que ofrecen los textos corresponden en su mayor parte al marco de la lengua italiana.

—Ejemplos de formas verbales son: *seno* (poema II, verso 7), *è* (III, 10), *sono* (VIII, 11), *morde* (VIII, 14), *eshala* (IX, 7), forma en la que la «s» del

²³ Para algunas influencias literarias concretas de textos de poetas españoles como Juan Ramón Jiménez o García Lorca que pueden reconocerse en estos poemas puede verse la «Introducción» de A. Ruffinatto en el volumen mencionado. Allí señala entre otras la remisión de los tres últimos versos del poema n.º IV («Esquela») a otros de J. R. Jiménez fijándose en el tratamiento de los imperativos y la imagen de palabras como «dos violetas»; de este poeta también la figura de la «alodola» ('alondra'). Por otro lado, el tono surrealista de versos como *los peces daban gemidos* (II, 3), que resale al de García Lorca, (...).

No obstante, hay que tener muy presente en todas estas composiciones el particular modo de hacer poético de Pasolini y la intención experimentalista que perseguía concretamente en las mismas.

²⁴ Para la numeración de los poemas que aparece junto a los ejemplos hemos seguido la colocación que aparece en la publicación citada en nuestra nota n.º 22. El original pasoliniano no está numerado. Así (I), Las hojas firmas, (II) Jaqueca, (III) Flatus vocis, (IV) Esquela, (V) Forzosa, (VI) Lengaje amarillo, (VII) Vida y muerte, (VIII) La tila, (IX) El remusgo, (X) Oda, (XI) Manantial y (XII) A una poma comida casi soñando.

italiano «esalare» precede a la «h» intercalada de la palabra española, *casco* (XII, 6), *hay* (grafía it. «hai») en lugar de «tiene» (VI, 2); «Españolo, lenguaje de cigarras / el que te habla no *hay* misterio»);

— apócope del artículo con apóstrofe precediendo una vocal: *l'alondra* (I, 1), *l'infinito* (XI, 6);

— conjunción copulativa: *e* (II, 4);

— pronombre «te» en lugar del correspondiente tónico español «ti»: *en te* (X, 4);

— estructura posesiva italiana 'artículo + posesivo + nombre' (que también puede ser considerado como arcaísmo): *en el tu seno* (XI, 2);

— desinencia de género «-o»: *español* (VI, 1 y 9).

— En *Pier Paolo Pasolini. Las raíces de lo imaginario*²⁵ se reproduce (página 61) el poema «Vida y muerte» (número VII del conjunto), en el cual aparece la palabra *impasibile* (VII, 10), italianismo por «impasible». Pero en el texto que seguimos (vid. nota n.º 22) aparece la forma propiamente española, y ésta también así en (VIII, 4 y 13) y en (XI, 1).

— Otras expresiones italianizantes son: *el nada* (XII, 15), de «il nulla» italiano en lugar del femenino español «la nada»; *o cara andaluzada* (III, 4); o el explícito extranjerismo «*morte*» (III, 12) que aparece entrecorillado en el texto.

2.3.1.b. Galicismos

Del francés hay también varios ejemplos:

— un posible galicismo es el *romanas* del título (*Hosas de lenguas romanas*), en lugar del adjetivo «románicas»;

— el nombre propio del poeta religioso español Fray Luis de León, que aparece citado como *Louis* (I, 12);

— en el título del poema VI la palabra *lengaje*. Si bien, aparece como «lenguaje» en (VI, 1 y 9). Este caso de alternancia se debe precisamente no a un error lingüístico sino a una deliberada intención del autor por crear un «producto» artificial.

— En el subtítulo del mismo poema VI aparece *l'España*, más cercano del francés «L'Espagne» (forma con la que comparte el artículo delante de nombre propio de lugar y la «E-» inicial) que del italiano «la Spagna» (forma que sólo participa del artículo, manteniendo la «S-» líquida).

²⁵ Publicación conjunta italo-española, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Madrid-Barcelona, 1990.

2.3.1.c. Catalanismos:

- *plañó* (VIII, 3), italiano «piango»;
- plural extraño al español: *estacions* (XII, 11), en lugar de «estaciones».

2.3.1.d. Friulanismos.

- Un ejemplo de forma dialectal en estas composiciones es el friulanismo *jovena* (I, 10).

2.3.1.e. Latinismos.

- Ejemplos como *bibe* (I, 2) o *habe* (VIII, 5).

2.3.1.f. Arcaísmos.

Como arcaísmos pueden considerarse:

- la no contracción de la preposición «de» con el artículo: *de el cielo* (V, 1), *de el verde* (VII, 12);
- la antigua estructura castellana 'artículo + pronombre posesivo' (también citada en el grupo de los italianismos): *en el tu seno* (XI, 2).

2.3.1.g. Formas incorrectas.

- La forma analógica diptongada *afiectos* (V, 5);
- la forma verbal *cogo* (V, 11), con la grafía de la gutural «g», analógica a la «g» del infinitivo «coger» (pero sonido /x/), en lugar de «j» (/x/) para la primera persona del presente de indicativo «cojo»;
- la palabra *hosas* del título («*Hosas de lenguas romanas*») aparece en el original con la primera «s» escrita sobre una «j». Esto parece indicar que el «*hojas*» primero del título se refería metafóricamente a las diversas lenguas que aparecían mezcladas en el conjunto de los poemas. Pero aparece «*hosas*», palabra inexistente en español, y que puede entenderse como una derivación intencionada del latín FOSSA al español *hosa* analógica a ejemplos del tipo FOLIA (plural de FOLIUM) *hoja*, donde se da la evolución de la F—inicial latina a la *h* del español. Como metáfora, «*fosas*» («*hosas*») puede verse justificada

en diversas expresiones de los poemas que insisten en el tema de la lengua (entendida como habla) y la muerte: («sento voz / que conversan de mi muerte», II, 7-8; «Muerte, voz española, / pronuncio: Muerte, y hablo / la lengua de los muertos», III, 1-3; «En el Friul vecino/ «Muerte» retumba cerca», III, 5-6; «Muerte, dime que aún / è ... una voz / ... mi increíble «morte», III, 9-12; «Esquela», título del poema IV; «los afectos muertos cantan, / ... cuando en la vida ya no hay nada», V, 5-8; «Mozos muertos, viejas muertas / ... te platican sin gozo o maravilla», VI, 5-7; «Vida y muerte», título del poema VII; «¿Pomilla, en donde / callas? Muerta / como nacida», XII, 12-14).

2.3.1.h. Innovaciones lingüísticas.

Se trata de las formas que podrían considerarse errores gramaticales o de sentido e interpretación si no se tuviera en cuenta el hecho de que se encuentran guiadas por la intención innovadora y experimental del autor.

2.3.1.h.1. Innovaciones morfológicas.

- Cambio de género: *el tez* (VI, 11), respecto al femenino español «la tez»; *la mediodía* (VII, 10); *la casquije* (VIII, 14) por «el casquijo»;
- apócope del pronombre «se» cuando precede a una vocal: *s'anublan* (I, 3);
- en *hojas firmas* (I, 11), «firmas» ofrece una terminación analógica del primer elemento del sintagma «hojas»;
- *volyon* (III, 7) en lugar de «vuelven».

2.3.1.h.2. Concordancia gramatical.

Se trata de dos ejemplos de falta de conexión gramatical en los que no se da la concordancia de número:

- *voz que conversan* (II, 7-8), donde hay falta de concordancia entre el antecedente «voz» (número singular) y el número que exige el verbo de la proposición relativa «conversan» para su sujeto (tercera persona del plural). En la traducción al italiano que acompaña a los poemas (presumiblemente también hecha por Pasolini) sí se contempla la concordancia («voci che conversano»);

— *mi dientes* (XII, 3) ; con falta de concordancia de número entre el posesivo singular «mi» y el sustantivo al que determina, «dientes», plural. (Traducción: «i miei denti»).

2.3.1.h.3. Innovaciones semánticas.

Cotejando el texto y la traducción se descubren innovaciones semánticas como las siguientes:

— *el tez* (VI, 11) toma un valor de 'tinta' en lugar del suyo propio de 'piel, cutis';

— *la gallina ... alborota* (V, 10) frente a «la gallina gracchia» de la traducción;

— *lio* (entendido como «mazzo») *de dalias rojas* (X, 1)

2.3.1.j. Acentuación gráfica.

Consideremos para finalizar el tratamiento del acento gráfico que hace Pasolini en estos poemas. Son pocas las palabras en las cuales se respetan las reglas ortográficas del español, y así también escasas aquellas en las que se coloca el acento gráfico.

Con grafía acentual (tilde ortográfica) están:

— el adverbio temporal *aún* (III, 9), la esdrújula *léeme* (IV, 7), el monosílabo, primera persona del verbo «saber», *sé* (V, 7);

— con el acento grave italiano está el modal *asì* (VIII, 7) y (XI, 6), extraño al sistema gráfico acentual del español;

— también aparece acentuado, pero dentro del grupo de los italianismos, el copulativo *è* (III, 10).

Sin acento gráfico se encuentran:

— los agudos: *Leon* (I, 12), *malecon* (IV, 2), *turqui* (IV, 7), *antuvion* (V, 2), *aqui* (VI, 10), *jardin* (VIII, 3) y el interrogativo *porque* (VIII, 11), que aparece sin acento gráfico y con la preposición unida al pronombre interrogativo (en lugar de «por qué»);

— los esdrújulos: *metaforas* (I, 5), *geografico* (IV, 3), *verdisima* (VII, 1), *gelida* (VIII, 8), *flamulas* (IX, 3);

— los monosílabos de acento diacrítico: *tu* (I, 9) y (VI, 3), y *mi* (V, 7), ambos pronombres personales tónicos;

— los adverbios interrogativos de acentuación llana: *como* (VII, 3) y *donde* (VII, 6, 7 y 8) y (XII, 12);

— y las palabras llanas a las que les falta el acento marcador de hiato silábico: *confio* (IV, 5), *caida* (V, 9), *mediodia* (VII, 10) y (X, 6), *lio* (X, 1) y *fluctua* (XI, 2).

3. INTERÉS POR LAS MINORÍAS LINGÜÍSTICAS Y LAS ZONAS MARGINALES

Pier Paolo Pasolini muestra constantemente a lo largo de su obra interés por las minorías lingüísticas, étnicas, por esas zonas que han sido desplazadas del curso regular de la historia; siente preocupación por esas realidades lingüísticas que han sido minorizadas desde las comunidades que ondean las lenguas oficiales. Pasolini se interesa por el resultado de la interrupción de la historia en esos lugares, por la polémica que surge entre esas zonas pasadas pero actuales y la situación de las otras zonas que, siguiendo su evolución histórica, se encuentran con poder sobre aquéllas.

Pasolini llega a reivindicar las minorías y los grupos étnico-lingüísticos, sobre todo del occidente europeo: los bretones en Francia, los sardos y friulanos en Italia (recordemos que Pasolini estuvo adscrito a la «Associazione per l'autonomia friulana») o los catalanes en España, por ejemplo, siempre en contra de toda concepción centralista y hegemónica de la historia.

En esta línea de recuperar y hacer notoria la presencia de las zonas lingüísticas marginadas u olvidadas Pasolini tradujo fragmentos poéticos de autores occitanicos como Renat Nelli y Robert Lafont (de este último de sus «Paraules au vieilh silenci»).

3.1. La antología *Fiore di poeti catalani*

En el marco aludido se incluye el jovencísimo afán de Pasolini por escribir en friulano, dialecto de su «piccola patria»; igualmente, sus antologías de poesía dialectal —ya citadas, vid. nota n.º 14—; y más específico por lo que respecta al ámbito de la península ibérica está el *Fiore di poeti catalani*, una selección de poesías de escritores catalanes que fue publicada en junio de 1947 en el «Quaderno romanzo»²⁶, junto a otros textos en friulano. Nico Naldini cuenta²⁷ que fue Gianfranco Contini quien puso en contacto a Pasolini con el

²⁶ Receditado junto a «Il Stroligut», en Padova, a cargo de Gian Franco Folena.

²⁷ En su introducción cronológica a *Lettere 1940-54* (vid. nota n.º 4), y después en «Amor de lonh» en *Pasolini. Una vita*, Torino, Einaudi (Gli Struzzi, 353), 1989, p. 105.

poeta catalán Carles Cardó en 1946. Ambos se pusieron de acuerdo para realizar, con la ayuda de Contini, una antología de la poesía catalana y publicarla en la revista de la «Academiuta». Esta incorporación de textos en lengua no friulana hace modificar el título de la revista («Stroligut») que pasa a llamarse «Quaderno romanzo», para indicar así con ello que su interés se extiende a todas las lenguas menores del área románica.

En la antología se dan cita poetas catalanes de la llamada «Renaixença» catalana (siglo XIX), seguidores de éstos y también un valenciano del siglo XV, Rois de Corella, que inaugura dicha compilación de textos con el poema titulado «Balada». Los poetas allí recogidos son: Jacint Verdager («Espines»), los mallorquines Miquel Costa i Llobera («Cala gentil») y Joan Alcover («Col.loqui»), Joan Maragall («Haidè»), Josep Carner («Les set fulles vermelles»), Carles Riba («Estanca», 1929-1930), Manuel Bertran i Oriola («Pasqua en revolució» de 1937), para terminar con el «Salm dels pecadors» de Carles Cardó, de 1943.

Al final de los textos (y la traducción de los mismos al italiano, que los acompaña) aparece una interesante «Nota» donde se muestra, además de la intención de dar una primicia de la poesía catalana, tan desconocida en Italia, el deseo político y social de que el pueblo catalán consiguiera liberarse del absolutismo de Francisco Franco en aquella época de la posguerra española.

4. PRESENCIA DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN OTROS TEXTOS DE PIER PAOLO PASOLINI

Pasolini ha conservado la influencia de obras y autores españoles y los ha mencionado, directa o indirectamente, a lo largo de toda su producción literaria tras los primeros años friulanos. Anotamos a continuación algunos de estos lugares y momentos en los que se aprecia dicha influencia o en los que han sido citados nombres de la cultura española, ya sean del ámbito literario como artístico en general.

4.1. En obras literarias.

4.1.1. Poesía.

4.1.1.a. *L'usignolo della chiesa cattolica*²⁸

En esta obra puede hablarse aún de una influencia de García Lorca aunque no haya una explícita mención. En la sección del «Usignolo» se revela una línea lorquiana-decadentista en su situarse fuera de un específico paisaje doméstico; esto hace que no estén situados estos versos en la «Suite furlana» de *La meglio gioventù*²⁹.

4.1.1.b. *Le ceneri di Gramsci*³⁰

A lo largo de los poemas de este libro Pasolini da noticia de sucesos y situaciones de actualidad, de hechos y manifestaciones de la época. Entre otras, Pasolini se hace eco de una exposición antológica del pintor Pablo Picasso que tuvo lugar en la Galería de Arte Moderno de Roma. Del gran artista español, dice Walter Siti en su ensayo incluido en una de las ediciones del libro³¹, Pasolini prefería las obras más patentemente comprometidas. «L'artista decadente ha dalla sua parte le stesse parole (cieco, festa, puro) che caratterizzano l'oscurità popolare» (W. Siti, op.cit.). En el tercer poema del libro, el titulado «Picasso», Pasolini menciona también, si bien de pasada, otros dos grandes pintores españoles, Velázquez y Goya³².

²⁸ Milano, Longanesi, 1958; contiene además composiciones poéticas de los años 1943-49. Luego en Torino, Einaudi, 1976.

²⁹ Vid. AAVV., *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte.*, Milano, Garzanti, 1977, p. 48.

³⁰ Obra que recoge poemas escritos en los años cincuenta; Milano, Garzanti, 1957 (1.ª ed.).

³¹ Milano, Garzanti, (Gli Struzzi, 238), 1981.

³² A este poema y a los autores mencionados se hace referencia también en *Materiali critici* (op. cit.) en los artículos de Marco Forti («Pasolini in dialetto e in lingua», p. 152 del volumen) y de Mario Costanzo («Pasolini filólogo y poeta», p. 179).

4.1.2. Novela.

En el capítulo primero de *Amado mio*³³ Pasolini coloca una cita preliminar con la que abre todo el relato; reza así: «... la maglia azzurra, e la fascia / miracolosa sopra il petto. J. R. Jiménez» («la blusa azul, y la cinta / milagrera sobre el pecho»)³⁴. Estas palabras dan pie al comienzo de la novela, donde se ha-

³³ *Amado mio* preceduto da *Atti impuri*, Milano, Garzanti, 1982 (edición de Concetta D'Angeli). Estas dos novelas cortas corresponden a la etapa de residencia de Pasolini en el Friul (1943-1948).

³⁴ Estos versos corresponden al poema «Granados en cielo azul!», perteneciente al libro *Pastorales* (Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911). J. R. Jiménez (1881-1959) incluyó aquí sus poesías escritas entre 1903 y 1905. El texto es el siguiente:

Granados en cielo azul!
 calle de los marineros!
 qué verdes están tus árboles!
 qué alegre tienes el cielo!
 Viento ilusorio de mar!
 calle de los marineros!
 ojo azul, guedeja de oro,
 rostro florido y moreno.
 La mujer canta a la puerta:
 «Vida de los maríneros!
 el hombre siempre en el mar,
 y el corazón en el viento!»
 —Virjen del Carmen, que estén
 siempre en tus manos los remos,
 que, bajo tus ojos, sean
 dulce el mar y azul el cielo!—
 ... Por la tarde brilla el aire,
 el ocaso está de ensueños,
 es un oro de nostalgia,
 de llanto y de pensamiento...
 Viento ilusorio de mar!
 calle de los marineros!
 la blusa azul, y la Virjen
 milagrera sobre el pecho!
 Granados en cielo azul!
 calle de los marineros!
 el hombre siempre en el mar,
 y el corazón en el viento!

Como puede observarse, los versos destacados en vv. 23-24 no corresponden exactamente a los citados por Pasolini. Esto significa que los tomó no de este libro de 1911, sino de la variación que hizo J. R. Jiménez de los mismos en su *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, publicada en Madrid, Espasa-Calpe, en 1922 (1991, 7.ª edición), y que mantuvo en *Tercera*

bla ya en las primeras líneas de la «maglia» y de la «fascia» roja en el pecho de uno de los personajes, Chini, «un pelirrojo de rostro juvenil».

4.1.3. Teatro.

4.1.3.a. *Calderón*.

Ideado en el drama *La vida es sueño* del autor del Siglo de Oro español Calderón de la Barca, Pasolini escribe su obra *Calderón*,³⁵ si bien, se trata de una versión muy libre, con personajes que se llaman como en la obra calderoniana pero que desarrollan una trama diversa.

4.1.3.b. *Bestia da stile*.

Obra escrita entre 1965 y 1974³⁶. En el primer episodio de la obra, titulado «Sulla Vltava», el parlamento o monólogo inicial del personaje principal, Jan, empieza con el verso «Vent'anni in terra di Boemia!», verso que aparece intercalado de nuevo más adelante en el texto, y que recuerda el de Antonio Machado «Veinte años en tierra de Castilla» («Retrato», *Campos de Castilla*).

4.2. En sus escritos de crítica.

Pasolini en sus ensayos y escritos periodísticos de crítica e ideología aborda muy diversos asuntos generales y particulares de la actualidad del momento.

En sus artículos propiamente literarios (recogidos en el volumen ya citado *Descrizioni di descrizioni*), aparecen mencionados escritores españoles y sudamericanos. Pasolini reflexiona sobre aspectos del hacer literario de éstos y valora en algunas ocasiones obras recién publicadas de los mismos.

Dos artículos se refieren en particular a obras escritas en español; son los titulados:

Antología Poética (1898-1953) (Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1957). En estos dos volúmenes aparece el mencionado poema con las variantes siguientes: v. 7: —*ojo gris, mechón de oro*; entre las estrofas 5.^a y 6.^a se intercala una estrofa nueva: —*Como si el viento trajera / el sinfin y, en su revuelto / afán, la pena mirara / y oyera a los que están lejos—*; y en v. 23: *la blusa azul, y la cinta*, justamente el verso mencionado por Pasolini.

³⁵ Milano, Garzanti, 1973. La obras de teatro de Pasolini están recogidas en *Pier Paolo Pasolini. Teatro*, Milano, Garzanti (Gli elefanti), 1988; prólogo de Guido Davico Bonino.

³⁶ *Porcile, Orgia, Bestia da stile*. Milano, Garzanti, 1978.

— «Anónimo ruso, *La via di un pellegrino. Lazarillo de Tormes* (pellegrino e picaro del Rinascimento)»; y

— «Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*»

Pasolini discrepa de aquellos que califican esta última novela citada como obra maestra. Según él, es «un romanzo di uno scenografo o di un costumista» al cual le falta «la qualità della grande mistificazione» que dice que posee, por ejemplo, Jorge Luis Borges³⁷.

De este mismo escritor, Borges, dirá sin embargo Pasolini, en el artículo de 1974 (17 de abril) del «Corriere della sera», que en ese año no hay nada nuevo que merezca la pena de Borges: «J.L.Borges: No. Orribile» (Almanaco dello Specchio n.3).

En el «Almanaco dello Specchio n.2» Pasolini se hace eco de una antología —almanaque de Mondadori que incluye veintiún poetas entre italianos y extranjeros. De estos últimos, entre los que se encuentra Octavio Paz, dirá Pasolini que no le satisfacen³⁸.

Otros autores españoles citados son:

— Miguel de Cervantes, escritor al que pone como equivalente de Ariosto (op.cit., p.13), y al que hace resaltar también en el panorama literario europeo junto a Shakespeare y el mismo Ariosto, como modelos puros y primeros (p.174).

— Antonio Machado; cuyas obras formaban parte de la lista de lecturas fundamentales de su vida: «*Canti popolari greci*, Rimbaud, Machado, Mandel'stam, l'ultimo Bertolucci» (op. cit., p. 98) . También lo califica, junto con Apollinaire y Constantino Kavafis, de un gran poeta «del primo Novecento» (vid. sopra notas n.ºs 2 y 4, y apartado I *passim*).

— También hay una mención a Federico García Lorca, del cual dice Pasolini que no le llegan a satisfacer «le cose minori», al igual que las de Ungaretti, Quasimodo, Pasternak, a las cuales califica de «tremendi» (ibidem, p. 79).

5. GEOGRAFÍA POÉTICA. Para concluir.

Podemos poner fin a esta breve ojeada por el panorama literario pasoliniano señalando el paralelo geográfico que se descubre entre la poesía de este autor y la de algún poeta español. Nos referimos a la «toponimia» que resale en muchos escritores como tema esencial de su obra creativa. La ligazón entre el poeta y su mundo inmediato, el lugar donde vive o que evoca, permite esta-

³⁷ *Descrizioni...* pp. 127-128.

³⁸ Op. cit., p. 95.

blecer una especie de «geografía poética» del ámbito artístico-cultural. En Pasolini, la tierra de sus orígenes, de su inocencia, el «paese dell'anima», es el Friuli, más preciso aún, la localidad de Casarsa. El Friuli es el lugar materno, de la familia de su madre, donde Pasolini encuentra la esencia de la vida, de su vida. Puede decirse en este sentido que el Friuli es para él el útero materno, y además, con respecto al dialecto friulano, el útero de su lengua materna; la dulzura del mundo campesino y de la lengua tienen para él un significado de protección bajo la cual simplemente debe aspirar a la vida³⁹. Casarsa, y todo el Friuli en general, serán vistos por Pasolini como un paraíso perdido, como el lugar de la armonía interior. Era el lugar donde pasaba los veranos y adonde se trasladó con su madre en 1943, cuando su padre fue hecho prisionero en Kenia. Su importancia como geografía del alma del poeta Pasolini es equiparable a la Soria de la madurez y pureza de Antonio Machado, a su «mi juventud, veinte años en tierra de Castilla» («Retrato», verso 3, *Campos de Castilla*), —tan vivido en la distancia por Pasolini desde joven—; o a la Sevilla infantil («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero»; *ibidem*, vv.1-2); o a la Granada (Andalucía entera en general) de Federico García Lorca.

³⁹ En el relato de 1946 *Un mio sogno*. Pasolini hace la contraposición entre ese lugar «della vita» que es el Friuli, y la ciudad del padre, Bologna, que es un símbolo «della morte».