

# La biblioteca de Pasolini: museo imaginario, *boîte-en-valise* y figura de autor

Annalisa Mirizio\*

Recibido: 05.03.2024 — Aceptado: 12.06.2024

## Titre / Title / Titolo

La bibliothèque de Pasolini: musée imaginaire, boîte-en-valise et figure d'auteur  
Pasolini's Library: imaginary museum, boîte-en-valise and author's figure  
La biblioteca di Pasolini: museo immaginario, boîte-en-valise e figura d'autore

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Si bien de una manera insólita, «L'opera rimasta sola» de Walter Siti (2003) invita a pensar los usos pasoliniano de la biblioteca lejos de los modos fijados por la filología. A partir de algunas observaciones del editor, se propone aquí que leer mal, leer parcialmente son modos de «estar» en la biblioteca y de «hacerla funcionar» como dispositivo de lectura y como caja de herramientas (Piglia, 2016). Estos modos, los practica Pasolini en su actividad creativa y en su producción teórica. También su escritura quiere edificarse «donde se forma el archivo» (Foucault, 1966). Propongo pensar estas prácticas pasolinianas a la luz del concepto de *museo imaginario* (Malraux) y de su precedente, la *boîte-en-valise* (Duchamp), para analizar finalmente, a través de un Apunte de *Petrolio* si esos usos de la biblioteca-laboratorio son separables de su figura de autor y de sus luchas culturales (Gramuglio, 1988).

Bien que de manière inhabituelle, «L'opera rimasta sola» de Walter Siti (2003) nous invite à réfléchir sur les usages pasoliniens de la bibliothèque loin des modes établis par la philologie. À partir de quelques observations de l'éditeur, on propose ici que lire mal et lire partiellement sont des manières « d'être » dans la bibliothèque et de la « faire fonctionner » comme dispositif de lecture et comme boîte à outils (Piglia, 2016). Ces modes sont pratiqués par Pasolini dans son activité créatrice et dans sa production théorique. Sa écriture aussi veut être «l'édifice où se forme l'archive» (Foucault, 1966). Je propose de réfléchir sur ces pratiques pasoliniennes à la lumière du concept de musée imaginaire (Malraux) et de son précédent, la *boîte-en-valise* (Duchamp), pour enfin analyser, à travers une note de *Petrolio*, si les usages de la bibliothèque-laboratoire de Pasolini sont séparables de son figure d'auteur et de ses luttes culturelles (Gramuglio, 1988).

Although in an unusual way, «L'opera rimasta sola» by Walter Siti (2003) invites us to think about the Pasolinian uses of the library far from the modes established by philology. Based on some observations by the editor, this paper

aims at suggesting that reading poorly and reading partially are ways of «being» *inside* the library and «making it work» as a reading device and as a toolbox (Piglia, 2016). These modes are practiced by Pasolini in his creative activity and in his theoretical production. His writing also wants to arise «where the archive is formed.» (Foucault, 1966) I propose to think about these Pasolinian practices in light of the concept of the imaginary museum (Malraux) and its precedent, the *boîte-en-valise* (Duchamp), to finally analyze, through a Note from *Petrolio*, whether these uses of the library-laboratory are separable from Pasolini's author figure and his cultural struggles (Gramuglio, 1988).

Seppur in modo insolito, «L'opera rimasta sola» di Walter Siti (2003) invita a pensare agli usi pasoliniani della biblioteca lontano dalle modalità fissate dalla filologia. Sulla base di alcune osservazioni dell'editore, si propone qui che leggere male e leggere parzialmente sono modi di «abitare» la biblioteca e di «farla funzionare» come dispositivo di lettura e come cassetta degli attrezzi (Piglia, 2016). Queste modalità sono praticate da Pasolini nella sua attività creativa e nella sua produzione teorica. Anche la sua scrittura vuole «edificarsi dove si forma l'archivio» (Foucault, 1966). Propongo di pensare queste pratiche pasoliniane alla luce del concetto di museo immaginario (Malraux) e del suo precedente, la *boîte-en-valise* (Duchamp), per analizzare infine, leggendo un Appunto di *Petrolio*, se tali usi della biblioteca-laboratorio siano separabili dalla sua figura d'autore e dalle sue lotte culturali (Gramuglio, 1988).

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pier Paolo Pasolini, Biblioteca-laboratorio, Museo imaginario, *boîte-en-valise*, figura de autor, *Petrolio*.

Pier Paolo Pasolini, Bibliothèque-laboratoire, Musée imaginaire, *boîte-en-valise*, figure d'auteur, *Petrolio*.

Imaginary museum, *boîte-en-valise*, author's figure, *Petrolio*.

Pier Paolo Pasolini, Biblioteca-laboratorio, Museo immaginario, *boîte-en-valise*, figura d'autore, *Petrolio*.

\* Universitat de Barcelona

## 1. Circulación de formas y lenguajes en la biblioteca de Pasolini

Tras haber dirigido durante casi diez años la publicación de las cerca de veinte mil páginas que Pier Paolo Pasolini escribió entre 1940 y 1975, y tras haber dispuesto, en orden cronológico, todos sus escritos —los publicados en vida, textos inéditos, apuntes, esbozos, primeras versiones, pasajes suprimidos al último momento, notas, etc.—, el editor Walter Siti termina su trabajo con un extenso posfacio de título melancólico (“L’opera rimasta sola”<sup>1</sup>, literalmente, la obra abandonada) en el que define a Pasolini como *el escritor de la imperfección*.

No se refiere Siti a la poética del *non-finito* del último Pasolini, que su criterio editorial —inspirado en la crítica genética y atento al *devenir* de los textos, más que a su versión publicada— ha proyectado sobre toda la trayectoria del escritor y cineasta, incluida aquella fase *nacional-popular* gramsciana, en la que la voluntad de *ser autor* había conllevado la publicación de textos acabados y autónomos. Tampoco esa *imperfección* tiene que ver con la inestabilidad de los textos, ni con las continuas transformaciones de los posibles críticos que el dinamismo de la obra le impone, aunque es evidente que el *corpus* pasoliniano desplegado en los diez volúmenes, con sus prolongaciones inéditas y rescrituras, le asedia con su hambre de sentido: «una obra con la boca abierta, enferma de ansiedad e insatisfacción» la define Siti (2003: 1942).

La imperfección a la que alude el editor tiene que ver con los *procedimientos* y, más concretamente, con algunas operaciones de la creación pasoliniana que se le han hecho evidentes en la frecuentación del archivo<sup>2</sup> y que han hecho estallar su razón filológica: *pressapochismo* lo llama, esto es descuido, chapucería, negligencia (Siti, 2003: 1899). Así, sea para sentar unas nuevas condiciones de legibilidad de la obra de Pasolini o simplemente para compartir su exasperación («Cuántas veces, editando sus

textos, he sentido irritación por su inconcebible descuido [*pressapochismo*]»<sup>3</sup>, Siti, 1899), el historiador de la literatura italiana pasa a describir las malas prácticas de aquella *máquina omnívora* que fue la creación pasoliniana<sup>4</sup>.

El escritor —asegura el crítico— cita siempre de memoria (y por esto se equivoca), incluso cuando, como en el caso de Dante y Virgilio, tiene la *Comedia* y las *Geórgicas* a tres metros de su mesa de trabajo; confunde durante toda su vida nombres y conceptos, entre otros, la Capilla Brancacci y la Capilla de los Scrovegni, Esaú y Elías, alocución y locución; a Mme de Sévigné le llama Mme de Sévigny; y todo esto «no solo en manuscritos, en las primeras versiones redactadas de impulso —protesta el editor—, sino en textos publicados de los que debería, presumiblemente, haber corregido las galeradas» (Siti, 2003: 1900).

Ya diez años antes que Siti, el también crítico y poeta Franco Fortini (1993) había observado que la *desesperada vitalidad* de la creación pasoliniana se volvía, en el ámbito teórico, *frecuentación voraz* de la biblioteca. El juicio del editor es, sin embargo, más *paranoico*, y hay que entender aquí el término como lo usaba Ricardo Piglia para indicar una forma de interpretación que trata de «descifrar un secreto» («La ficción paranoica»<sup>5</sup>). En efecto, tras haber rastreado todo el archivo, abierto todas las carpetas, leído todos los apuntes, el editor puede revelar que el poeta era, además, un *gran charlatán*. Aunque admita, con Fortini, que esa charlatanería era, más que otra cosa, *bulimia intelectual*.

Será por bulimia intelectual, desprecio hacia la erudición, odio hacia la academia o simplemente por prisa (*toda su carrera estuvo marcada por la prisa*, señala Siti), ocurre que:

[Pasolini] cita pasajes que ha encontrado entrecomillados en una revista y hace creer que ha leído el libro del que provienen; habla de *Eros y civilización* de Marcuse cuando solo conoce un capítulo antologizado por Fortini<sup>6</sup>, deja caer en sus versos una frase de Va-

<sup>1</sup> Posfacio a Pier Paolo Pasolini, *Tutte le opere*. Edición en diez volúmenes bajo la dirección de Walter Siti y publicada por Mondadori, colección I Meridiani, entre 1998 y 2003.

<sup>2</sup> El Fondo Pasolini se encuentra en el Archivo Contemporáneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinete Vieusseux (Florenia).

<sup>3</sup> Todas las traducciones del texto de Siti aquí recogidas me pertenecen y en todo el texto, si no se indica la fuente, la traducción es mía.

<sup>4</sup> El mismo Pasolini habló de las «fámélicas jerarquías» de su *inspiración* en su poema «Mi deseo de riqueza» (*La religión de mi tiempo*, 1961).

<sup>5</sup> Clase inaugural de un seminario en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Cito por la versión web de la transcripción de la clase («La ficción paranoica») firmada por Darío Weiner y publicada en la web de la revista *el interpretador* (n. 35).

<sup>6</sup> La antología que el poeta florentino confeccionó y a la que se refiere Siti es *Profezie e realtà del nostro secolo*, publicado en 1965 (Laterza).

léry como si fuera una vieja amistad, cuando la acaba de encontrar en Jakobson (y además se equivoca en francés); exhibe con seguridad textos que conoce solo superficialmente, esboza una alusión a una revista psicodélica rarísima solo porque durante un viaje ha hojeado uno de sus números. Adorna sus obras (especialmente en los primeros años) con epígrafes y exergos preciosos, sugestivos de una cultura que no posee; disemina referencias a la lingüística, antropología, sociología que han sido robados desde publicaciones especializadas. No declara sus fuentes, ni en nota, a menudo más allá los límites del plagio [...] (Siti, 2003: 1900).

El estudio de los volúmenes de la biblioteca del escritor no hace más que confirmarle al editor esa *ligereza (o mejor dicho, descarada temeridad) cultural*: muchas de las publicaciones que Pasolini cita en sus trabajos (sean literarios, cinematográficos o ensayísticos) nunca fueron leídas hasta el final. Lo demuestra el hecho de que solo las primeras páginas de los libros están llenas de notas, luego un pliegue (una oreja, como se dice) marca el final de la lectura: y el resto del libro *es absolutamente intonso*. Solo dos ejemplos: «en *El Pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss (Saggiatore, tercera edición, 1968), el subrayado se interrumpe a página 47» y, poco después, añade Siti, «en *L'Écriture et l'expérience des limites* de Sollers (Seuil, 1968) la lectura se detiene en la página 18» (2003: 1900-1901)<sup>7</sup>.

Entre los especialistas de la obra de Pasolini hubo quien consideró inaceptable esa intervención final del editor. Ya en abril de 1999, Antonio Tricomi —en una reseña de los primeros dos volúmenes de la obra completa (*Romanzi e racconti*)— había observado que, privilegiando el «devenir» de los textos, su montaje y desmontaje en el laboratorio Pasolini, frente a su versión impresa, los dos editores —Walter Siti y su colaboradora Silvia de Laude— habían, en realidad, proyectado el modo en el que está construida la novela *Petróleo* (pensada por el escritor como *summa* de su producción y *juego metafíloológico*) sobre toda la escritura del poeta, incluso la del primer Pasolini que quería, al contrario, publicar textos legibles e independientes (Tricomi, 1999: 17). Así que, concluía el crítico, no se trataba de reprochar a los editores la publicación de *todo* Pasolini, incluido el *más feo*, sino de haber extendido a toda la narrativa pasoliniana las características

de su último texto que, de este modo, acababa perdiendo completamente su «originalidad»<sup>8</sup>.

Frente al posfacio del editor, también Carla Benedetti<sup>9</sup> se preguntaba: ¿Qué estatuto posee ese texto final de Siti que viene después de la palabra del autor? ¿Cuántos autores hay en la edición? ¿Uno? ¿Dos? ¿Qué relación hay entre ellos? Impugnando el criterio editorial adoptado, Benedetti observaba que los *opera omnia* no devolvían en absoluto toda la *obra* de Pasolini, más bien desdibujaban su perfil<sup>10</sup> porque acababan por construir *de facto* un objeto-texto nuevo, compuesto por la obra de Pasolini más la obra del editor. ¿Era el autor implícito, o el filólogo implícito, el que irrumpía finalmente con su propia voz para tomar la última palabra sobre la obra? ¿O acaso —se preguntaba Benedetti— con su posfacio Siti quería secundar la pulsión de *exhibición masoquista* de Pasolini ayudándole a autodestruirse? ¿O tal vez intentaba demostrar (innecesariamente) su capacidad de *echar abajo el monumento recién levantado*?

Para negar un monumento es preciso instalarse en él y, en cierto modo, identificarse con él, había advertido Roland Barthes (1964: 57) en su ensayo sobre la Torre Eiffel recordando que Maupassant desayunaba a menudo en el restaurante del símbolo de París porque era el único lugar de la ciudad desde donde no la veía. Es posible que, como sugiere Benedetti, el posfacio sea, ante todo, el lugar de una identificación: la del escritor y novelista Siti con «el hermano mayor» Pasolini<sup>11</sup>. Un hermano demasiado grande,

<sup>8</sup> Véase también la monografía de Tricomi (2005: 373) sobre Pasolini que reivindica la coherencia política e intelectual del «segundo Pasolini», aquel Pasolini *corsario y luterano* que sigue al «primer Pasolini» gramsciano (y marxista) que termina con *Pajaritos, pajarracos* (1966).

<sup>9</sup> Carta abierta a Walter Siti, «Le cenere di Pasolini» (las cenizas de Pasolini), *L'Unità*, 29 de abril de 2003, web. Véase también la respuesta del mismo Siti: «L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia» (la omnipotencia de Pasolini y mi envidia), 1 de mayo de 2003, web.

<sup>10</sup> En la nota publicitaria del volumen «Romanzi e racconti», la editorial indica que, gracias a la recopilación de material inédito «novelas enteras, páginas rechazadas, primeras versiones, capítulos excluidos», *el perfil general de Pasolini escritor* queda «radicalmente modificado». Una observación sin duda insólita. (web: <https://www.oscardondadori.it/libri/romanzi-e-racconti-pier-paolo-pasolini/>).

<sup>11</sup> Walter Siti es también autor de una obra narrativa, ahora traducida al castellano (entre otros, *El contagio*, Entre Ambos, 2022). Sobre la relación con Pasolini, véase el texto «Tra padri mancati ci si intende» (lit. entre padres fallidos nos entendemos), introducción de Siti a *Quindici riprese* (2022). El volumen recoge las intervenciones críticas del editor y algunas reflexiones acerca de sus cincuenta años de estudio de la obra pasoliniana, desde su tesis de laurea (que Pasolini rehusó supervisar) hasta la edición de la obra completa. Es significativo, para la polémica con Carla Benedetti, que Siti afirme que Pasolini ha sido para él *también* un modelo literario (Siti, 2022: 403).

<sup>7</sup> El texto de Sollers aparecerá en la *bibliotechina* de *Petróleo*, como veremos más adelante.

advierte la crítica, demasiado *monumental*. ¿Cómo no intentar contenerlo con las armas del *erudito*? Aquellas armas que, por otro lado, el mismo Pasolini estaba parodiando en *Petróleo* antes de su muerte. En efecto, guiado tal vez por aquella voluntad suya, tantas veces explicitada y contestada, de desplegar el aparato crítico de un texto dentro del mismo texto, o para intentar contener *a través* de la escritura el fantasma de la autoridad académica que le persiguió siempre ambiguamente, en la primera página del manuscrito de la última novela, Pasolini escribió: «Todo *Petróleo* [...] deberá presentarse bajo forma de edición crítica de un texto inédito (considerado como una obra monumental, un *Satiricón* moderno)» (Pasolini, 1992: 3)<sup>12</sup>.

La alusión a la *monumentalidad* de la obra pasoliniana autoriza, no obstante, otra lectura del gesto final del editor. Concretamente, permite pensarlo como una operación *profanatoria* que *restituye* el trabajo del escritor a un libre *uso* común (Agamben, 2015: 28)<sup>13</sup>. Así, mientras la edición de los *opera omnia*, con sus diez volúmenes y sus veinte mil páginas, edifica el «monumento Pasolini», a través de ese posfacio —que *destapa el laboratorio*<sup>14</sup> del autor y pone en juego sus *trapos sucios*—, el editor le incorpora ya al monumento su *profanación* y libera al lector de la obligación de veneración: *profanar* —ha escrito Agamben— es abrir la posibilidad de *una forma especial de negligencia* entendida como una actitud libre y distraída frente a la cosa y a su uso (2005).

Esta *profanación* de Siti permite, en efecto, lecturas *negligentes* (como la que propongo aquí) que piensen la circulación de las ideas en la biblioteca de Pasolini cerca de aquella advertencia de Ricardo Piglia que recordaba que los escritores *leen* siempre *parcialmente*, porque «más que el conjunto, leen zonas de los textos para encontrar el modo de resolver problemas que surgen en su propia poética» (2016: 213)<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Las traducciones de *Petróleo* son de Atilio Pentimalli (Seix Barral, 1993)

<sup>13</sup> Escribe Agamben: «Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar por el contrario significa restituir al libre uso de los hombres» (2015: 28).

<sup>14</sup> En realidad, con su posfacio, el editor no hace más que desplegar, como él mismo ha reconocido después, *una extraordinaria intuición pasoliniana* de los últimos años: la de *destapar su laboratorio* (Siti, 2022: 87).

<sup>15</sup> Escribe Siti: «Basta trabajar sobre los manuscritos mecanografiados de Pasolini para asombrarse por la movilidad de los textos, por la facilidad con que migran de una estructura a otra, formando agregados siempre diferentes y generalmente más complejos que el proyecto original» (Siti, 2003: 1906).

Leer *mal*, leer *parcialmente* son, pues, modos de «estar» en la biblioteca y de «hacerla funcionar» como *caja de herramientas* propios de toda *escritura*. Pasolini se moverá siempre —en su creación como en sus ensayos— *como un escritor* o, mejor dicho, «como un poeta» porque *poesía* no es solo el nombre de una forma de su creación, ni tan solo un modo de estar *en* los textos, sino que es también un modo de estar *entre* los textos. No es solo una *patria* que le permite colocarse antes del conflicto entre estetismo y compromiso (que es el verdadero lugar del martirio pasoliniano) sino también un *método*, entendido, de nuevo con Agamben, como un *proceder* que *no es separable* del contexto en el que opera (2009: 7).

Si, por un lado, es cierto que, como defiende Siti, Pasolini «cita, imita, rehace “a la manera de”, algunas veces hasta los límites del plagio y la parodia —en fin, *roba*—» (Siti, 1998: XXXVI), por el otro podríamos decir hoy que es de esos *usos salvajes* de la biblioteca que surge la *lucidez anticipada* de muchas propuestas y afirmaciones pasoliniana.

La mesa de trabajo de Pasolini es siempre una *mesa de montaje* donde —por decirlo las palabras de Raúl Antelo— «nada se fija en ella de manera definitiva, [sino que] todo, en rigor, está para ser rehecho, redescubierto, reinventado», todo está abierto a «contaminaciones, desplazamientos, accidentes, reinterpretaciones y recontextualizaciones incesantes» (Antelo, 2015: 37).

Sucede, así, por poner tan solo dos ejemplos, que la lectura tardía de un ensayo sobre *Lo stile indiretto libero in italiano* (obra del estudioso húngaro Giulio Herczeg)<sup>16</sup> coincida con la redacción de una conferencia sobre cine (*La mimesis de la mirada*) para la *Mostra del Nuovo Cinema* de Pésaro (1965) y que esa concomitancia dé lugar a una operación teórica nueva y *asombrosa* que consiste en mirar al cine *a través* de la literatura.

Es sabido que, en esa primera presentación de la que será después su «teoría del cine de poesía», Pasolini se desplaza

<sup>16</sup> El volumen había sido publicado en 1963 y Pasolini ironiza al principio de su ensayo sobre el retraso con el que llega a leerlo: «llego un poco tarde para reseñar un libro publicado por Sansoni el año pasado» (1972: 81). Es importante recordar que el texto será incluido en *Empirismo eretico* como ensayo, y no como texto militante (Pasolini en el volumen *Empirismo* distingue gráficamente entre ensayos, en letra de imprenta, y textos militantes, estampados en cursiva).

entre literatura y cine para definir una forma, que él llama «subjetiva indirecta libre», que es a la vez una modalidad de montaje y una operación estilística. Más concretamente, el autor recurre al estilo literario del “discurso indirecto libre” para definir una articulación visual y narrativa que hace de dos planos yuxtapuestos y del encuadre obsesivo no la extensión de una única mirada (la del autor) sino la afirmación de dos miradas diferentes (la del autor y la del personaje): es necesario desajustar el eje de la mirada, suspender la contigüidad, recuperar la irregularidad del cine, había declarado Pasolini, para que acontezca el cine de poesía (Mostra, 1989: 28).

Otras veces es una figura la que circula en la biblioteca pasoliniana. Como ocurre en el caso del «hombre ahorcado» (*ridicule pendu*) que, desde un poema de Baudelaire («Un viaje a Citerea», *Las flores del mal*) traducido por Pasolini en sus años juveniles (1954) pasa, antes, al proyecto de un *film* homónimo no realizado (*El viaje a Citerea*) y llega, finalmente, a inaugurar su primera *pièce* teatral (*Orgía*). Sin embargo, la puesta en escena de la obra (cf. Dei Cas, 2012), que tuvo lugar en el Depósito de Arte Presente de Turín (1968), revela que, en la única experiencia de dirección teatral de Pasolini, no hubo solo circulación de figuras sino también de formas. Es efecto, ¿cómo pensar el paralelepípedo blanco (obra del escultor Mario Ceroli) en el que Pasolini sitúa la acción de *Orgía* si no como la incorporación a la escena teatral del plano-cuadro (Bonitzer, 1987: 31) ya usado en *La ricotta* (1963) y que ahora permite al director trabajar con un tipo de «encuadre» (pictórico y cinematográfico) que él conoce y domina?

Consciente de esta circulación de formas y leguajes, Pasolini se referirá siempre a su biblioteca como a su «laboratorio». Sin embargo, la lectura del intercambio epistolar con el editor Garzanti (carta de junio de 1966<sup>17</sup>) revela que *Laboratorio* era también el título que Pasolini había inicialmente previsto para la primera recopilación de sus propios ensayos teóricos<sup>18</sup>, aquel volumen que fi-

nalmente aparecerá como *Empirismo eretico* y que, por la heterogeneidad de los textos y las diversas fechas de composición de sus partes es en sí mismo un *sistema-laboratorio* (Desogus, 2018)<sup>19</sup>. En el texto «Dal Laboratorio (Appunti *en poète* per una linguistica marxista)»<sup>20</sup> incluido en el volumen, ya desde el título, Pasolini  *fija* la biblioteca-laboratorio como el  *lugar* de enunciación de todo su pensamiento sobre la lengua, la literatura y el cine, considerados siempre como inseparables (como confirma el índice del volumen). El poeta, el teórico y el cineasta hablan siempre  *con* su biblioteca y  *desde* su biblioteca.

Finalmente, un último matiz. En la biblioteca de Pasolini, como en la de todo escritor (lo he recordado ya con las palabras de Piglia) los textos  *actúan* sin necesidad de pasar por la lectura académica, tal como postula Barthes en un fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* titulado «Y si yo no hubiese leído...». En ese pasaje, escrito en el mismo año de la muerte del poeta, Barthes defendía la posibilidad de pensar la biblioteca de la  *escritura* lejos de la acumulación e incluso  *fuera de toda letra*, tal como, a veces, según Siti, la practicaba Pasolini:

¿Y si yo no hubiese leído a Hegel, ni *La princesa de Clèves*, ni *Los gatos* de Lévi-Strauss, ni *El anti-Edipo*? El libro que no he leído y que a menudo me  *dicen* aun antes de que haya tenido tiempo de leerlo (y tal vez por esto, no lo leo), ese libro existe tanto como el otro: tiene su inteligibilidad, su memorabilidad, su manera de actuar. ¿No tendremos la libertad suficiente como para recibir un texto  *fuera de toda letra*?

(Represión: el no haber leído a Hegel sería una falta gravísima para un licenciado en filosofía, para un intelectual marxista, para un especialista en Bataille. Pero ¿para mí? ¿Dónde comienzan mis deberes de lectura?)

los cuatro o cinco dramas que estoy terminando). Como puede ver, la elección de los poemas sería un acto conclusivo de mi “período” literario para empezar otro», junio 1966 (*Lettere*, 2021: 1346).

<sup>19</sup> Véase a este propósito también el ya citado trabajo de Antonio Tricomi, *Un autore irrisolto e il suo laboratorio* (2005).

<sup>20</sup> Este texto incluye, entre otras cosas, su mito de nacimiento como poeta, ligado al primer deseo de escribir una palabra de la lengua oral friulana que nunca había sido escrita: *rosada* (rocío). También resume sus posiciones sobre la lengua oral, la lengua poética y la lengua del cine, y su preocupación, ya en 1965, por la «sustitución, como modelo lingüístico, de las lenguas de las infraestructuras [las lenguas de la producción, que se imponen frente] a las lenguas de las supraestructuras [las lenguas de la cultura y en particular de la lengua literaria]» (1972: 65; ahora en 1999: 1336).

<sup>17</sup> Ahora en *Lettere* (Pasolini, 2021: 1346).

<sup>18</sup> Escribe Pasolini: «Para esta primavera pienso en otras cosas, o sea en “Laboratorio” (volumen de ensayos y poesías ensayísticas -la cuestión lingüística y todas las otras cosas que he escrito y escribiré para [la revista] *Nuovi Argomenti*); “Bestemmia” (la novela en forma de guion en versos [nótese aquí el trabajo con diversas formas: narrativa, guion, poesía] que llevo escribiendo muy despacio desde hace años; “Teatro” (o sea,

El que se mete a practicar la escritura acepta bastante alegremente disminuir o desviar la agudeza, la responsabilidad, de sus ideas (hay que arriesgarse a esto con el tono que se suele usar para decir: *¿qué me importa? ¿acaso no tengo lo esencial?*): habría así en la escritura la voluptuosidad de una cierta inercia, de una cierta *facilidad* mental: como si me fuera más indiferente mi propia estupidez cuando escribo que cuando hablo (con cuánta frecuencia los profesores son más inteligentes que los escritores). (Barthes, 1975: 137, cursiva en original)

Esta *memorabilidad* de lo recibido, incluso *fuera de toda letra*, junto con aquella *voluptuosidad* que, como sugiere Barthes, permite a los textos *actuar* en la escritura más allá de sus cauces disciplinarios apuntan eficazmente a lo que ocurre en la biblioteca-laboratorio de Pasolini.

## 2. Museo imaginario y *boîte-en-valise*: dos figuras para la circulación en la biblioteca pasoliniana

¿Desde dónde pensar críticamente esa circulación de textos y formas que se da en la biblioteca-laboratorio de Pasolini? ¿Cómo acercarse al laboratorio de Pasolini siguiendo a Barthes? Esto es, con un proceder crítico que *no implique ninguna responsabilidad metodológica* y procure *evitar* darles a esos usos de la biblioteca un *suplemento de estructura* (cf. Barthes, *S/Z*, 1970: 7). De otro modo: ¿Cómo leer *esparciendo* la biblioteca sin *inventariarla*?

Alejándome de preocupaciones filológicas, propongo estudiar estas prácticas cerca del *museo imaginario* de André Malraux, entendido como un modo organizador de nuevas «familias» artísticas; pero también cerca de su precedente: la *boîte-en-valise* que Marcel Duchamp ideó entre 1936 y 1941.

No pretendo en absoluto comparar la obra de Malraux y Duchamp con la de Pasolini. Simplemente me parece provechoso pensar en estos términos la pregunta por la circulación en la biblioteca pasoliniana porque tanto el *museo imaginario* como la *boîte-en-valise* —uno por medio de la fotografía, el otro por medio de la miniatura— permiten pensar la presencia de las obras en relación a un

desplazamiento. Además, tanto el museo sin paredes de Malraux como el museo portátil de Duchamp llaman la atención sobre «el mecanismo de organización» (Crimp, 2005) del *nuevo* conjunto, esto es, sobre la *nueva* disposición; ambos son *operaciones* que construyen un sistema de sentido nuevo a través de desplazamientos.

De manera particular, el *museo portátil* permite poner en cuestión dos aspectos específicos del movimiento de textos y formas que se encuentra en la creación pasoliniana. Por un lado, al incluir reproducciones en miniatura de sus propios trabajos (en el caso de Duchamp se trataba, como es sabido, de sus más importantes *ready-made*), el *museo portátil* permite al artista hacer indiscernibles el original y la copia. Por otro lado, la *boîte-en-valise* es, también, una forma de *autorretrato* en el sentido de que puede leerse como «la constitución de una identidad a través de una *recopilación de (auto)citas*» (como ha observado Benjamin Buchloh a propósito del mismo Duchamp, 1996: 53).

La posibilidad de pensar la circulación en la biblioteca pasoliniana cerca del *museo imaginario* encuentra un instrumento valiosísimo en la publicación, en 2017, de un catálogo (o un *registro doméstico*, según se indica en las primeras páginas) con los casi 3.000 volúmenes hallados en la biblioteca del cineasta al momento de su muerte<sup>21</sup>. Como dejan claro Chiarrossi e Zabagli, editores del repertorio, a diferencia de Walter Benjamin en «Desembalando mi biblioteca», Pasolini carecía de pasión bibliófila o de coleccionista (Zabagli: xv). Al contrario, *todos* libros con los que el poeta *pensó* conservan las *marcas físicas* de su lectura, sean esas marcas orejas, arañazos hechos con las uñas cuando no tenía a mano un lápiz, notas, glosas o subrayados (Chiarrossi, 2017: xx). Y en general, la relación de Pasolini con su biblioteca-laboratorio está más cerca del eclecticismo atemporal y caprichoso que rige el *museo imaginario* de Malraux que de las reflexiones benjaminianas sobre la pérdida del aura, más cerca de la ampliación de lo estético que «libera a las obras» y «abarca todas las curiosidades» (Malraux, 2017: 107) que de la inaccesibilidad del arte que observa Benjamin.

<sup>21</sup> Se trata de los volúmenes hallados en la biblioteca de la casa romana de Pasolini y en la Torre de Chia al momento de su muerte.

Se suele recordar, en efecto, que la propuesta del «museo sin paredes» de Malraux, si bien madurada más o menos en los mismos años en los que Benjamin escribía «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), se opone radicalmente a este porque aquel, a diferencia de Benjamin, celebra la reproducción y, lejos de ver en ella una amenaza para la pervivencia del aura, la considera como un triunfo del «placer de conocer» lo nuevo sobre el «placer de admirar» lo ya conocido.

En este sentido se puede pensar aquella *bulimia* intelectual de Pasolini que le reprochaba su editor y que le llevaba (retomo aquí las palabras de Siti) a *exhibir con seguridad textos que conocía solo superficialmente* o a *esbozar una alusión a una revista rarísima de la que había hojeado un número durante un viaje* como una manifestación de aquel «placer de conocer lo nuevo» que sustenta el museo imaginario, según Malraux.

Existe también otra razón para pensar la circulación en la biblioteca pasoliniana en relación al museo imaginario y es que tanto la biblioteca-laboratorio como el «museo sin paredes» constituyen ante todo «un conjunto de voces que responde a nuestras preguntas» (Malraux, 2004: 1192). En efecto, en ambos casos, justamente para responder a tales preguntas, las relaciones de pertenencia se destruyen, las filiaciones se pierden y las obras *cambian de parentescos* acabando por reunirse con otras obras hasta entonces dispersas. Pasolini bien podría suscribir cuanto defendía Malraux en 1936 en un discurso a propósito de la herencia cultural del que surgirá el museo imaginario: «Toda obra de arte es una posibilidad infinita de reencarnación» («Sur l'héritage culturel», 2004: 1199).

### 3. *Petróleo* y la construcción de una imagen

Peter Vanhove ha señalado que, a partir de las seis tragedias burguesas y de modo particular en el último teatro (*Bestia da stile*), la biblioteca-laboratorio de Pasolini aparece, cada vez más, como un *cabinet de curiosité*, esto es, un gabinete intelectual de curiosidades que se ofrece, en las

obras escritas, como una suerte de «versión condensada de [su] biblioteca» (Vanhove, 2011: 41-45).

Los usos de la biblioteca en el último Pasolini acusan, en efecto, la pérdida de aquella *ligereza* que Barthes aconsejaba en toda *escritura*. Por un lado, el autor elige (como he recordado al principio) el *non-finito* como forma de sus publicaciones (es el caso de la *Divina mimesis*, escrita entre 1963-1965, y publicada finalmente en su forma-proyecto en 1975). Por otro, hace cada vez más explícito el papel de la biblioteca en sus creaciones, como ocurre en *Petróleo* (1992) o en la «bibliografía fundamental» que, colocada al principio de *Saló o las 120 jornadas de Sodoma* (1975), le permite *declarar* enseguida que el goce (hay que entenderlo aquí de manera prelacaniana) del poder tanto un tema sadiano, como una realidad del fascismo, como una condición del consumo en la sociedad capitalista. Sin embargo, es el ejemplo de *Petróleo*, en particular, el que permite interrogarse sobre la nueva forma en la que aparece el laboratorio en el último Pasolini: una forma que ya no puede reconducirse a la del museo imaginario, así como lo definía Malraux cuando escribía: «el museo es una afirmación, el Museo Imaginario es una interrogación» (2007: 139).

A propósito de la acumulación de referencias —apunta Siti— Pasolini parece querer *aprovechar en toda ocasión* la *entera gama* de sus lecturas (2003: 1912). Es posible que las causas de esa lectura omnívora, indisciplinada y ostentada se encuentren, como defiende el editor, en la necesidad, por parte de Pasolini, de “sacar partido inmediatamente y al máximo a lo que ha comprendido —como si se sintiera obligado a medirse siempre con toda novedad, sin pararse a digerirla—” (*ibid.*). Sin embargo, también es posible considerar esta acumulación de referencias como una operación discursiva que, *a través de la biblioteca*, construye, en los discursos pasolinianos, una *figura de escritor*. Sigo, en esto, a María Teresa Gramuglio quien, en 1988 («La construcción de la imagen»), advirtió que, con frecuencia, los escritores «suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos» (Gramuglio, 1988, ahora en 1992: 37).

En ese sentido, diré que Pasolini parece querer llevar consigo siempre y en todo su trabajo su «imagen de poeta», entendida, con Gramuglio, como un dispositivo inseparable de los textos, pero también de las luchas culturales en la que se encuentra inmerso el autor a lo largo de su vida. Significativa en este sentido es la polémica con Piergiorgio Bellocchio quien, en una carta de 20 de octubre de 1964, y en relación al debate surgido tras el estreno del *Evangelio según San Mateo* le reprocha: «Usted habla de sí mismo como “poeta”. Nosotros valoramos enormemente su obra poética o sus partes. Sin embargo, no usamos el término “poeta” en referencia a una persona si no por abreviación convencional. Nosotros conocemos la poesía (firmada por Pasolini u otro u nadie) y después conocemos al señor Pasolini... Nos parece peligroso y erróneo atribuir a la persona lo que está, si es que está, en las obras» (Pasolini, *Lettere*, 2021: 1290).

Leer los usos de la biblioteca como estrategias de figuración permite detenerse, así, sobre cómo las referencias que aparecen en las obras de Pasolini le sirven para posicionarse no solo ante los hechos literarios sino también en relación a elementos que están funcionalmente ligados a lo literario pero regidos por otras lógicas, como es el caso de los dispositivos de consagración<sup>22</sup>, las luchas culturales o las batallas políticas (tan relevantes en el reconocimiento artístico del autor). En este sentido la invocación de la biblioteca no solo revelaría algo del lugar que el autor *piensa para sí* en la literatura sino que también constituiría una solución simbólica a un conflicto histórico concreto, como permite conjeturar la propuesta de Gramuglio (1992: 40). En lo que sigue, ensayaré esta posibilidad crítica.

En el «Apunte 19a» de *Petrolio* leemos que, en el mercadillo romano de Porta Portese, una maleta llena de libros (robada a un estudiante, que representa el joven de izquierda) atrae la atención de un intelectual. Se trata, como escribe el mismo Pasolini, «de una auténtica pequeña biblioteca [*bibliotechina*] muy coherente» que incluye: un texto con *título que para un italiano sonaba cómico* de Shklovski [*Sterna i teoriya romana*], dos libros de Dostoievski: *Los demonios*, todo subrayado «desde la pri-

mera hasta la última línea»; *Los hermanos Karamazov*, «mucho menos subrayado» pero lo poco subrayado está marcado *con más decisión y casi con violencia*. También había la *Divina Comedia* de Dante, *L'écriture et l'expérience des limites* de Sollers, y además:

Seguían en desorden todo Swift, todo Hobbes, todo Pound. Especialmente subrayado y hasta anotado estaba todo Propp. Junto a Propp, evidentemente no por casualidad, estaba Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*. Y *Thalassa* de Ferenczi. Había *La República* de Platón y la *Política* de Aristóteles: libros seguramente leídos, pero no muy subrayados. Y asimismo las *Memorias de un enfermo de los nervios* de Schreber y el *Infierno* de Strindberg. Llamaba la atención, entre todo eso, la presencia de Roberto Longhi: el *Piero della Francesca* había pasado por las manos de muchos propietarios [...] En el centro de la maleta, como en un “rincón de honor”, había los siguientes cinco libros: *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Las Almas Muertas*, *Ulysses* y *Finnegans Wake* (Pasolini, 1992: 92).

¿Cómo leer esta detallada descripción de la *bibliotechina* en *Petrolio* en relación a los usos de la biblioteca que nos preocupan aquí? ¿Qué sugiere la forma del listado o del inventario? El diseño de *Petrolio* —ha escrito Fortini— es el de un saber enciclopédico que exige un «no-estilo» y por ello Pasolini se ajusta a un «exasperado formalismo informal» (1993: 239 y 241). Sin embargo, el listado de libros que el autor desgana en la novela ¿es solo un documento más de su «furia metabólica» (243) o responde a un proyecto de refundar el género de la novela? Poco después del fragmento citado, en el Apunte 37, Pasolini escribe: «mi decisión [...] no es la de escribir una historia, sino la de construir una forma [...] he escogido utilizar, para mi construcción autosuficiente e inútil, unos materiales aparentemente significativos» (1992:162).

Siti ha advertido que «el modelo formal en el que se inspira declaradamente Pasolini es *Tristram Shandy* de Sterne, según lo analiza en su teoría de la prosa Viktor Sklovskij»: esto es como un texto cuyo contenido es «la conciencia que la forma toma de sí a través de su violación» (cf. Siti, 2022: 376). No obstante, esto no invalida, en absoluto, el hecho de que, como ha resumido Daniel Link, la actitud de Pasolini es inseparable de «un conjunto de negaciones radicales» que le sirven al poeta para desarrollar su «recha-

<sup>22</sup> Aquí cf. Gramuglio (1992: 38).

zo a toda posible instrumentalización del arte por parte de la cultura: sostener el arte en su negatividad más absoluta, menos estatizable» (Link, 2015: web).

Sin entrar en el debate sobre la originalidad formal de la novela —que sigue siendo vivísimo<sup>23</sup>— y para aventurar una posible discusión en relación a los usos de la biblioteca, me parece interesante recordar aquí que, casi en los mismos años en los que Pasolini no rehúsa hacerse fotografiar en su biblioteca-laboratorio, Michel Foucault —cuyas relaciones con el autor italiano están estudiadas solo en parte— situaba en la biblioteca la experiencia de un fantástico moderno; un fantástico desconocido en las edades anteriores, cuyo espacio de imaginación no es la noche, el *sueño de la razón*, o el *vacío incierto abierto hacia el deseo*, sino la *vigilia*, la *atención sin desfallecimiento*, el *celo erudito*, la *superficie negra y blanca de los signos impresos* («La biblioteca fantástica», 1966: 12).

En el epílogo a la edición alemana del cuento que Flaubert escribió durante más de veinticinco años (*La Tentación de San Antonio*)<sup>24</sup>, escribe Foucault: «Lo imaginario [moderno] no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro en libro, en el intersticio de las citas y los comentarios; nace y se forma en el intermedio de los textos. Es un fenómeno de biblioteca.» (12). Flaubert es así el primer escritor cuyo «arte se edifica donde se forma el archivo» (14); el primero que escribe «en una relación fundamental respecto a lo que fue escrito» y que sitúa la obra literaria «en el *murmullo indefinido* de lo escrito» (14, énfasis mío)<sup>25</sup>.

Esta *potencia* de la biblioteca, esa imaginación entendida como *fenómeno de biblioteca*, que surge *entre el libro y la lámpara* (12) están muy cerca de los usos de la biblioteca en el primer Pasolini. Sin embargo, ¿son los mismos que aparecen en *Petróleo*? ¿cómo comprender la miniaturiza-

ción de la biblioteca (la *bibliotheca*) de *Petróleo*? ¿Qué sugiere esa presencia manifiesta de la biblioteca? ¿Podría decirse que el *museo imaginario* se ha convertido en una *boîte-en-valise*? Intento explicar mejor esta hipótesis.

En la biblioteca-laboratorio del primer Pasolini —lo he señalado arriba— proliferan las combinaciones, las series que el autor establece creando cada vez un nuevo orden y unos nuevos significados en los textos. Esa *movilidad* de fragmentos y textos en la biblioteca autorizaba a pensarla cerca del museo imaginario. En cambio, la *boîte-en-valise* —como he recordado a través de las palabras de Buchloh— puede leerse como *una forma de autorretrato*, en el sentido de «la constitución de una identidad» que se da «a través de una *recopilación de (auto)citas*» (Buchloh, 1996: 53, énfasis mío).

La *bibliotheca* de *Petróleo* parece funcionar como una suerte *boîte-en-valise* de la creación pasoliniana porque incluye a la vez su escritura y la biblioteca que la sustenta (siendo la *bibliotheca* también la bibliografía de la novela *Petróleo*). Es más: incluye su obra, su biblioteca y su *fantasía* sobre las condiciones de recepción de la obra (el mercadillo), las posibilidades de su circulación futura (los libros habían sido robados todos juntos), la fallida institucionalización («edicioncitas muy económicas», «un montón de escritos variados, todos en revista»).

En un texto escrito en 1963, «Freud conosce le astuzie del grande narratore» (Freud conoce las astucias del gran narrador), publicado en el diario *Il Giorno*, Pasolini recuerda una «cosa horrenda»: en uno de sus vagabundeos por el lugar donde solía comprar textos usados en sus años estudiantiles (el *Portico della Morte* en Bolonia) había encontrado, entre los libros en venta, también sus propios trabajos: «hechos objetos, instrumentos empobrecidos alienados entre miles afines, el volumen *Accattone* y *Ragazzi di vita*: y así todo ha terminado. Nunca, en el caso del Pórtico de la Muerte, el topónimo sonó más real» (Pasolini, 1999a: 2404)<sup>26</sup>.

Leída de este modo, la presencia de la biblioteca en las últimas obras de Pasolini, se inscribiría, entonces, en aquel pasaje de la política de la representación (ligada a

<sup>23</sup> Para el debate sobre *Petróleo*, véase Benedetti et. al (eds.), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)política, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini* (Quodlibet, 2020) y el ya citado Siti (2022: 355-382).

<sup>24</sup> En Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Frankfurt: Insel Verlag, 1964. El mismo texto será publicado después en francés como «Un fantastique de bibliothèque» (Foucault, 1967: 7-30). Cito desde la traducción de Miguel Bilbatúa «La biblioteca fantástica» (Siruela, 1989: 9-35).

<sup>25</sup> La cita completa de Foucault dice así: «[Flaubert y Manet] sacan a la luz un hecho esencial de nuestra cultura: cada cuadro pertenece ya a la gran superficie cuadrículada de la pintura; cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Flaubert y Manet han hecho existir, en el propio arte, los libros y los cuadros». (1966:14)

<sup>26</sup> Traducción mía.

la función social del autor, *actor* más que *auctoritas*) a la política de la autorrepresentación, de los autorretratos, de las autocitas, como ha advertido Emanuela Patti (2016). Pero también podría leerse como deriva de aquella biblioteca que fue sede de la imaginación.

Al final de su prólogo, Foucault advierte que *La Tentación de San Antonio* de Flaubert tiene su *sombra* y su *doble* (un doble a la vez *minúsculo* y *desmesurado*) en la novela *Bouvard y Pécuchet*, a su vez «libro hecho de libros», donde también hay una biblioteca que es, además, «la enciclopedia erudita de una cultura». La biblioteca de Bouvard y Pécuchet es «visible, inventariada, denominada y analizada» (Foucault, 1966: 30). Sin embargo, esta biblioteca ya no destella relámpagos de lenguaje. Como ya había observado Borges en «Vindicación de “Bouvard y Pécuchet”», en el capítulo octavo de la novela, Flaubert *se reconcilia* con sus personajes y escribe «Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla.» (Borges, 1932: 208).

La biblioteca de Bouvard y Pécuchet es la biblioteca como «proliferación infinita del papel impreso» (Foucault) que los dos hombres, en su retiro, leen y actúan. Como peregrinos incansables, «son tentados directamente por los libros, por su multiplicidad indefinida» y así *intentan todo, se aproximan a todo, tocan todo*, enseguida *ponen todo a prueba*: lo que es *leído es comprendido* y se convierte inmediatamente en lo que hay que *hacer*, resume Foucault (1966: 31-32) con palabras no muy disimiles de las que el editor dedica a Pasolini cuando le reprocha, ya lo hemos recordado, querer *sacar partido inmediatamente y al máximo de lo que ha comprendido* (2003:1912). Sin embargo, Foucault agrega:

Pero tan grande es la pureza de su empresa que su fracaso, si les muestra la incertidumbre de tal propuesta o de tal ciencia, no pone en cuestión nunca la solidez de su creencia en el saber en general. Los desastres permanecen exteriores a la soberanía de su fe: ésta permanece intacta. Cuando Bouvard y Pécuchet renuncian, no es a saber ni a creer en el saber, sino a hacer lo que saben. Se separan de las obras, pero conservan su fe en la fe. (1966: 32)

Obligados a renunciar, los dos hombres volverán finalmente a su antiguo trabajo de copistas, aquel que habían

dejado para poder *actuar* la biblioteca. Pero ¿por qué copiar libros, *sus* libros, *todos* los libros? se pregunta Foucault. Su respuesta, creo, permite comprender algo del último Pasolini: copian libros para *ser libro*, para *ser los libros que copian*. La biblioteca de *Bouvard y Pécuchet* ya no es la de la imaginación sino la de la *proliferación* y la *multiplicación* sin fin de las obras en un espacio que se ha vuelto *gris*.

Es la biblioteca atravesada por el paso del capitalismo y el consumismo. Convertidos en el movimiento continuo del libro, los dos protagonistas *lo prolongarán sin fin*, aunque ya *sin quimera, sin guía, sin pecados, sin deseo* (Foucault, 1966: 35). ¿Como el último Pasolini? Es posible. No se trata, sin embargo, de una rendición. Más bien, al revés. Y ya Borges había advertido que «el tiempo de *Bouvard y Pécuchet* se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando» (Borges, 1932: 211).

Ahora bien, para intentar comprender por qué esta preocupación se inscribe en los textos de Pasolini en forma de una acumulación de títulos, volvamos a la posibilidad de pensar la *bibliotechina* en la maleta robada que aparece en *Petróleo* cerca de *La boîte-en-valise* de Duchamp, que es también una *maleta* y más precisamente un maletín-muestrario. Según advierte Buchloh (1996: 48-50) a propósito del artista, el museo portátil fue ante todo una respuesta a la forzosa asimilación del *ready-made* y, más concretamente, a la institucionalización de aquella ruptura introducida en el gran arte por el *ready made*. Así también la *bibliotechina* de *Petróleo* podría pensarse como una manera para intentar *vencer desde dentro* el consumismo de lo literario que atraviesa la biblioteca y como un modo para rechazar, a través de la miniaturización, aquel rebajamiento a mercancía que el proceso cultural acaba imponiendo a la poesía.

Escribe Buchloh acerca de la *Valise* que el gesto de imponer a los objetos el desplazamiento y la sustracción del contexto no solo convierte al artista en un coleccionista y conservador que se ocupa de la exhibición de la obra y su valoración (1996: 52). También hace que el arte pueda «*conservarse literalmente sacralizado* en un contenedor que permite los desplazamientos arbitrarios en el tiempo y en el

espacio, la multiplicidad de la propiedad, la intimidad de la posesión y la atribución de significado» (52, cursiva mía).

Leída de este modo, la forma en la que se inscribe la biblioteca en el último Pasolini sería también esto: un modo para armar, en su texto, su propia *figura de autor*, una manera para dejar constancia de que, en 1975, la biblioteca (¿su biblioteca?) está atravesada por el consumo y, a la vez, una forma de contraponerse a esta deriva conservando algunos títulos *sacralizados* en su propia escritura.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Trad. de Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Agamben, Giorgio (2009). *Signatura rerum. Sul metodo*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Trad. de Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Antelo, Raúl (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim.
- Barthes, Roland (1964). «La torre Eiffel». En *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Trad. de Enrique Folch. Barcelona: Paidós, 2001, 55-79.
- Barthes, Roland (1973). *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Benedetti, Carla (2003). «Le ceneri di Pasolini». *L'Unità*, 29 de abril de 2003. Ahora en: <https://www.nazioneindiana.com/2003/04/30/le-ceneri-di-pasolini/> (fecha de consulta: 5 septiembre de 2022)
- Benedetti, Carla et. al (eds.). *Petrolio 25 anni dopo. (Bio) politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Benjamin, Walter (1931). «Desembalando mi biblioteca». *Revista de Occidente*, n. 141, 1993, 131-135. Ahora en *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Trad. de Fernando Ortega. Palma: José J. de Olañeta, 2012.
- Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La marca editora, 2017.
- Bonitzer, Pascal (1987). *Desencuadres. Cine y pintura*. Trad. de Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- Borges, Jorge Luis (1932). «Vindicación de “Bouvard y Pécuchet”». En *Prosa completa (1930-1975)*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores, 1985, 207-211.
- Buchloh, Benjamin. «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers». *Revista de Occidente*, 177, 1996, 47-65.
- Chiarocosi, Gabriella y Franco Zabaghi, eds. 2017. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Crimp, Douglas (2005). *Posiciones crítica. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Trad. De Eduardo García. Madrid: Akal, 2005.
- Dei Cas, Manuela (2012). «Gli allestimenti scenografici di Mario Ceroli», Tesis de Laurea, Università Ca Foscari, Venecia. Curso académico 2011-2012. <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/1807/825003-39046.pdf?sequence=2> (fecha de consulta: 3 de marzo de 2024)
- Desogus, Paolo (2018). *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*. Macerata: Quodlibet Studio.
- Fortini, Franco (1993). *Attraverso Pasolini*. Turín: Einaudi.
- Foucault, Michel (1966). «La biblioteca fantástica». Epílogo a Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*. Trad. del epílogo de Miguel Bilbatúa. Madrid: Siruela, Ojo sin párpado, 1988, 9-35.
- Gramuglio, María Teresa (1988). «La construcción de la imagen». *Revista de Lengua y Literatura*, 4, 1988, 3-16. Ahora en Tizón, Héctor et. al. *La escritura argentina*, Santa Fe: Universidad Nacional de Litoral, 1992, 35-64.
- Link, Daniel (2015). «Pasolini: el propio Tercer Mundo, el propio desarrollo». En: [https://www.academia.edu/51639025/Daniel\\_Link\\_Pasolini\\_el\\_propio\\_tercer\\_mundo\\_el\\_propio\\_subdesarrollo](https://www.academia.edu/51639025/Daniel_Link_Pasolini_el_propio_tercer_mundo_el_propio_subdesarrollo) (fecha de consulta: 12/02/2022).
- Malraux, André. *El Museo imaginario*. Trad. de María Condor. Madrid: Cátedra, 2017.
- Malraux, André (1936). «Sur l'heritage culturel». En Malraux, André. *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, IV*.

- Dir. Jean-Yves Tadié. París: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2004, 1191-1200.
- Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (1989). *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*. Venecia: Marsilio Editori.
- Pasolini, Pier Paolo (1965). «La mimesi dello sguardo». En Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*. Venecia: Marsilio, 1989, 17-35.
- Pasolini, Pier Paolo (1972). *Empirismo eretico*, Milán: Garzanti, 1991.
- Pasolini, Pier Paolo (1992). *Petróleo*. Trad. de Atilio Pentimalli, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*. Walter Siti y Silvia de Laude (eds.). Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Romanzi e racconti. Volume secondo. 1962-1975*. Walter Siti y Silvia de Laude (eds.). Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Walter Siti y Silvia de Laude (eds.). 2 vols. Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 1999a.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Saggi sulla politica e sulla società*. Walter Siti y Silvia De Laude (eds.). Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 1999b.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Per il cinema*. Walter Siti y Franco Zabagli (eds.). 2 vols. Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 2001a.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Teatro*. Walter Siti y Silvia De Laude (eds.). Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, 2001b.
- Pasolini, Pier Paolo. *Le lettere*. Antonella Giordano y Nico Naldini (eds.). Milán: Garzanti, 2021.
- Patti, Emanuela (2016). *Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*. Oxford: Legenda.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Ed. de Patricia Somoza. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piglia, Ricardo. «La ficción paranoica». *Clarín, Cultura y Nación*, Buenos Aires: 10.10.91, 4-5. La transcripción de la clase que dio origen a aquel texto («La ficción paranoica») firmada por Darío Weiner puede leerse ahora en *El interpretador*, 35, marzo-abril de 2009. <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/01/08/la-ficcion-paranoica/> (fecha consulta: 5 septiembre de 2022).
- Siti, Walter (1998). «Tracce di un'opera vivente». En Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*. Walter Siti y Silvia de Laude (eds.). Milán: Mondadori, Collección I Meridiani, ix-xxii.
- Siti, Walter (2003). «L'opera rimasta sola». En Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le opere. Tutte le poesie, vol. II*. Walter Siti (ed.). Milán: Mondadori, Colección I Meridiani, 1897-1946.
- Siti, Walter (2003). «L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia». *L'Unità*, 1 de mayo de 2003; disponible en Centro Studi Casarsa della Delizia, <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lonnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/> (fecha consulta: 1 de septiembre de 2022)
- Siti, Walter (2022). *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*. Milán: Rizzoli.
- Tricomi, Antonio (1999). «Frammento dopo frammento. Primi assaggi dell'opera omnia». *L'indice dei libri del mese*, 4, abril de 1999, 17.
- Tricomi, Antonio (2005). *Un autore irrisolto e il suo laboratorio*. Roma: Carocci.
- Vanhove, Pieter (2011). «Gray mornings of tolerance. Pasolini's *Calderón* and the Living Theatre of New York (1966-1969)». *Studi pasoliniani*, 5, 2011, 31-46.