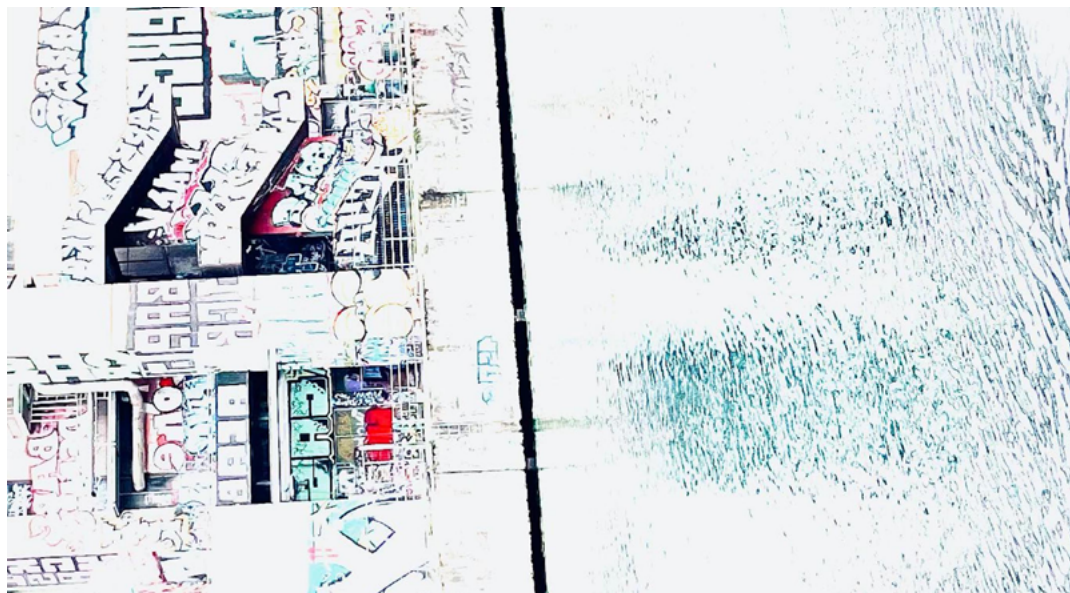


Diálogos con Pasolini
Dialogues avec Pasolini
Dialogues with Pasolini
Dialoghi con Pasolini



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 La sombra de Marie es alargada, *Jesús Navarro Faus*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Medios de comunicación social y cultura europea: hacia un modelo propio de la comunicación en Europa, *Samia Benaissa Pedriza*
 Dialéctica de la tradición, *José Cuevas Martín*

DOSSIER: DIÁLOGOS CON PASOLINI / DIALOGUES AVEC PASOLINI / DIALOGUES WITH PASOLINI / DIALOGHI CON PASOLINI (*Uta Felten & Francisco Zurian, eds.*)

Diálogos con Pasolini, *Uta Felten y Francisco Zurian*
 La biblioteca de Pasolini: museo imaginario, *boîte-en-valise* y figura de autor, *Annalisa Mirizio*

L'inferno dantesco al margine della Città Eterna. Pasolini e la tradizione di messa in scena della periferia romana, *Jonas Köhler*
 Pasolini e i miti dell'Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille, *Uta Felten*

«Perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?»

L'atto creativo nel cinema di Pasolini, *Giulio Brevetti*
 Immagini delle Passioni in *Mamma Roma*, *Margherita Siegmund*
 La visualidad háptica y la subjetiva indirecta libre en el cine *queer*: un diálogo entre Pasolini y Martel, *Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez*
 Legittimazione e strategia della narrazione nei film *Il Decameron* e *Salò* di Pier Paolo Pasolini, *Marijana Erstic*

Narrative catastrophe and its aftermath: on the potentiation of notation as a form of negative virtuality in Pier Paolo Pasolini's work, *Chiara Caradonna*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO
 Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

LA SOMBRA DE MARIE ES ALARGADA

Jesús Navarro Faus

Las notas históricas sobre descubrimientos o teorías científicas pecan muy a menudo de reduccionistas y se concentran en los personajes famosos que han intervenido en tal o cual experimento o teoría, con tendencia a mitificarlos. De este modo, no sólo se reduce la actividad científica a acciones individuales, obviando que es una empresa colectiva y omitiendo otros protagonistas de menor renombre, aunque hayan jugado un papel. Este tipo de omisiones es aún más frecuente cuando hay mujeres implicadas. Si en una encuesta se preguntaran nombres de mujeres científicas, es muy probable que el único nombre, de citarse alguno, fuera el de Marie Curie. Su fama a nivel popular es solo comparable a la de Albert Einstein. Por eso, parafraseando el título de la novela de Miguel Delibes, podemos decir que la sombra de Marie es alargada, tanto que oculta a las demás científicas, incluso a las de excelente nivel. No es, ciertamente, lo que sucede con la sombra de Albert.

Co-publicada por / Co-publiée par
 Co-published by / Co-publicata da
 Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació (UVEG) & The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/
 Editors-in-Chief/Direttori
 Giulia Colaizzi (UVEG)
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/
 Comité de direction/
 General Editors /
 Comitato direttivo
 Pilar Carrera (UC3M)
 Nicolas Levrat (UniGe)
 Sergio Sevilla (UVEG)
 Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaría de redacción/
 Secrétariat de rédaction/
 Executive secretary
 Segreteria esecutiva
 Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web /Direction du site
 Web Director / Webmaster
 Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page
 Layout / Impagazzazione
 Martín Gràfic

Consejo de redacción/*Consejo asesor
 Conseil de rédaction/*Conseil consultatif
 Editorial Board/*Advisory Board
 Redazione/*Comitato consultivo

*Korine Amacher (UniGe),
 Manuel de la Fuente (UVEG)
 *Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 *Aude Jehan (UniGe),
 †Jorge Lozano (UCM),
 *Luis Martín-Estudillo (UI),
 Antonio Méndez Rubio (UVEG)
 Carolina Moreno (UVEG),
 Santiago Renard (UVEG),
 *Pedro Ruíz Torres (UVEG),
 *René Schwok (UniGe),
 *Nicolas Spadaccini (UMN),
 †Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
 Manuel E. Vázquez (UVEG),
 *Imanol Zumalde (UPV-EHU)

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Enrique Bordes (UPM), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José Romera Castillo (UNED), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), †Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Awatef Ketiti (UVEG), Alejandro Morala Girón (UVEG), Marc Roissard de Bellet (UniGe)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPM: Universidad Politécnica de Madrid / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: Pilar Carrera © *Extramuros*, 2023

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 27 (2024)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
La sombra de Marie es alargada
 Jesús Navarro Faus 5

PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE
Medios de comunicación social y cultura europea: hacia un modelo propio de la comunicación en Europa
 Samia Benaissa Pedriza 21

Dialéctica de la tradición
 José Cuevas Martín 35

DOSSIER: DIÁLOGOS CON PASOLINI / DIALOGUES AVEC PASOLINI / DIALOGUES WITH PASOLINI / DIALOGHI CON PASOLINI (UTA FELTEN & FRANCISCO ZURIAN, EDS.)
Diálogos con Pasolini
 Uta Felten y Francisco Zurian 51

La biblioteca de Pasolini: museo imaginario, boîte-en-valise y figura de autor
 Annalisa Mirizio 53

L’inferno dantesco al margine della Città Eterna. Pasolini e la tradizione di messa in scena della periferia romana
 Jonas Köhler 65

Pasolini e i miti dell’Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille
 Uta Felten 77

«Perché realizzare un’opera quando è così bella sognarla soltanto?» L’atto creativo nel cinema di Pasolini
 Giulio Brevetti 91

Immagini delle Passioni in *Mamma Roma*
 Margherita Siegmund 99

La visualidad háptica y la subjetiva indirecta libre en el cine queer: un diálogo entre Pasolini y Martel
 Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez 109

Legittimazione e strategia della narrazione nei film *Il Decameron* e *Salò* di Pier Paolo Pasolini
 Marijana Erstic 125

Narrative catastrophe and its aftermath: on the potentiation of notation as a form of negative virtuality in Pier Paolo Pasolini’s work
 Chiara Caradonna 133

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO
 Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni
Fernando Ariza, *Construyendo puentes. La travesía de la narrativa española en los Estados Unidos (1870-1975)*
 Héctor Barca Lesteiro 151

Juan Carlos de Miguel y Canuto, “*Ciò che non esprimo muore*”. Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto
 Pilar Cabañas Vacas 155

Carlos F. Heredero, *Iceberg Borau. La voz oculta de un cineasta*
 Alejandro Morala Girón 159

Olympisme. Une histoire du monde. Des premiers jeux olympiques d’Athenes 1896 aux jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024
 Arturo Oliver Coronado 163

Román García Albertos, *Frank Zappa (1940-1993)*
 Francisco Silvera 167

WHO’S WHO 171

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE
 ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 183

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D’ÉDITION
 PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 193



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

La sombra de Marie es alargada*

Jesús Navarro Faus**

Titre / Title / Titolo

L'ombre de Marie est longue
Marie's shadow is long
L'ombra lunga di Marie

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las narraciones populares sobre la historia de la ciencia suelen reducirse a los «grandes» personajes, obviando la actividad de muchos otros científicos relevantes. Este artículo se refiere a los años pioneros de la radioactividad, que cubre aproximadamente el primer tercio del siglo XX. Presentamos una lista de científicas que, fuera de la literatura especializada, han quedado eclipsadas por la figura de Marie Curie. Describiremos brevemente el contexto general en el que hicieron sus investigaciones y mencionaremos las contribuciones más relevantes de algunas de ellas. El artículo se cierra con unos comentarios generales que pueden ser de interés en la actualidad.

Les récits populaires de l'histoire des sciences se réduisent souvent aux «grands» personnages, ignorant l'activité de nombreux autres scientifiques importants. Cet article porte sur les années pionnières de la radioactivité, qui couvrent approximativement le premier tiers du 20e siècle. Nous présentons une liste de femmes scientifiques qui, en dehors de la littérature spécialisée, ont été éclipsées par la figure de Marie Curie. Nous décrivons brièvement le contexte général dans lequel elles ont mené leurs recherches et mentionnons les contributions les plus pertinentes de certaines d'entre elles. L'article se termine par quelques commentaires généraux qui peuvent être d'intérêt.

* Este artículo es una versión extendida y más elaborada de otro anterior, publicado con el título "L'ombra de Marie és allargada" en DAUALDEU, 25, 2023, pp. 32-39.

** Instituto de Física Corpuscular CSIC – Universitat de València.

Popular accounts of the history of science are often reduced to the “great” figures, ignoring the activity of many other relevant scientists. This article is concerned with the pioneering years of radioactivity, covering roughly the first third of the 20th century. We present a list of women scientists who, outside the specialised literature, have been overshadowed by the figure of Marie Curie. We will briefly describe the general context in which they did their research and mention the most relevant contributions of some of them. The article closes with some general comments that may be of interest today.

I resoconti popolari della storia della scienza si riducono spesso alle figure dei «grandi», ignorando l'attività di molti altri scienziati di rilievo. Questo articolo si occupa degli anni pionieristici della radioattività, che coprono all'incirca il primo terzo del XX secolo. Presentiamo un elenco di scienziate che, al di fuori della letteratura specializzata, sono state messe in ombra dalla figura di Marie Curie. Descriviamo brevemente il contesto generale in cui hanno svolto le loro ricerche e citiamo i contributi più rilevanti di alcune di loro. L'articolo si chiude con alcune considerazioni generali che possono essere di interesse oggi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Radioactividad, primer tercio del siglo XX, invisibilidad, mujeres científicas.

Radioactivité, premier tiers du 20e siècle, invisibilité, femmes scientifiques.

Radioactivity, first third of the 20th century, invisibility, women scientists.

Radioattività, primo terzo del Novecento, invisibilità, donne scienziate.

1. Introducción

Las notas históricas sobre descubrimientos o teorías científicas que se incluyen en libros de texto o en artículos y libros de divulgación, pecan muy a menudo de reduccionistas. En la mayoría de los casos se limitan a mencionar aspectos anecdóticos y se concentran en los personajes famosos que han intervenido en tal o cual experimento o teoría, con tendencia a mitificarlos, omitiendo aquellos aspectos que no encajan con la visión ideal que se quiere ofrecer de ellos. De este modo, no sólo se reduce la actividad científica a acciones individuales, obviando que es una empresa colectiva, en cuyo desarrollo y adquisición de conocimientos participan muchos científicos, técnicos y auxiliares. También se omiten otros protagonistas de menor renombre, aunque hayan jugado un papel crucial en dicho experimento o teoría¹.

Este tipo de omisiones es aún más frecuente cuando hay mujeres implicadas, sobre todo al referirse a épocas en las que su presencia en la ciencia era muy reducida. Si en una encuesta se preguntaran nombres de mujeres científicas, es muy probable que el único nombre, de citarse alguno, fuera el de Marie Curie. Su fama a nivel popular, con los premios Nobel de Física de 1903 y de Química de 1911, es solo comparable a la de Albert Einstein, ambos igualmente mitificados e idealizados². En ambientes relacionados con la Física o la Química, es posible que se citara también a Lise Meitner, rescatada del olvido desde hace unos años para destacar, sobre todo, su exclusión del premio Nobel de 1944, que sólo recibió su colega Otto Hahn por un trabajo conjunto de varios años en el que también participó el joven Fritz Strassmann. Por último, se citaría con menor probabilidad, excepto si estuviéramos en Francia, a Irène Joliot-Curie, a pesar de que

¹ Por ejemplo, al referirse a la primera evidencia empírica sobre los núcleos atómicos se suele hablar del «experimento de Rutherford», como si este hubiera sido su autor. En realidad, lo realizaron su entonces ayudante Hans Geiger y el estudiante de doctorado Ernest Marsden (Geiger: 495). Lo que hizo Rutherford (669) fue interpretar y extraer conclusiones del experimento. No dejó de referirse a sus autores, pues Rutherford siempre fue muy cuidadoso en estas cuestiones, máxime cuando se trataba de colaboradores suyos.

² Así, se suelen omitir ciertos aspectos, tal vez por considerarlos poco edificantes, como el «affaire» entre Marie Curie y Paul Langevin, o la tormentosa relación entre Albert Einstein y Mileva Marić en los últimos años de su matrimonio.

recibió el premio Nobel de Química de 1935. Por eso, parafraseando el título de la novela de Miguel Delibes, podemos decir que la sombra de Marie es alargada, tanto que oculta a las demás científicas, incluso a las de excelente nivel. No es, ciertamente, lo que sucede con la sombra de Albert.

En este artículo me referiré a las mujeres que investigaron en radioactividad durante los años pioneros de esta disciplina. Tras el impulso inicial del matrimonio Marelene y George Rayner-Canham (899, 1038, 1997), ha habido un número creciente de investigaciones históricas en las que se han rescatado del olvido a muchas de estas mujeres. En este artículo pretendo dar a conocer a los lectores de *EU-topías* algunos resultados de estos estudios. Los años pioneros de la radioactividad se pueden situar en el primer tercio del siglo XX; comprenden el período entre el descubrimiento de los rayos uránicos en 1896 y el descubrimiento del neutrón en 1932, que dio inicio a la física nuclear. Presentaré una lista de científicas que durante estos años realizaron investigaciones sobre radioactividad, describiré brevemente el contexto general en el que lo hicieron y citaré las contribuciones más relevantes de algunas de ellas. En conjunto, es una muestra de las mujeres que, fuera de la literatura especializada, han quedado eclipsadas por la figura de Marie Curie. Finalmente, haré algunos comentarios generales que pueden ser de interés en la actualidad.

2. De la Radioactividad a la Física Nuclear

En los primeros años del siglo XX, la radioactividad se desarrolló básicamente en torno a Marie y Pierre Curie en París; Ernest Rutherford en Montreal, Manchester y Cambridge, sucesivamente; Stephan Meyer en Viena; Otto Hahn y Lise Meitner en Berlín. Hubo otros científicos destacados que también contribuyeron a este campo, pero los nombres citados están relacionados con laboratorios que atraían a quienes querían formarse en radioactividad y, en particular los de París y Viena, a un buen número de mujeres.

yacimiento de pechblenda conocido en Europa estaba en las minas de St. Joachimsthal, situadas en Bohemia. De la pechblenda se extraía uranio, que se utilizaba para colorear cristales. Los Curie solicitaron la mediación de la Academia de Ciencias austríaca para conseguir a precios asequibles grandes cantidades de pechblenda, de la que aislar radio en cantidad suficiente para medir sus propiedades. En total recibieron unas ocho toneladas y, en la fase final, aplicaron a escala industrial su técnica de cristalización fraccionada, con la ayuda de una gran empresa de productos químicos. Como muestra de agradecimiento enviaron una muestra muy pura del radio obtenido a su colega Frank Exner, el académico vienés que había actuado de intermediario. Esto supuso el impulso definitivo para los estudios de radioactividad en Viena, que ya habían sido iniciados por Stefan Meyer.

Si bien en sus primeros años el fenómeno de la radioactividad interesó sólo a un pequeño número de científicos, con el descubrimiento de las aplicaciones médicas del radio, el interés por la radioactividad sobrepasó la esfera puramente académica. Por ejemplo, el análisis de las aguas termales mostró que todas ellas, en mayor o menor grado, eran radioactivas. De ahí a deducir que su acción benéfica, real o imaginada, estaba ligada al radio, no había más que un paso que algunos negociantes no dudaron en dar. Surgió así una industria de preparación de compuestos de radio, destinados no sólo a hospitales para el tratamiento del cáncer, sino también a ser incluidos en toda una variedad de productos, como cremas, cosméticos, pañales, inhaladores, etc. Ni que decir tiene que estas operaciones comerciales basadas en el uso descontrolado del radio hoy día están absolutamente prohibidas.

En vista de la creciente demanda de radio, el gobierno austríaco nacionalizó las minas de St. Joachimsthal y potenció las investigaciones radioactividad. En 1910 se inauguró en Viena el *Institut für Radiumforschung*, cuyo director formal fue Frank Exner, aunque en la práctica actuaba como tal Stefan Meyer, nombrado director oficial diez años más tarde. Siguiendo el modelo vienés, en diversos países se crearon centros, privados o públicos, para estudiar y utilizar las propiedades del radio. Poco después de morir Pierre Curie en 1909, Marie Curie impulsó la

creación del *Institut du Radium*, una gran instalación que fue inaugurada en 1914, poco antes de la 1ª Guerra Mundial. Tenía dos edificios separados por un jardín: en el pabellón Curie se estudiaba la radioactividad y se purificaban los elementos radioactivos, mientras que en el Pabellón Pasteur se analizaban sus efectos en células, tejidos y seres vivos.

Los institutos de Viena y de París poseían unas excelentes infraestructuras para realizar investigaciones básicas y aplicadas. En ellos se podían formar estudiantes, realizar tesis doctorales y acoger a investigadores, tanto nacionales como extranjeros. También contaban con financiación externa, sobre todo el de París, gracias al prestigio de Marie Curie y sus relaciones con la industria química y del radio. Mientras que el personal del instituto de Viena provenía de los países germánicos, Marie Curie se propuso desde el principio dar a su instituto un carácter internacional y acoger a científicos de todos los países⁴. Naturalmente, también se investigaba la radioactividad en otros lugares, sobre todo en cátedras universitarias. Pero, en general, no tenían instalaciones comparables para acoger a estudiantes e investigadores visitantes. Una importante excepción es el caso de Ernest Rutherford, que desde Cambridge se trasladó sucesivamente a Montreal y Manchester, para volver definitivamente a Cambridge, logrando en cada traslado que se le facilitaran infraestructuras adecuadas.

4. Las científicas de la radioactividad

Los esposos Rayner-Canham culminaron sus estudios pioneros (899, 1038) sobre las científicas dedicadas a la radioactividad y la física nuclear en el primer tercio del

⁴ El argentino Ernesto Sábato fue uno de estos científicos extranjeros. Después de doctorarse en física, realizó en 1938 una estancia post-doctoral en París. Ya andaba sumido en una crisis existencial, porque cada vez sentía más que su auténtica vocación era la literatura. En sus memorias escribió: «Durante ese tiempo de antagonismos, por la mañana me sepultaba entre electrómetros y probetas y anocheecía en los bares, con los delirantes surrealistas. En el *Dôme* y en el *Deux Magots*, alcoholizados con aquellos heraldos del caos y la desmesura, pasábamos horas elaborando cadáveres exquisitos.» (Sábato: 42) «En el Laboratorio Curie, en una de las más altas metas a las que podía aspirar un físico, me encontré vacío de sentido. Golpeado por el descreimiento, seguí avanzando por una fuerte inercia que mi alma rechazaba.» (Sábato: 48)

siglo XX con un libro (1997) en el que recopilaron datos biográficos de una veintena de ellas, incluyendo a las tres grandes pioneras. Entre los centros de investigación de este período, han sido objeto de estudios detallados los Institutos de Viena y de París. En cuanto a la presencia de científicas en ellos hay que destacar los trabajos de Maria Rentetzi (2008) sobre Viena y de Soraya Boudia (2011) y Natalie Pigéard-Micault (2013) sobre París, además de diversos estudios dispersos en otros centros. En total, he podido contabilizar 92 científicas en el período que nos ocupa, la mayoría en París y Viena, cuyos nombres se dan en la Tabla. Este número es una cota inferior, pues hay que tener en cuenta que las cátedras de universidad u otros centros no llevaban un registro tan minucioso como estos dos Institutos del Radio. No obstante, aunque sea un número aproximado, bastará para los fines de este artículo.

¿Qué motivos tenían estas mujeres para interesarse por la radioactividad? Los mismos que sus colegas masculinos: se trataba de un campo nuevo, donde había muchos problemas que resolver y muchas cosas que descubrir. Además, al ser un campo nuevo, no había desarrollado las rutinas y prejuicios establecidos en otros. Era pues una buena manera de completar su formación universitaria, adquirir una especialidad, iniciarse a la investigación, realizar una tesis, etc. Después se buscaban salidas en la enseñanza secundaria, en la industria (sobre todo química), en hospitales, o bien en la universidad o un centro de investigación, relacionado o no con la radioactividad.

Noventa y dos mujeres. ¿Son muchas o son pocas? Entre 1906 y 1934, año de la muerte de Marie Curie, el porcentaje de mujeres científicas en el Instituto de París oscilaba, según los años, entre el 10% y el 30% (Pigéard-Micault, 2013). En el caso del Instituto de Viena, este porcentaje era un poco mayor, variando entre el 16% y el 38% (Rentetzi, 2008). Son porcentajes claramente superiores a los existentes en la misma época en otras disciplinas científicas. En ambos casos, los picos máximos corresponden a los años de la guerra, cuando los hombres fueron movilizadas. Rentetzi atribuye la mayor presencia femenina en Viena tanto a la actitud positiva de Exner y Meyer sobre

el trabajo de las mujeres⁵ como al ambiente vienés de la época. No obstante, dejando aparte a estudiantes y doctorandas, hay que observar que muchas de las científicas en Viena eran «voluntarias» que no cobraban un salario. En cambio, en París, todos los «trabajadores», como les llamaba Marie Curie, tenían beca o contrato. En conjunto, he estimado que el promedio de mujeres científicas en los institutos del radio de París y de Viena estaba alrededor de 20-25%, un porcentaje a retener para más tarde.

Hay que recordar que la admisión de mujeres en las universidades fue un proceso gradual, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, que no se generalizó hasta los años de la primera guerra mundial. Según los países, el acceso de las mujeres estaba aceptado, tolerado sin conceder un título o prohibido. Así, a finales del siglo XIX, las universidades de Francia y de Suiza aceptaban sin impedimento a las mujeres. En España, el acceso de mujeres en la universidad no se reconoció oficialmente hasta 1910, aunque se permitieron algunas excepciones. La universidad de Cambridge no concedió título oficial a las mujeres hasta 1948, a pesar de que admitía a algunas mujeres en sus laboratorios y centros de investigación. Debido a estas restricciones, Marie Curie y Lise Meitner empezaron sus estudios universitarios a los 24 y 22 años, respectivamente cuando, normalmente, los hombres ya los habían completado.

Estas restricciones se debían a la actitud de la sociedad ante las mujeres, a quienes se asignaban los roles de esposa, madre y ama de casa, roles considerados incompatibles con la dedicación a otras actividades. Por ello, había mujeres que abandonaban sus estudios o su profesión al casarse o cuando algún familiar próximo requería cuidados especiales. Un ejemplo evidente es el de Winifred M. Beilby, estudiante de Frederick Soddy en Glasgow. Cuando en 1908 se convirtió en Mrs. Soddy, abandonó la investigación. Su único artículo científico, junto con su marido y un estudiante de este, fue publicado dos años más tarde.

⁵ Como detalle revelador en este sentido, en el momento de la construcción del nuevo instituto, Exner y Meyer se preocuparon de que hubiera lavabos separados para hombres y mujeres, lo que no sucedía en la mayoría de centros semejantes ya que la ausencia de mujeres lo hacía innecesario. Recordemos que Lise Meitner, durante sus primeros años en el Instituto de Química de Berlín, tenía que salir del edificio para usar los servicios de un restaurante próximo al Instituto.

Hilda Fonovitz-Skmerer ilustra un abandono temporal. Se doctoró en Viena el 1919 y enseguida fue contratada como ayudante en el instituto del radio. Cuando se casó, pudo compatibilizar este trabajo con un puesto de asistente en la universidad de Viena. No obstante, al nacer su hijo en 1922, se vio obligada a dejar ambos trabajos. En una carta escribió a Meyer: «Lamento mucho tener que dejar un trabajo que me gusta, pero no he encontrado la manera de compaginar mis tareas profesionales y domésticas» (Bischof: 522). De ello se deduce que, según la norma de la época (y tal vez también de la actual), su marido no estaba afectado por esta incompatibilidad. Afortunadamente para Hilda, diez años más tarde pudo retomar su carrera científica en el Hospital General de Viena, donde acabó siendo directora de su departamento del radio.

Con toda seguridad, el caso de abandono más sangrante es el de Harriet Brooks, que fue el primer estudiante de postgrado de Rutherford cuando este llegó en 1898 a la universidad McGill de Montreal. Después de unos años dedicada a la investigación en Montreal, Brooks se trasladó a Nueva York, contratada como profesora en el *Barnard College*, una universidad para mujeres. Cuando en 1906 anunció su compromiso matrimonial, su decana le previno que tendría que dejar su puesto al casarse. Brooks protestó por ello en una carta al consejo rector del *College* en la que escribió (Rayner-Canham: 900):

Creo también que es un deber que tengo para con mi profesión y con mi sexo demostrar que una mujer tiene derecho a ejercer su profesión y no puede ser condenada a abandonarla simplemente porque se case. No puedo concebir cómo las universidades para mujeres, que invitan y alientan a las mujeres a acceder a profesiones, puedan fundarse o mantenerse negando precisamente tal principio.

Pero el consejo rector mantuvo el despido con estos argumentos:

El *College* no puede permitirse el lujo de tener mujeres en su plantilla para quienes su trabajo universitario sea secundario; el *College* no está dispuesto a dar su aprobación a una mujer para quien puedan ser secundarios sus autoelegidos deberes domésticos.



Harriet Brooks (Exeter 1876, Montreal 1933)

Esta actitud no era nada extraña en aquellos años, en Estados Unidos o en otros países, pero, tal como indicaba Brooks, era más que sorprendente en la dirección de una universidad femenina. Brooks renunció a su trabajo y también a su compromiso matrimonial, de lo que se puede deducir que el prometido —profesor de la universidad de Columbia— compartía la opinión del consejo rector. Tras realizar una estancia en el laboratorio de Marie Curie en 1907 (fue la primera «trabajadora libre» de su laboratorio, antes de la creación del Instituto) y, sin que se hayan sabido los motivos, renunció a la investigación, a pesar del apoyo constante que le mostraba Rutherford. Regresó a Montreal, se casó con un amigo de su época estudiantil y se convirtió en ama de casa. Volveremos a Harriet Brooks más adelante.

Pigeard-Micault (2013) ha confeccionado unas fichas biográficas sobre cuarenta y tres mujeres que pasaron por

el Instituto de París, algunas de ellas procedentes del de Viena. Después de sus años formativos, cuatro se convirtieron en amas de casa, trece cambiaron de actividad, dieciocho siguieron una carrera investigadora y/o universitaria, y no se sabe nada de las ocho restantes. Es decir, aproximadamente un 42% continuaron con una carrera similar, siendo casadas aproximadamente la mitad. No he encontrado un seguimiento similar para el Instituto de Viena. Estos números, traducidos a porcentajes, pueden ser orientativos aun con todas las reservas, por ser muy reducida la muestra de París.

Algunas de las científicas casadas desarrollaron sus carreras en circunstancias personales bastante atípicas para la época, y mencionaré solo dos casos. El primero es Jeanne Ferrier-Lattès-Fournier (los dos últimos apellidos son los de sus sucesivos maridos). Después de licenciarse en matemáticas y física en la universidad de Montpellier, trabajó como profesora de matemáticas en un centro de enseñanza secundaria. Antes de cumplir 30 años enviudó de M. Lattès y decidió cambiar de actividad. Contactó con Marie Curie, consiguió una beca para investigar so-



Ellen Gleditsch (Mandal 1879, Oslo 1968)



Jeanne Lattès Ferrier (Montpellier 1888, Paris 1979)

bre radioactividad y en 1918 se fue a París con su hija de apenas cinco años, cosa que era, entonces e incluso ahora, una proeza para una mujer sola. El segundo caso es Branca Marques Torres, quien, después de licenciarse en química en la universidad de Lisboa, fue nombrada profesora ayudante. Se casó con un profesor de la misma universidad, y unos años después decidió formarse en radioactividad en el laboratorio de Marie Curie. Como el marido no podía dejar su trabajo en la universidad de Lisboa, en 1931 se fue a París acompañada por su madre. En 1935 presentó su tesis doctoral en la Sorbona, que había sido dirigida por Marie Curie hasta su fallecimiento el año anterior. Marques fue la impulsora de los estudios de radioquímica en Portugal.

Es bien conocido que las estancias post-doctorales crean lazos fuertes entre investigadores jóvenes. Nuestras mujeres no fueron excepción en este sentido. Casi todas las científicas que pasaron por los institutos de París y de Viena, y que después siguieron activas en la investigación, mantuvieron relaciones frecuentes entre ellas, en una especie de red en la que jugó un papel especial la noruega Ellen Gleditsch. Formada primero como farmacéutica, prefirió luego la química y la radioquímica. En 1907, con 28 años, consiguió una beca para ir al laboratorio de Marie Curie,

donde permaneció hasta 1912, pues aprovechó su estancia en París para obtener la licenciatura y el doctorado en química. Posteriormente visitó a menudo el Instituto y se convirtió, de hecho, en una colaboradora de confianza de Marie Curie. Pero sin subestimar sus aportaciones científicas⁶, quiero destacar su papel como nodo central y motor de la mencionada red de mujeres, pues por su edad y sus frecuentes visitas al Instituto, las conoció prácticamente a todas. Mantuvo correspondencia con casi todas, estableció colaboraciones científicas con algunas de ellas e incluso acogió en Oslo a varias que huían del nazismo. Luchó activamente contra la discriminación de las mujeres y, entre 1926 y 1929, presidió la Federación Internacional de Mujeres Universitarias. Gleditsch impulsó los estudios de radioactividad en Noruega y en 1929 se convirtió en la primera catedrática de química de la universidad de Oslo, la única entonces existente (Lykness: 576).

5. Algunos resultados científicos de excelencia

Como es evidente, no todas las mujeres de la Tabla hicieron investigaciones de igual importancia. Destacaré ahora a seis científicas que hicieron contribuciones relevantes, sin menospreciar a las demás que, por razones de espacio, dejaré fuera.

Volvamos a Harriet Brooks. En su corta trayectoria científica, Brooks hizo unos experimentos importantes, demostrando que la llamada «emanación» del radio era un gas radioactivo, identificado más tarde como el elemento radón. Actualmente se puede banalizar este resultado, pero no hay que olvidar que, durante muchos años, la interpretación de los experimentos en radioactividad fue un gran rompecabezas. Cuando murió Brooks —treinta años después de haber dejado la investigación— el propio Rutherford escribió su obituario en la revista

⁶ Uno de sus trabajos importantes lo realizó en 1913 en la universidad de Yale, durante una estancia en el laboratorio de Bertram Boltwood, a pesar de que este era poco favorable a la presencia de mujeres en la investigación. Gleditsch analizó las concentraciones de radio y uranio en más de veinte minerales y realizó la medición de la vida media del radio más precisa de la época, resolviendo la controversia existente entre Boltwood y Rutherford a favor de este último.

Nature, donde destacó la importancia de los trabajos de Brooks y el hecho de que aportaron la primera prueba fehaciente de la transmutación de los elementos.

Otro ejemplo de resultados científicos que con el tiempo se pueden subestimar nos lo da el caso de Stefanie Horovitz. En 1914, por recomendación de Meitner, empezó a trabajar con Otto Hönigschmid en el Instituto de Viena. El año anterior, Frederick Soddy y Kasimir Fajans habían formulado, independientemente, la ley de los desplazamientos radioactivos, a partir de la cual Soddy imaginó la existencia de los isótopos de los elementos químicos. Una manera de verificar la hipótesis era demostrar empíricamente que el peso atómico del plomo natural era diferente al del plomo producido en una cadena radiactiva. Estas mediciones fueron efectuadas, independientemente, en Harvard por Theodor Richards, y en Viena por Horowitz y Hönigschmid. Los resultados proporcionaron la primera prueba irrefutable de la existencia de los isótopos. Soddy se refirió a ello cuando recibió el premio Nobel de Química de 1921, y quiso destacar el papel relevante de Horowitz como científica cuando habló de los trabajos de «Richards y sus estudiantes» y de «Hönigschmid y Mlle. Horovitz».

Jeanne Lattès empezó en el Pabellón Curie, y pronto colaboró con Antoine Lacassagne, un médico que trabajaba en el Pabellón Pasteur. En 1924 encontraron un nuevo



Stefanie Horovitz (Varsovia 1887, Treblinka 1942)



Marietta Blau (Viena 1894, Viena 1970)

método de precisión para localizar un elemento radioactivo en las células, al que nombraron «método auto-histo-radiográfico» y que permitía visualizar las lesiones debidas a la radioactividad a nivel celular. Por un problema de salud, Lattès tuvo que dejar la investigación en radioactividad en 1930. Se dedicó a las matemáticas, trabajando hasta su jubilación en el *Institut Poincaré*, sobre el estudio y cálculo de probabilidades. Pero en los ambientes médicos no se olvidó su nombre. En 1979, año de su muerte, se celebró en París un congreso internacional sobre el cáncer. Raymond Latarjet, que era entonces una autoridad en radiobiología y radioterapia, quiso rendirle un homenaje y, entre otras cosas, en su intervención calificó el método auto-histo-radiográfico como uno de los más importantes resultados para la biología en el siglo XX.

Marietta Blau obtuvo su doctorado en 1919 en el instituto del radio de Viena (Sime: 2). Pasó unos años en Alemania, trabajando primero en una fábrica de tubos de rayos X en Berlín y después en un centro de física médica en Frankfurt. La enfermedad de su madre le hizo volver a Viena, integrándose en el instituto del radio desde 1923 hasta 1937, cuando la llegada de los nazis la forzó al exilio. Blau fue pionera en el uso de emulsiones fotográficas para detectar radiaciones y partículas cargadas, cuyas trayectorias aparecen como trazas (rayas de longitud y grosor variable), en las placas fotográficas. Su descubrimiento más importante fue que al exponer las placas a los rayos cósmicos en altura se producían «estrellas» con un número de brazos que variaba entre tres y veinte. Los rayos cósmicos rompían los núcleos atómicos de la emulsión, produciendo núcleos más pequeños, cuyo movimiento se reflejaba como trazas en la emulsión. Estos resultados lanzaron el estudio de la física de partículas elementales con rayos cósmicos. Sin embargo, Blau no pudo participar en él hasta años más tarde, cuando se estableció en Estados Unidos, después de pasar por Noruega y México. Cecil F. Powell recibió el Nobel de Física de 1950 «por su desarrollo del método fotográfico para estudiar procesos nucleares y por sus descubrimientos sobre los mesones hechos con este método». La prioridad de Blau sobre el método fotográfico fue simplemente ignorada, a pesar de que recibió cinco nominaciones al premio Nobel. Tal vez por razones diferentes al caso de Meitner, pero los miembros del comité Nobel han mostrado su misoginia durante años.

Marguerite Perey descubrió un nuevo elemento químico. Con el equivalente de una formación profesional actual, Perey entró en el Instituto del Radio de París en 1929 en calidad de técnico de laboratorio. En vista de su interés y pericia, Irène Joliot-Curie le animó a hacer una investigación en solitario a partir de los resultados obtenidos por investigadores estadounidenses sobre los rayos β asociados al actinio. Perey observó que las energías publicadas por los estadounidenses eran incompatibles con las de los rayos β que ella misma había observado, de modo que emitió la hipótesis de que pertenecían a otro elemento químico. Tres años más tarde, en 1938 confirmó la existencia del elemen-

to 87, al que dio el nombre de francio. Siguiendo de nuevo los consejos de Joliot-Curie, se inscribió en la Sorbona para obtener la licenciatura en química y, más tarde, un doctorado. En 1949 ocupó en la universidad de Estrasburgo la reciente cátedra de Química Nuclear. Marguerite Perey destaca, además, por ser la primera mujer miembro de la Academia de Ciencias de Francia, logro que en el pasado había sido negado a Marie Curie y a Irene Joliot-Curie.

Acabo esta selección con Elizabeth Rona, seguramente la mujer más viajera de esta muestra y la que desarrolló una investigación más variada. Estudió física, química y geofísica en la universidad de Budapest, donde en 1912 se doctoró en química orgánica. Al año siguiente se fue a Karlsruhe, para estudiar los fenómenos radioactivos con Fajans. De vuelta a Budapest, verificó, por sugerencia de Hevesy, la existencia del torio-231, lo que le valió un primer reconocimiento internacional. Por ello, Otto Hahn la invitó a ir a Berlín para separar el torio-230. Después de una breve estancia en Budapest, en 1924 fue contratada por Meyer en el instituto de Viena. Las reacciones nucleares se realizaban entonces bombardeando núcleos con partículas alfa, y convenía utilizar las más energéticas. Rona estuvo mes y medio en París para aprender a preparar, de la mano de Irène Joliot-Curie, fuentes de polonio, que es un potente emisor de estas partículas, y se convirtió una experta en esta técnica⁷. Más tarde, se interesó por la oceanografía, cuando un físico sueco llegó a Viena con muestras de sedimentos marinos, cuya radioactividad quería medir. Como el fondo radioactivo ambiental en el laboratorio era demasiado alto para poder hacer medidas precisas, Rona decidió pasar sus veranos en la costa sueca, con todo el equipo necesario para estudiar la presencia de las familias radioactivas en el entorno marino. En los primeros años de la segunda guerra mundial estuvo en Budapest, trabajando en un hospital, pero finalmente emigró a Estados Unidos, donde se instaló permanentemente. Acabó su carrera académica en el Instituto de Ciencias Marinas de la universidad de Miami, donde, entre 1965 y 1975, se dedicó a aplicar lo que sobre



Marguerite Perey (Villemomble 1909, Louveciennes 1975)



Elizabeth Rona (Budapest 1890, Oak Ridge 1981)

⁷ Años más tarde, Rona diseñó un nuevo método para extraer grandes cantidades de soluciones purificadas de polonio-210 y plomo-210 a partir de fuentes de radón. Por esta razón, a poco de su llegada a los Estados Unidos en 1941, fue invitada a participar en el proyecto Manhattan, siendo una de las pocas científicas que lo hicieron.

oceanografía aprendió veinticinco años antes en las costas de Suecia (Bruce, 78).

6. El caso de España

En la Tabla solo aparece una española: Piedad de la Cierva Viudes. La universidad española abrió oficialmente sus puertas a las mujeres en 1910. Un dato interesante por lo que hace a las que hicieron estudios de física y de química, es el número de socias de la *Real Sociedad Española de Física y Química* (RSEFQ) en el primer tercio del siglo XX. Según los datos recopilados por Carmen Magallón (Magallón: 295), entre 1912 y 1936 ingresaron en ella 150 (entre ellas, la socia de honor Marie Curie). La investigación española se realizaba básicamente en Madrid, porque sólo la universidad Central podía conceder el grado de doctor y porque en Madrid estaban también los centros más importantes de investigación. Uno de ellos era el Instituto Nacional de Física y Química (INFQ) que, entre 1931 y 1936, contaba con 36 científicas.

En la universidad Central existió un Laboratorio de Radioactividad, fundado en 1904 por José Muñoz del Castillo, convertido en 1911 en Instituto de Radioactividad (Herrán, 2008). A pesar de que estuvo muy bien dotado en medios materiales, apenas tuvo influencia en los medios científicos, ni dentro ni fuera del país, por dos razones. Por un lado, Muñoz defendía, sin base empírica alguna, unas ideas sobre el origen de la radioactividad que lo situaban al margen del marco conceptual surgido de los experimentos realizados en los centros de investigación europeos. Por otro lado, sus actividades consistían en tratar de establecer un mapa radiológico de España, hacer mediciones en fuentes termales y explorar los efectos de aguas y abonos radioactivos, que finalmente no llevaron a resultados convincentes. El Instituto no tuvo a ninguna científica entre su personal que, por otra parte, no hacía investigación básica en radioactividad, como tampoco se hacía en el resto del país.

Cuando en 1933, Marie Curie volvió a visitar España, manifestó reiteradamente a Enrique Moles, a la sazón



Piedad de la Cierva (Murcia 1913, Madrid 2007)

director de la sección de Química Física del INFQ, «el interés y la complacencia con que vería en su Instituto un colaborador español» (Magallón: 255). M^a Teresa Salazar Bermúdez, doctora en químicas y profesora ayudante de la universidad Central, obtuvo de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) una pensión para trabajar en el Instituto del Radio. Sin embargo, antes de emprender su viaje murió Marie Curie, y cambió su destino por el laboratorio de Química Física de la universidad de París. Se frustró así el primer intento de traer a España las investigaciones sobre radioactividad y física nuclear que se realizaban en centros europeos.

Quien sí lo hizo fue Piedad de la Cierva Viudes (Alva: 138). Esta licenciada en química estaba integrada en la sección de rayos X del INFQ, dirigida por Julio Palacios. Tras doctorarse en 1935, solicitó a la JAE una pensión para estudiar la estructura de polímeros en Viena. Sin embargo,

por razones desconocidas, cambió de opinión y, con una beca de la Fundación Conde de Cartagena, se fue al Instituto de Física de Copenhague, fundado y dirigido por Niels Bohr. Allí trabajó con George Hevesy (que recibió el premio Nobel de Química de 1943), sobre la radioactividad artificial, recientemente descubierta por los esposos Joliot-Curie. Aprendió a manejar detectores y fuentes de neutrones, que utilizó para estudiar la emisión de neutrones por diversos minerales y la acción de neutrones rápidos sobre el aluminio. También visitó varios laboratorios europeos, presentando sus trabajos a Irène Joliot-Curie y a Lise Meitner. Cuando regresó a España, obtuvo financiación para construir un contador de partículas beta, pero el proyecto se frustró a causa de la guerra civil. A partir de 1939, cambió de orientación y se dedicó al estudio de vidrios de calidad óptica en el laboratorio de la Marina.

7. Comentarios finales

Es evidente que las científicas de este primer tercio del siglo XXI han encontrado una situación muy distinta a la que hace un siglo encontraron nuestras pioneras. En la mayoría de los países, no hay restricciones para acceder a la universidad ni para mantener un trabajo después de casadas, etc. Pero hay otros aspectos, como el rol que la sociedad asigna a las mujeres, las dificultades de conciliación o las diferencias de salario, de los que no se puede decir lo mismo. Voy a indicar algunas cifras, aunque ya adelanto que no tengo explicación para ellas, con el fin de incitar a reflexionar a quienes se dedican a investigar sobre las mujeres y la ciencia

A partir de los datos de Rentetzi y Pigéard-Micault, he estimado más arriba que en los Institutos del Radio de Viena y de París, las mujeres representaban en promedio un 20-25% del personal científico entre los años 1910 y 1934. Como equivalente actual de estos centros he tomado el Instituto de Física Corpuscular (IFIC) de Valencia, donde se hace investigación en física nuclear, altas energías y aplicaciones médicas. El porcentaje de mujeres en el IFIC está en torno al 23%, incluyendo todas las categorías de funcionarios, contractados y becarios. No dispongo de

cifras de otros centros similares, pero por mi experiencia en algunos de ellos tanto en España como en otros países, debe de ser del mismo orden, tal vez un poco menor. Como es evidente, no hay en Física ninguna ley que afirme que este porcentaje tenga que ser constante en el tiempo.

Para hacer una comparación que incluya más categorías, he consultado las estadísticas de la universidad de Valencia del curso académico 2022/23. Las mujeres representan el 64% de estudiantes matriculados, lo que es una proporción notoriamente superior a la que existe en la población. Las mujeres constituyen la gran mayoría en los grados relacionados con educación y salud, como Pedagogía (87%), Enfermería (83%) y Magisterio (80%), mientras que son minoría en los grados de Física (31%) o Ingeniería (23%). Lo menos que se puede decir sobre estas cifras es que parecen responder al rol que la sociedad asigna a las mujeres⁸.

Estos números no son exclusivos ni de esta universidad ni de este país, como lo prueba el que el 11 de febrero haya sido declarado «Día Internacional de la Mujer y la Niña en la Ciencia» por Naciones Unidas. Los «días de» invitan a reflexionar sobre cuestiones problemáticas que hay que resolver. En este caso, con los actos de todo tipo que se celebran ese día, se pretende atraer a las jóvenes a estudios científicos y técnicos. Además de mostrar lo que se consideran atractivos propios de las disciplinas involucradas, también se presentan modelos de éxito, que sirven en muchos casos como detonante para despertar «vocaciones». En el caso que nos ocupa, el modelo recurrente es Marie Curie, a quien las narraciones populares continúan presentando como una heroína que consagró su vida entera a la ciencia. Ciertamente, hubo mucho de ello, como consecuencia de las ideas positivistas dominantes en Francia a finales del siglo XIX, adoptadas por los Curie y tantos otros científicos de la época. Sin embargo, no creo que esta actitud casi religiosa hacia la actividad científica sea efectiva en el siglo XXI. Es sin duda más importante transmitir el mensaje de que no hay, o no debe haber, ningún sesgo

⁸ El loable empeño de aumentar la proporción de mujeres en carreras científicas y técnicas tiene una consecuencia que no se tiene en cuenta, o al menos no he visto que se mencione. Si la presencia de mujeres aumenta en ciertas disciplinas, se reduce necesariamente en otras. Para evitar que en el futuro disminuya el número de profesionales en estas últimas, sería tal vez necesario hacer campañas paralelas para atraer a los hombres a las áreas de educación y salud, que la sociedad sigue asociando a las mujeres.

de género en el momento de escoger los estudios o la actividad profesional futura. Y a la hora de ofrecer modelos, convendrá evitar que la figura de Marie siga «ensombreciendo» —para seguir con la metáfora— a las científicas posteriores que han logrado su objetivo a pesar de los prejuicios sociales de cada época. Algunas lo hicieron hace un siglo, como he intentado mostrar aquí, y muchas más continúan haciéndolo en la actualidad.

Elfrieda Adler	Marie-Isabelle Archinard	? Ascouvert
Anne Baschwitz Levy	Winifred Beilby Soddy	Maria Belar
Lucie Blanquière	Marietta Blau	Harriet Brooks
Lilly Brück	Adrienne Brunshvicg Weil	Dora Buchgraber
Erna Bussecker	Catherine Chamié	Sonia Cotelle Slobodkine
Sonia Dedichen Hanneborg	Maria Deinlein	Piedad De la Cierva
Alicja Dorabalska	Elfrida Eysank	Jeanne Ferrier Lattès Fournier
Hilda Fonovits Smereker	Seweryn Grabienka	Renée Galabert
Fanny Gates	Janina Garczynska	Ellen Gleditsch
Irén Götz Dienes	Irène Gourvitch	Magda Habermeld
Ada Hitchens	Margarete Hoffer	Elsa Holesch
Randi Holwech	Maria Hornyak	Stefanie Horowitz
Theodora Kautz	Elisabeth Karamichailova	Berta Karlik
Marthe Klein Weiss	Antonia Korvezee	Ilse Lahner
Lauda Larche	Jeanne Ferrier Lattès Fournier	Marthe Leblanc Renard
Irma Leitner	Herta Leng	May Leslie
Wilhelmina Lub	Marguerite Macaigne	Irena Manteuffel Ramm
Stéphanie Maracineanu	Branca Marques Torres	Elisabeth Matzner
Ilse Merhaut	Sophie Merkader	Madeleine Monin Molinier
Eliane Montel	Elisabeth Neuninger	Isabelle Patton Waldbauer
Marguerite Perey	Hertha Pertz	Ruth Pirret
Wilhelmine Polaczke	Angele Pompei	Alice Prebil Leigh-Smith
Eva Ramstedt	Elisabeth Rona	Hertha Scheichenberger
Selma Schneidt	Jadwiga Schzmidt Tshernyshev	Alice Scouvert
Jesse Slater	Helene Souczek	Anni Urbach
Suzanne Veil	Frieda Viehfeger	Richilde Wagner
Hertha Wambacher	Erna Wegemann	Lucienne Weinbach Wisner
Felicitas Weiss-Tessbach	Marie-Henriette Wibratte	Frances Wick
Hansi Wiesthal	Getrud Wild	Edith Willcock
? Wisner	Germaine Wiswald Pilorget	Margaret Wrangell Andronikow
Hélène Zavizziano Emmanuel	Stefanie Zila	

Relación de 92 científicas que investigaron sobre radioactividad y física nuclear entre los años 1896 y 1939, sin incluir a las tres grandes pioneras Marie Curie, Lise Meitner e Irène Joliot-Curie. En un caso, se desconoce el nombre de pila. Los apellidos múltiples indican que se trata de una mujer casada que ha querido indicar su apellido de soltera.

Bibliografía

- Alva Rodríguez, Inmaculada. «Piedad de la Cierva: Una sorprendente trayectoria profesional durante la Segunda República y el franquismo», *Arbor* 192, 2016, pp. 138-144.
- Bischof, Brigitte. «Women in Physics in Vienna». Michal Kokowski (ed.), *The Global and the Local: The History of Science and the Cultural Integration of Europe. Proceedings of the 2nd International Conference of the European Society for the History of Science*. Cracow: Wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności, pp. 517-525.
- Boudia, Soraya. «An inspiring Laboratory Director. Marie Curie and Women in Science», *Chemistry International* 33, 2011, pp. 12-15.
- Bruce, Marshall. «Elizabeth Rona», *The Journal of Nuclear Medicine* 23, 1982, pp. 78-79.
- Geiger, Hans & Ernest Marsden. «On a Diffuse Reflection of the α -Particles», *Proceedings of the Royal Society A* 82, 1909, pp. 495-500.
- Herrán Corbacho, Néstor. *Aguas, semillas y radioactividad. El laboratorio de radioactividad de la universidad de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Lyknes, Annette & Lise Kvittingen & Anne Kristine Børresen. «Appreciated Abroad, depreciated at Home. The career of a Radiochemist in Norway: Ellen Gleditsch (1879-1968)», *Isis* 95, 2004, pp. 576-609.
- Magallón Portolés, Carmen. *Pioneras españolas en las ciencias. Las mujeres en el Instituto Nacional de Física y Química*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.
- Pigeard-Micault, Natalie. *Les femmes du laboratoire de Marie Curie*. Paris: Glyphe, 2013.
- Rayner-Canham, Marelene F. & George W. Rayner-Canham. «Harriet Brooks. Pioneer nuclear scientist», *American Journal of Physics* 57, 1989, pp. 899-902.
- Rayner-Canham, Marelene F. & George W. Rayner-Canham. «Pioneer women in nuclear science», *American Journal of Physics* 58, 1990, pp. 1038-1043.
- Rayner-Canham, Marelene F. & George W. Rayner-Canham. *A Devotion to Their Science. Pioneer Women in Radioactivity*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- Malley, Marjorie. *Radioactivity. A History of a Mysterious Science*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Stefan Meyer, Stefan & Egon von Schweidler. *Radioaktivität*. Leipzig: B.G. Teubner, 1927.
- Rentetzi, Maria. *Trafficking Materials and Gendered Experimental Practices: Radium Research in Early 20th Century Vienna*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Rutherford, Ernest. «The Scattering of α and β Particles by Matter and the Structure of the Atom», *Philosophical Magazine* 21, 1911, pp. 669-688.
- Sábato, Ernesto. *Antes del fin*. Barcelona: Seix-Barral, 1999.
- Sime, Ruth. «Marietta Blau: Pioneer of Photographic Nuclear Emulsions and Particle Physics». *Physics in Perspective* 15, 2013, pp. 3-32.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Medios de comunicación social y cultura europea: hacia un modelo propio de la comunicación en Europa

Samia Benaissa Pedriza*

Recibido: 28.05.2023 — Aceptado: 07.12.2023

Titre / Title / Titolo

Médias et culture européenne: vers un modèle propre de la communication en Europe

The media and the European culture: towards a specific model of communication in Europe

Media e cultura europea: verso un modello proprio di comunicazione in Europa

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las plataformas digitales, agregadores de noticias y redes sociales han impuesto unas normas de consumo de información dominantes a nivel global. Las audiencias de las distintas áreas geográficas han adoptado formas de leer, ver y escuchar productos informativos que no siempre se corresponden con los usos y costumbres de los distintos públicos nacionales. A pesar de que en el consumo de información mediática se mantiene la sustitución progresiva de los medios europeos por redes sociales como Facebook o Twitter, se detecta un ligero cambio de tendencia provocado por la crisis de reputación que afecta a las redes sociales. La confianza que aún deposita el público europeo en la radio y la televisión impulsa a los medios de la región a adoptar iniciativas para mejorar la calidad de su oferta informativa y reforzar su capacidad para hacer frente a la pujante competencia de las grandes empresas tecnológicas. En ese sentido, se han propuesto tres niveles de intervención que comprenden la cooperación institucional a nivel comunitario, la convergencia de medios estatales que prestan un servicio público y la creación de un sistema propio de información paneuropeo que incorpore las particularidades del mercado europeo frente a las formas globales de consumo de información.

Les plateformes numériques, les agrégateurs d'actualités et les réseaux sociaux ont imposé des formes de consommation d'information dominantes à un niveau global. Les usagers à travers le monde ont adopté des manières de lire, de regarder et d'écouter les produits d'information qui n'ont toujours pas un rapport étroit avec les usages et coutumes des différents publics

nationaux. Même si le remplacement progressif des médias européens par les réseaux sociaux tels que Facebook ou Twitter se poursuit en matière de consommation d'informations, on détecte un léger changement de tendance provoqué par la crise de réputation des réseaux sociaux. La confiance que le public européen accorde toujours à la radio et à la télévision pousse les médias du continent à prendre des initiatives pour améliorer la qualité de leur offre d'information et renforcer leur capacité à faire face à la vigoureuse concurrence des grandes entreprises technologiques. En ce sens, trois niveaux d'intervention ont été proposés : la coopération institutionnelle au niveau communautaire, la convergence des médias qui fournissent un service public et la création d'un système d'information paneuropéen qui intègre les particularités du marché européen face aux formes mondiales de consommation d'information.

Digital platforms, news aggregators and social networks have imposed information consumption standards globally. People around the world have adopted ways of reading, watching and listening to information products not always consistent with the uses of national audiences. Although the progressive replacement of European media by social networks such as Facebook or Twitter is kept constant, a slight change in trend caused by the social networks' reputation crisis has been detected. The trust that the European public still places in radio and television broadcasters drives the region's media to take initiatives to improve the quality of the information provided and strengthen their capacity to face the competition from large technology corporations. In this sense, three levels of intervention have been proposed including institutional cooperation at an European level, the convergence of media that provide a public service and the creation of a specific pan-European information system that takes into account the particularities of the European market over the global forms of information consumption.

Le piattaforme digitali, gli aggregatori di notizie e i social network hanno imposto standard dominanti sul consumo di informazioni a livello globale. I pubblici delle diverse aree geografiche hanno adottato modalità di lettura, visione e ascolto dei prodotti informativi che non sempre corrispondono

* Universidad Complutense de Madrid

no agli usi e costumi dei diversi pubblici nazionali. Sebbene nel consumo di informazioni mediatiche continui la progressiva sostituzione dei media europei con social network come Facebook o Twitter, si rileva un leggero cambiamento di tendenza causato dalla crisi di reputazione che colpisce i social network. La fiducia che il pubblico europeo ripone ancora nella radio e nella televisione spinge i media della regione ad adottare iniziative per migliorare la qualità della loro offerta informativa e rafforzare la loro capacità di far fronte alla forte concorrenza delle grandi aziende tecnologiche. In questo senso sono stati proposti tre livelli di intervento che prevedono la cooperazione istituzionale a livello comunitario, la convergenza dei media statali che forniscono un servizio pubblico e la creazione di un proprio sistema informativo paneuropeo che incorpori le peculiarità del mercato europeo in di fronte alle forme globali di consumo di informazioni.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Medios de comunicación europeos, redes sociales, audiencias, cultura europea, mercado único de la información.

Médias européennes, réseaux sociaux, publics, culture européenne, marché unique de l'information.

European media, social networks, audiences, European culture, single information market.

Media europei, social network, pubblico, cultura europea, mercato unico dell'informazione.

1. Introducción

La producción informativa generada por los medios de comunicación europeos no es un tema suficientemente tratado en el ámbito académico desde una perspectiva transnacional. Si bien existen estudios nacionales que abordan el consumo de información mediática, no existen apenas investigaciones que aborden esta cuestión a nivel regional. Sin embargo, conocer de qué modo se configura el consumo de este tipo de información es fundamental para dar una mejor satisfacción a las demandas informativas que expresan los distintos públicos en Europa. La competencia que suponen las plataformas digitales y las redes sociales en el sistema informativo mundial implica un serio desafío

para los medios de masas europeos que se han visto empujados a adaptar su modelo de producción de contenidos a las reglas impuestas por estos nuevos actores.

Los avances tecnológicos y la universalidad en el acceso a contenidos digitales han favorecido una homogeneización de las normas por las cuales se produce, difunde y consume información en el mundo (Orozco, 1; Capapé, 451-452). Estas nuevas formas de consumo han supuesto introducir cambios en la manera en que se lee, escucha y visualiza información periodística por públicos con culturas mediáticas diferentes. La asunción de nuevos modelos también ha provocado transformaciones en las audiencias europeas en relación con el modo en que solían informarse en el pasado.

Los principales cambios detectados se refieren a lo que Larrañaga (183) denomina “efecto sustitución”, es decir, al mayor uso de redes sociales para informarse y el menor recurso a los viejos medios de comunicación social. Las causas probablemente obedezcan a una combinación de factores como los hábitos de consumo introducidos por las nuevas generaciones, las barreras de acceso a la información para no suscriptores impuestas por la prensa digital o el descenso en la calidad de la oferta informativa. Pero, a pesar de que la influencia ejercida por las redes sociales se produce en detrimento de los medios de comunicación social, aún existen territorios donde estos obtienen altos niveles de aceptación. Esto ocurre desde hace tiempo en relación con los medios audiovisuales (radio y televisión) que emiten su programación en Europa (Papathanassopoulos, Coen, Curran, Aalberg, Rowe y Jones, 690-704), aunque con una apreciable distancia entre los países del norte y del sur (Díaz Nosty). Por otra parte, y como afirman Nielsen y Schröder, es cierto que la región europea expresa unos rasgos de comportamiento comunes inspirados en características socioeconómicas y culturales compartidas, pero también existen diferencias en el modo en que los distintos públicos abrazan esos nuevos consumos de información activos y participativos. La cultura mediática de los países determina en gran medida las particularidades del consumo de información en Europa (Aalberg, Blekesaune y Elvestad, 281-303; Shehata y Strömbäck, 110-134) consiguiendo modular los patrones de consumo de informa-

ción diseñados por las grandes empresas que manejan los flujos de información a nivel global.

La competencia que ejercen las empresas de terceros países (Google, agregadores de noticias y redes sociales como Facebook o Twitter) supone un reto para los medios de comunicación europeos porque en el proceso de adaptación a las nuevas formas de producir y distribuir información no existen normas definidas de actuación ni códigos éticos que puedan ser seguidos en igualdad de condiciones por todos los participantes. Las plataformas que facilitan los intercambios de información en red entre particulares no son empresas informativas ni sus objetivos son estrictamente periodísticos, por lo que en realidad no están obligadas a aplicar más filtros de control que los que deseen seguir de forma voluntaria. Esta situación motiva que cualquier modificación de las decisiones empresariales adoptadas por estas entidades genere desconfianza, escenarios de desinformación y una ausencia de moderación en los contenidos que se difunden. El último cambio en la titularidad de Twitter ha puesto de manifiesto las vulnerabilidades a las que los medios de comunicación social, y entre ellos los europeos, están sometidos en la actualidad (LePetitJournal/AFP).

En este contexto surgen voces que definen al ecosistema mediático europeo como un sistema de información local notablemente influido por factores ambientales y la competencia ejercida por los actores digitales (Canavilhas, 13-24; Pérez-Rufi). Para paliar esta situación y en defensa de la identidad mediática europea, están surgiendo opiniones de distinto signo que apuestan por opciones que comprenden desde la mayor cooperación entre medios públicos hasta la creación de un sistema de plataformas digitales paneuropeas con capacidad suficiente para hacer frente a la competencia de gigantes como Google, Facebook o Twitter.

2. Objetivos

En este artículo se pretende dibujar, en primer lugar, un mapa explicativo del consumo de información mediática en Europa, incidiendo en la relación existente entre los medios de comunicación social y las plataformas de distribución e intercambio de información digital. Por otra parte, tam-

bién se proyecta dar a conocer las alternativas propuestas por los expertos para garantizar la producción y difusión de una oferta de calidad adaptada a los nuevos tiempos, apta para marcar una diferencia respecto a los demás mercados globales y que tenga en cuenta las particularidades del consumo de información mediática en Europa.

3. Metodología

La exposición de los planteamientos de este ensayo se ha abordado desde una perspectiva metodológica fundamentalmente cualitativa, centrada en la revisión del cuerpo teórico y de los estudios e investigaciones practicados durante la última década por los expertos internacionales en relación con el consumo de información mediática europea, los modelos de comunicación vigentes en la región y los usos y costumbres actuales de las audiencias de la Unión Europea.

La elección de la revisión bibliográfica como técnica de investigación se basa en la necesidad de observar de forma detallada, sistematizada y actualizada el estado de la cuestión del tema objeto de estudio (Gómez-Luna, Fernando-Navas, Aponte-Mayor y Betancourt-Buitrago, 158; Reyes-Ruiz y Carmona Alvarado, 1) con el fin de descubrir eventuales lagunas o carencias que permitan ser analizadas y ofrecer posibles opciones informadas de respuesta.

Los criterios empleados para seleccionar la muestra se basaron en la relevancia geográfica, el carácter empírico de las investigaciones y la coincidencia temática de las publicaciones. El criterio temporal se fundamentó en la evolución más reciente de la tecnología digital y los cambios producidos tanto en el tipo de producción como en el acceso y el consumo de contenidos digitales por parte del público internacional y europeo.

4. El consumo de información en Europa

La tendencia global al consumo preferente de información mediática a través de redes sociales se mantiene

constante desde hace años (Reuters Institute). Según datos de la Comisión Europea/Kantar y del World Economic Forum, esta situación se manifiesta en los países de la Europa occidental de forma evidente. Así, el 72% de los usuarios de Internet de la Unión Europea se informan a través de canales digitales, con algunas diferencias estimables entre países. Mientras Finlandia, Lituania, Croacia, la República Checa y Grecia alcanzan porcentajes superiores al 90%, Rumanía, Alemania, Francia, Italia y Bélgica no sobrepasan el 67%. El acceso a través de las redes sociales se produce en un porcentaje del 28% del total de usuarios, lo que constituye un avance de cinco puntos porcentuales en relación con el acceso directo a los medios, que alcanzan solo el 23% (Reuters Institute). Los usuarios del norte de Europa, así como los del Reino Unido, destacan como aquellos que más se informan a diario a través de los medios de comunicación social en comparación con el resto de europeos que emplean otras vías de acceso preferentes como las redes sociales, los agregadores de noticias o los motores de búsqueda.

Los datos registrados en los estudios elaborados por las instancias internacionales parecen corroborar la opinión de los expertos. Nielsen y Schröder ya advirtieron hace unos años de los cambios que los países de la región europea estaban experimentando por la introducción de nuevas formas de consumir información basadas en el intercambio de comentarios y una participación más activa. Las fuentes tradicionales de información estaban siendo rápidamente sustituidas por otras digitales, ajenas a la esfera de los medios de comunicación. La aparición de las redes sociales supuso comenzar a consumir información mediática a través de dispositivos móviles que facilitan el consumo multimedia simultáneo a través de segundas pantallas como las de televisión (GlobalWebIndex, 5), lo que ha propiciado un cambio significativo en la tendencia general de consumo, sobre todo entre las últimas generaciones. Los últimos estudios publicados sobre la población joven en Europa indican la desconexión creciente que expresan los adultos de entre 20 y 24 años respecto a los medios de comunicación tradicionales (prensa, radio y televisión). Según Soengas-Pérez,

López-Cepeda y Sixto-García (1056-1061), más del 90% de los estudiantes españoles utilizan las redes sociales como canal prioritario para recibir información de actualidad, a pesar de que admiten no informarse a diario. En el mismo sentido se pronuncian Gómez de Travesedo Rojas y Gil Ramírez (66-69) sobre la escasa fidelidad de los jóvenes españoles a los medios de comunicación social y su preferencia por las redes sociales (31,9% de los casos) sobre la prensa digital (29,7%) y los canales informativos de televisión (26,5%).

Sin embargo, este escenario podría estar cambiando si se atiende a las advertencias que están lanzando algunos expertos sobre un cambio reciente de tendencia. Jędrzejewski (506) afirma que el aumento del uso de las redes sociales para consumir información mediática ha alcanzado su techo, en particular en los países del sur de Europa (Italia y Portugal). Lo cierto es que según datos del Reuters Institute registrados ya en el año 2017, el uso de las redes sociales como fuente de información descendió entre un 2% y un 5% en varios países europeos (Francia, Alemania y España: -2%-; Austria: -3%-; Portugal: -4%-; Suecia: -5%-). Igualmente, el volumen de comentarios compartidos en las redes sociales sobre noticias publicadas se ha reducido o mantenido estable en países del norte de Europa como Dinamarca y Alemania, aunque se mantiene alto en países del sur como Portugal (Reuters Institute). En la actualidad, el recurso a las redes sociales como principal fuente de noticias ostenta cifras inferiores al 20% en los países del norte de Europa, unos datos registrados a lo largo del período 2016-2023 (Reuters Institute) y que contrastan con los obtenidos en 2023 en los países del sur del continente (Italia: 42%; España y Portugal: 50%; Grecia y Bulgaria: 61%; Croacia: 62%) donde, a pesar de alcanzar porcentajes más elevados, se han producido descensos sostenidos en el consumo de esta fuente principal de noticias durante el período de tiempo analizado (Italia: -5%; España: -16%; Portugal: -17%; Grecia: -18%; Bulgaria: -21% y Croacia: -17% entre los años 2016 y 2023).

A pesar de la prevalencia del uso de redes sociales con fines informativos, los medios tradicionales siguen siendo utilizados por grandes sectores de la población

Europea. Las cadenas de televisión siguen ocupando la primera posición entre los medios empleados para recibir información (95% de la audiencia), seguidos por la radio (87%), según una encuesta practicada en varios países europeos (Castillo-Díaz, De-Aguilera-Moyano, Ortiz-de-Guinea-Ayala y Villafañe-Gallego, 1-19). La televisión representa además el único medio tradicional que, junto a las redes sociales, se sigue consumiendo a diario (GlobalWebIndex). Posiblemente el acceso reiterado a un mismo medio de comunicación influya en el mayor consumo de información que se recibe por esa misma vía. Así lo afirman Woolley y Sharif (453-471), quienes hablan del efecto del “conejo en el hoyo”, una imagen empleada para describir el consumo extensivo de contenidos informativos propiciado por un mayor acceso a un tipo de canal en concreto. Las recomendaciones formuladas por los algoritmos de las plataformas digitales son las que inician el consumo de información a través de esa vía, y a partir de ese momento el usuario (conejo) cae en la trampa (hoyo) de buscar de forma reiterada información relacionada y accesible a través de ese mismo canal informativo.

El uso periódico de canales de información como la televisión, la radio o las redes sociales supone incrementar la competencia de los medios por atraer la atención de las audiencias. No obstante, el menguante interés que suscitan los medios tradicionales en comparación con las

redes sociales no parece corresponderse con el grado de confianza que estas les merecen a sus usuarios en términos generales. Schmierbach y Oeldorf-Hirsch (317-337) aseguran que la información difundida a través de la prensa alcanza un nivel de credibilidad superior al registrado por redes sociales como Twitter. Gómez de Travesedo Rojas y Gil Ramírez (69), tras desarrollar una investigación sobre hábitos de consumo mediático entre la población española, llegaron a la conclusión de que los jóvenes de la generación Z, a pesar de optar mayoritariamente por las redes sociales para mantenerse informados (31,9%), confían más en la prensa digital. Respecto a la televisión, su nivel de confianza es similar al de las redes sociales. En el mismo sentido se pronuncia Montemayor-Rodríguez (58) en su investigación sobre el nivel de confianza y el papel prioritario que juegan los medios de comunicación social en el proceso de verificación de noticias falsas consumidas por los jóvenes españoles en redes sociales.

En otro estudio efectuado en diez países europeos (Austria, Bélgica, Francia, Alemania, Italia, Polonia, Portugal, Rumanía, Suecia y Reino Unido) se descubrió que la prensa escrita seguía siendo el medio más creíble por la mayoría de los europeos (34%), seguido por la radio (28%) (Castillo-Díaz, De-Aguilera-Moyano, Ortiz-de-Guinea-Ayala y Villafañe-Gallego, 1-19). Y esa tendencia a confiar más en los medios de comunicación tradicionales se expresó también con contundencia en una situación

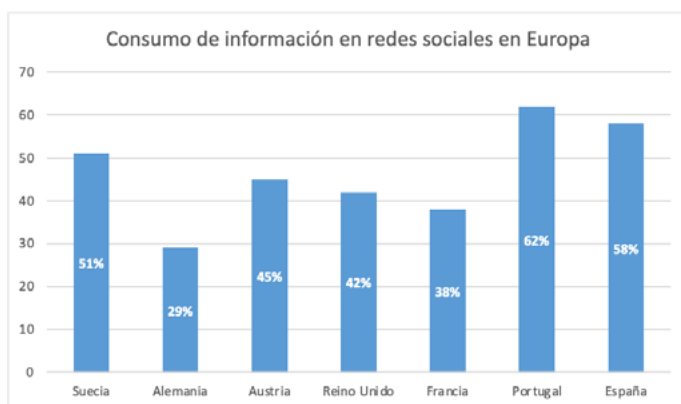


Gráfico 1. Uso de redes sociales con fines informativos en países europeos durante el período 2013-2017.
Fuente: elaboración propia según datos de Reuters Institute

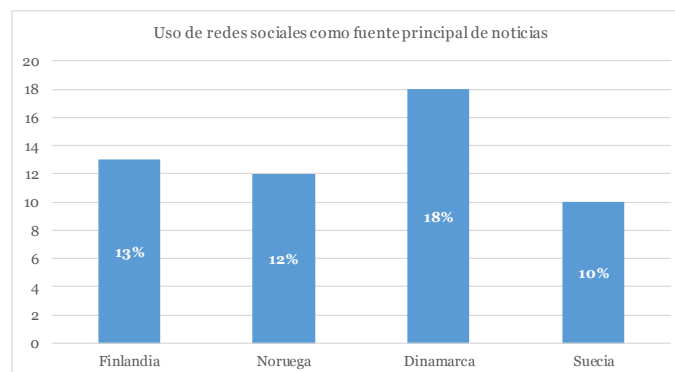


Gráfico 2. Uso de redes sociales como fuente principal de consumo de noticias en países europeos durante el período 2016-2023.
Fuente: elaboración propia según datos de Reuters Institute

informativa concreta, durante el confinamiento impuesto por la pandemia de Covid-19 en España, cuando el público dejó de informarse en menor medida en las redes sociales y más a través de los servicios informativos de las televisiones públicas y de los periódicos escritos y digitales (Masip, Aran-Ramspott, Ruiz-Caballero, Suau, Almenar y Puertas-Graell, 9).

La confianza en los medios de comunicación es un factor clave para lograr incrementar el consumo de información mediática (Tsfati y Cappella; Strömbäck y Kiouisis; Tóth, Mihelj, Štětka y Kondor, 2) y, en ese sentido, parece claro que los medios de comunicación social aún mantienen posiciones dominantes entre el conjunto de la población europea. No obstante, no se puede obviar el hecho de que existen diferencias generacionales que expresan un creciente desinterés de los jóvenes europeos por consumir información a través de los medios tradicionales, y ello a pesar de considerar que estos difunden contenidos mucho más fiables que las redes sociales. Cánovas-Pelegrín, Ballesta-Pagán e Ibáñez-López (131) observaron en su investigación que la mayoría del público joven analizado considera a las redes sociales un espacio comunicativo seguro y, según un estudio publicado por Gómez de Travesedo Rojas y Gil Ramírez (69-70), el 27,1% de los jóvenes europeos no cree que las redes sociales favorezcan la proliferación de noticias falsas, frente al 17,7% que sí lo piensa. Soengas-Pérez, López-Cepeda y Sixto-García (1064-1066) también descubrieron que el 44% de los jóvenes españoles entre 20 y 24 años no se muestran preocupados por las noticias falsas ni por la desinformación generada por las redes sociales, a pesar de entender que estas son el medio menos fiable de todos los utilizados para informarse, ya que alcanzan solo un 17% de fiabilidad frente al 38% de la radio, el 25% de la prensa y el 20% de la televisión.

En estas condiciones, resulta interesante analizar de qué modo los medios europeos pueden aprovechar la ventaja competitiva que supone su mayor grado de credibilidad para crear contenidos atractivos no solo para un público adulto que sigue confiando en ellos, sino también para las nuevas generaciones de lectores, oyentes y espectadores que prefieren dar prioridad a los consumos digitales y en red sobre los tradicionales.

5. Propuestas para un mercado propio de la información europeo

La impresión de que los medios de comunicación europeos aún poseen un grado de influencia relevante para el público lleva a pensar que aún existen modos de recuperar la confianza perdida tras la llegada de las plataformas digitales y las redes sociales. En ese sentido se han propuesto por los expertos y actores políticos europeos distintos niveles de actuación con el fin de crear un espacio de información adecuado para satisfacer las demandas específicas de las audiencias de la región. El primer nivel de actuación se basa en el apoyo institucional a los medios y la puesta en marcha de iniciativas mediáticas competitivas en los diferentes estados miembros de la Unión Europea. El segundo nivel centra sus acciones en lograr una convergencia óptima entre los medios de titularidad estatal que prestan un servicio público en Europa. Finalmente, el tercer nivel supone la apuesta más comprometida y propone el establecimiento de un sistema mediático de información propio y paneuropeo.

5.1. Iniciativas comunitarias

El apoyo a los medios de comunicación social por parte de las instituciones europeas se ha materializado en una serie de acciones de distinto signo. En los últimos años, las instituciones comunitarias han expresado su preocupación por los efectos que la actuación de las grandes plataformas digitales está produciendo en el derecho a recibir información plural y libre en el seno de la Unión Europea y, en consecuencia, se han adoptado medidas comunes como las que se refieren a la lucha contra la desinformación. Respecto a este problema, generado principalmente en el entorno de las redes sociales, se han emprendido actuaciones como la elaboración de iniciativas legislativas, códigos de buenas prácticas y recomendaciones con distinto grado de cumplimiento obligado.

En el año 2018 se elaboró a iniciativa de la Comisión Europea, el Código de Buenas Prácticas en materia

de Desinformación, un instrumento pionero en Europa, ya que se trata del primero que reunió el consenso de los principales actores del sector de la comunicación para su aplicación. Sin embargo, este código, previsto fundamentalmente como una herramienta de autorregulación que incorporase unos estándares comunes para luchar contra la proliferación de noticias falsas y engañosas, no está resultando ser todo lo eficaz que se esperaba. Fajardo-Trigueros y Rivas-de-Roca (19) señalan el problema del elevado número de páginas web comunitarias que difunden buenas prácticas para luchar contra la desinformación y que, paradójicamente, están dificultando el acceso del público a un espacio único menos confuso. A esto se suma el hecho de que la aplicación práctica del código en los últimos cinco años no ha sido homogénea entre las plataformas signatarias y sí manifestamente deficiente en lo que se refiere al acceso a los datos proporcionados por estas para luchar contra la desinformación. En el año 2021 se impuso una revisión del código de buenas prácticas para incorporar a un número mayor de actores como la plataforma audiovisual Vimeo, la red social Clubhouse o la organización de lucha contra la desinformación Avaaz, entre otros. También se han tomado medidas para desincentivar la monetización de la desinformación y garantizar a los usuarios un acceso a herramientas claras y comprensibles para detectar la información falsa y engañosa.

A nivel legislativo, la Comisión Europea presentó en septiembre de 2022 una propuesta de Reglamento sobre libertad de los medios de comunicación¹, con el objetivo de que los medios de comunicación europeos puedan funcionar en el actual ecosistema informativo sin injerencias de terceras partes interesadas. A tal fin se prevé la creación de un nuevo Consejo Europeo de Servicios de Medios de Comunicación formado por expertos nacionales que vigile el cumplimiento de las disposiciones del nuevo Reglamento. Entre estas se encuentra la sanción contra la eliminación injustificada de contenidos elaborados por los medios europeos en las grandes plataformas digitales,

¹ Reglamento del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establece un marco común para los servicios de medios de comunicación en el mercado interior (Ley Europea de Libertad de los Medios de Comunicación) y se modifica la Directiva 2010/13/UE. COM (2022) 457 final. 2022/0277(COD). 16-09-2022.

las cuales deberán informar previamente sobre los motivos de la supresión y tramitar todas las reclamaciones efectuadas por estos de manera urgente. También se prevé el establecimiento de acuerdos para incluir la oferta informativa de los medios de comunicación europeos entre los contenidos distribuidos por las grandes plataformas en línea, así como medidas para garantizar el derecho de los usuarios europeos a personalizar la oferta informativa de las plataformas según sus propias preferencias y no las de las empresas propietarias.

Una última iniciativa comunitaria planteada para ser ejecutada en un ámbito más reducido de aplicación es “Europa creativa”, una propuesta presentada en julio de 2022 por la Comisión Europea para ayudar a los medios locales y regionales a producir contenidos adaptados a las particulares necesidades de las audiencias europeas (Comisión Europea). El proyecto está ideado con la finalidad de apoyar la innovación de los medios de comunidades de tamaño reducido, con hábitos de consumo que no se alinean con los generales y que constituyen lo que se conoce como “desiertos mediáticos” (Salaverría, 63; Abernathy, 290; Ferrier, 355-356). De esta forma, las instituciones comunitarias completan la acción de protección de los medios europeos no solo a nivel global sino también local e hiperlocal.

5.2. Proyectos de cooperación internacional

Los medios audiovisuales (radio y televisión), además de obtener un grado mayor de confianza entre el público europeo, favorecen, por sus propias características, una mejor adaptación de sus contenidos a los nuevos consumos de información mediática. Las noticias de radio y televisión pueden ser consultadas desde cualquier dispositivo y lugar, lo que supone una ventaja respecto a medios tradicionales como la prensa escrita. En el ámbito europeo, ya existen desde hace décadas iniciativas emprendidas desde organizaciones internacionales de radiodifusión ajenas a la Unión Europea como la Unión Europea de Radiodifusión, creada en 1950 y formada por un conjunto amplio

de países europeos y de la cuenca del Mediterráneo. Sin embargo, su éxito a nivel de audiencias es relativo, ya que, a pesar de dirigirse a un mercado potencial de más de 500 millones de espectadores, su producción informativa es limitada y con escasa proyección popular, prácticamente restringida a eventos como el Festival de la Canción de Eurovisión y el tradicional Concierto de Año Nuevo de Viena. Tampoco *Euronews*, el canal temático de información creado en 1993 como respuesta a la hegemonía informativa de la cadena estadounidense de televisión CNN durante la cobertura de la primera guerra de Irak (1991), ha supuesto un avance en ese sentido. *Euronews*, que nació como una unión de empresas públicas de radio-difusión europeas y del norte de África, se ha convertido en la actualidad en una empresa de capital fundamentalmente privado, que, a pesar de emitir su programación en 102 países, apenas tiene relevancia informativa entre el público de la región. La cadena, que emite en siete idiomas, solo parece llegar a un tipo de público de cultura media-alta e intereses focalizados en la actualidad europea (Bordonaba Zabalza, 90-105).

La falta de una oferta informativa atractiva elaborada por medios de comunicación europeos es una situación que Soengas-Pérez, López-Cepeda y Sixto-García (1056-1070) detectaron en un estudio que reflejó que el 53% del público español pensaba que no existía “una opción informativa atractiva, innovadora y diversa, con propuestas específicas de calidad y plurales para los distintos sectores de la población”. En el mismo sentido, el 59% de los encuestados consideraba que los contenidos no se adecuaban a las necesidades específicas de las audiencias. Para intentar mitigar este problema, el canal internacional de noticias culturales *Arte*, creado en 1991 a iniciativa de los gobiernos de Francia y Alemania, modernizó los contenidos de sus emisiones haciéndolas accesibles de forma gratuita a través de *smartphones*, tabletas y *smartTvs* y ampliando los idiomas en que se editan las noticias (francés, alemán, español, inglés, polaco e italiano). Desde el año 2015, y con la finalidad de llegar a un mayor volumen de público europeo, *Arte* se ha reconvertido en una plataforma de *streaming* que ofrece contenidos bajo demanda de forma gratuita. Si bien *Arte* nació como una forma de

cooperación bilateral entre estados, es justo reconocer que el proyecto adoptó la forma de una Agrupación Europea de Interés Económico, una entidad creada al amparo de un Reglamento comunitario² que le permite participar en los programas de la Unión Europea, aunque responde individualmente de las pérdidas y beneficios obtenidos.

La mayor aceptación del canal *Arte* entre las audiencias europeas, una entidad que nació de la unión de dos medios de servicio público, es un ejemplo de la importancia que este tipo de medios de comunicación está adoptando frente a la competencia ejercida por terceros actores. Horowitz (80-91), Volkmer y Głowacki y Jackson se muestran a favor de reforzar los contenidos de los medios de servicio público para garantizar una mayor participación de las audiencias. También Jędrzejewski (516) afirma, en base a los datos obtenidos en su estudio, que los medios de servicio público son considerados por los consumidores europeos de noticias como organizaciones mediáticas relevantes y fuentes de información confiables. Por ello, quizá sería recomendable insistir en desarrollar un número mayor de proyectos bilaterales o multilaterales apoyados en la acción comunitaria que modernizasen tanto los contenidos de estos medios como las formas de acceso a la información por parte de todo tipo de público en Europa.

5.3. Creación de un sistema mediático europeo supranacional

Los actuales modelos de consumo de información que han impuesto las grandes empresas tecnológicas parecen haber sido aceptados sin ambages por las audiencias europeas, a pesar de que muy posiblemente contribuyan a empobrecer el consumo de contenidos específicamente destinados a un público con características culturales e informativas propias, además de dar cabida de una forma mucho más permisiva a la desinformación. La adaptación a las nuevas formas de consumir información -desde cualquier lugar, en modo simultáneo y multipantalla,

² Reglamento (CEE) n° 2137/85 del Consejo, de 25 de julio de 1985, relativo a la constitución de una agrupación europea de interés económico (AEIE). «DOCE» núm. 199, de 31 de julio de 1985, páginas 1 a 9.

y en cualquier momento bajo demanda- se ha llevado a cabo de una forma natural por las audiencias europeas, lo que ha conducido a algunos expertos a proponer opciones de consumo alternativo inspiradas en el exitoso funcionamiento de las grandes plataformas digitales. La investigadora alemana Birgit Stark propone crear un sistema de plataformas en línea paneuropeas similares a las que funcionan a nivel global, que incluyan contenidos adaptados al público europeo y un sistema de vigilancia reforzado contra la desinformación (EJO). Stark no rechaza a las plataformas como nueva forma de difusión de contenidos, pero se pronuncia en contra de la poca calidad de las noticias, de la falta de diversidad y de la escasa inclusión que promueven. A pesar de apoyar la creación de un sistema de plataformas paneuropeo, la experta admite las dificultades para llevar a cabo este proyecto desde un punto de vista jurídico, financiero y de producción de contenidos (EJO).

Las dudas planteadas por los expertos se basan en la evidente complejidad que supondría coordinar la acción de medios de comunicación divergentes dentro del sistema de información europeo. Adoni, Peruško, Nossek y Schröder (227-228) ya intentaron analizar los sistemas informativos de diez países europeos, además de Israel, Rusia, Turquía y Nueva Zelanda, para averiguar si sería posible facilitar su integración en un sistema mediático supranacional. Los autores ampliaron las variables analizadas a las culturas mediáticas de cada sociedad manifestadas en el contexto de la era digital, así como las últimas prácticas de consumo de información expresadas por parte de las audiencias. Los resultados arrojaron la existencia de hasta cuatro modelos de comportamiento mediático diferentes con distintos grados de integración entre medios europeos: inclusivo, convergente, periférico y no inclusivo (Adoni, Peruško, Nossek y Schröder (234). Según los autores, los países europeos que poseen un sistema de medios de comunicación más integrados son los países nórdicos (Dinamarca, Finlandia, Islandia, Países Bajos y Suecia, además de Austria). Los países con un grado medio de integración serían los de la Europa continental (Bélgica, Francia, Alemania, España, Malta, Estonia y Eslovenia), así como los isleños (Reino Unido e Irlanda). Países como Bulgaria, Croacia, Chi-

pre, La República Checa, Montenegro, Grecia, Hungría, Letonia, Polonia, Portugal, Rumania, Serbia y Eslovaquia ostentarían los indicadores más bajos de integración mediática en Europa.

Las divergencias entre los sistemas de información vigentes en Europa y las dificultades prácticas para poner en marcha un sistema de plataformas paneuropeas dificultarían, a priori, la labor de crear un sistema propio de información europeo en el momento actual. Incluso si más adelante surgieran unas condiciones favorables para su implantación, habría que analizar de qué modo este nuevo sistema paneuropeo de información podría resultar rentable, teniendo en cuenta que las iniciativas llevadas a la práctica en el pasado se han centrado en agrupar medios estatales de servicio público que han obtenido escasos márgenes de beneficio en comparación con los obtenidos por las redes sociales y las grandes plataformas digitales. Posiblemente, la forma de incrementar el consumo de contenidos destinados al público europeo se centre en mejorar la calidad de los productos que se difunden a través de múltiples canales y en analizar con mayor detalle las preferencias de las audiencias, que son diversas, complejas, fragmentadas y más exigentes que nunca.

6. Conclusiones

En los últimos años, los medios de comunicación europeos han tenido que hacer frente a la pujante competencia de las redes sociales, las plataformas de *streaming* y los agregadores de noticias como nuevos suministradores de contenidos informativos. La preferencia que el público de la región expresa actualmente hacia ellos podría llevar a la conclusión de que se ha producido una pérdida irreversible de la confianza que los europeos solían depositar en sus tradicionales medios de comunicación. Sin embargo, la crisis de reputación de que adolecen las redes sociales unida a la mayor credibilidad que aún conservan los medios de comunicación audiovisuales, hace pensar en la existencia de un mejor escenario.

Parece claro que los medios de comunicación europeos deberían aprovechar la buena imagen que conser-

van entre el público más adulto para mejorar su oferta informativa y el modo en que la presentan a todo tipo de audiencias. Los contenidos deberían ajustarse a las demandas específicas de los usuarios de prensa digital, redes sociales y plataformas de *streaming*, teniendo en cuenta las particularidades del consumo intergeneracional. Las opciones de que disponen los medios son varias, si bien no todas parecen igual de efectivas. La cooperación entre medios de comunicación resultaría la primera opción válida para garantizar la obtención de unos niveles de calidad óptimos que atrajeran el interés de grandes sectores de la población europea. Aunque surgen dudas sobre la mejor forma de llevar a cabo esta colaboración, ya que los tres niveles de actuación que han propuesto ejecutar hasta ahora los medios y expertos han arrojado distintos resultados prácticos.

El primer nivel de intervención, centrado en la acción institucional comunitaria supone una mera medida de apoyo a los medios europeos más que una verdadera solución frente a la competencia ejercida por las plataformas y las redes sociales. El segundo nivel de actuación, que recurre a la cooperación internacional y la firma de acuerdos bilaterales entre medios de servicio público representa una opción más realista y ha demostrado ser efectivo en determinados sectores como el de las industrias culturales. Es en este espacio donde se pueden desarrollar más acciones conjuntas entre medios europeos que engloben las mejores prácticas comerciales registradas en mercados nacionales. El tercer nivel, que apoya la creación de un sistema de plataformas digitales paneuropeas, supone emprender un camino regulatorio y financiero complejo, así como difícil de ejecutar a medio plazo en función del bajo grado de maduración en que se encuentra la integración de los sistemas informativos en Europa.

Las soluciones de los medios para revertir la fuga de lectores y espectadores europeos posiblemente sean de carácter múltiple y se basen en la adopción de distintas formas de cooperación entre Estados de culturas mediáticas próximas o similares. También sería conveniente facilitar un mejor acceso a un número mayor de ciudadanos europeos a los contenidos difundidos en otros estados miembros, superando las limitaciones impuestas por el lugar de

residencia, como ocurre en el caso de las plataformas digitales de algunos medios públicos de países como Reino Unido, Alemania o Francia. Facilitar el acceso a un número mayor de producciones propias y de calidad ayudaría a impedir el trasvase de usuarios hacia espacios donde quizá la información se difunda más libremente, aunque también de forma más descontrolada. La convivencia de distintos modelos de distribución de información que se complementen es posible y deseable en Europa. Solo debe encontrarse la forma de hacerlo con efectividad y realismo.

Bibliografía

- Aalberg, Toril; Blekesaune, Aril y Elvestad, Eiri. «Media Choice and Informed Democracy: Toward Increasing News Consumption Gaps in Europe?» *The International Journal of Press/Politics*, 18 (3), 2013, pp. 281-303. <https://doi.org/10.1177/1940161213485990>
- Aaltonen, Satu; Kakderi, Christina; Verena, Hausmann y Heinze, Aleksej. «Social media in Europe: Lessons from an online survey». [Comunicación, Actas del Congreso UKAIS, 18ª edición: Social Information Systems. 2013. Worcester College].
- Abernathy, Penelope Muse. «News Deserts: A Research Agenda for Addressing Disparities in the United States». *Media and Communication*, 11(3), 2023, pp. 290-292. <https://doi.org/10.17645/mac.v11i3.6728>
- Adoni, Hanna; Peruško, Zrinjka; Nossek Hillel y Schröder, Kim Christian. «Introduction: News consumption as a democratic resource. News media repertoires across Europe». *Participations. Journal of audience and reception studies*, 14(2), 2017, pp. 226-252. <http://www.participations.org/Volume%2014/Issue%202/11.pdf>
- Banaji, Shakuntala y Cammaerts, Bart. «Citizens of Nowhere Land. Youth and news consumption in Europe». *Journalism Studies*, 16 (1), 2015, pp. 115-132. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2014.890340>
- Bordonaba Zabalza, María Cristina. *Pragmática y relevancia en la transmisión de noticias. El caso "Euro-news"*. [Comunicación, Español para Fines Especí-

- cos: actas del III Congreso Internacional de Español para Fines Específicos, CIEFE, 2008. A. Escofet Roig, B. de Jonge, A. Van Hooft, K. Jauregi, J. Robisco, M. Ruiz (Eds.), pp. 90-105].
- Canavilhas, Joao. «El nuevo ecosistema mediático». *Index comunicación*, 1(1), 2011, pp. 13-24. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3660767.pdf>
- Cánovas-Pelegrín, Rita; Ballesta-Pagán, Francisco Javier e Ibáñez-López, Francisco Javier. «Percepción de los adolescentes sobre el consumo de redes sociales». *Revista latinoamericana de tecnología educativa-RELATEC*, 22(1), 2023, pp. 123-134. <https://doi.org/10.17398/1695-288X.22.1.123>
- Capapé, Elena. «Nuevas formas de consumo de los contenidos televisivos en España: una revisión histórica (2006- 2019)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 2020, pp. 451-459. <https://doi.org/10.5209/esmp.67733>
- Castillo-Díaz, Ana; De-Aguilera-Moyano, Miguel; Ortiz-de-Guinea-Ayala, Yolanda y Villafañe-Gallego, Justo. «Reputación mediática en Europa. Análisis empírico de la reputación de la prensa en papel, prensa digital, radio y televisión en diez países europeos». *Profesional de la información*, 31(1), 2022, pp. 1-19. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.ene.18>
- Comisión Europea. Dirección General de Comunicación y Kantar. *Media use in the European Union*. 2022. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4b337bf0-2d8c-11ed-975d-01aa75ed71a1>
- Comisión Europea. Dirección General de Redes de Comunicaciones, Contenidos y Tecnología. *Monitoring the Digital Economy & Society 2016-2021*. 2022. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/341889/725524/Monitoring+the+Digital+Economy+%26+Society+2016-2021/7df02d85-698a-4a87-a6b1-7994df7fbeb7>
- Díaz Nosty, Bernardo. *El déficit mediático. Donde España no converge con Europa*. Barcelona: Editorial Bosch, 2005.
- Europa Creativa. *Apoyo a los medios de comunicación locales y regionales frente a los desiertos mediáticos*. 2022. <https://www.oficinamediaespana.eu/noticias/item/3311-convocatorias-apoyo-a-los-medios-de-comunicacion-locales-y-regionales-frente-a-los-desiertos-mediaticos>
- municacion-locales-y-regionales-frente-a-los-desiertos-mediaticos
- EJO. European Journalism Observatory. *Why European media outlets should collaborate to create new online platforms*. 2022. <https://en.ejo.ch/digital-news/ejo-interview-why-european-media-outlets-should-collaborate-to-create-new-online-platforms>
- Fajardo-Trigueros, Clara y Rivas-de-Roca, Rubén. «La acción de la UE en España ante la “infodemia” de desinformación por el COVID-19». *Revista de Estilos de Aprendizaje/ Journal of Learning Styles*, 13(26), 2020, pp. 19-32. <https://doi.org/10.55777/rea.v13i26.2153>
- Fernández-Fernández, Fátima y Campos-Freire, Francisco. «Crisis financiera y brecha Norte-Sur en los grandes grupos mediáticos de la UE». *Profesional De La información*, 23(2), 2014, pp. 126-133. <https://doi.org/10.3145/epi.2014.mar.04>
- Ferrier, Michelle Barrett. «Co-Creating News Oases in Media Deserts» *Media and Communication*, 11(3), 2023, pp. 355-359. <https://doi.org/10.17645/mac.v11i3.6869>
- GlobalWebIndex. *Digital versus Traditional Media Consumption. Analyzing time devoted to online and traditional forms of media. Trend Report 2019*. 2019. <https://www.gwi.com/reports/traditional-vs-digital-media-consumption>
- Głowacki, Michał y Jackson, Lizzie. *Public Media Management for the Twenty-First Century. Creativity, Innovation and Interaction*. Oxfordshire: Routledge, 2016.
- Gómez de Travesedo Rojas, Ruth y Gil Ramírez, Marta. «Generación Z y consumo de información política: entre la televisión y los nuevos formatos mediáticos». *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 50, 2020, pp. 62-79. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2020.i50.05>
- Gómez-Luna, Eduardo; Fernando-Navas, Diego; Apon-te-Mayor, Guillermo; Betancourt-Buitrago, Luis Andrés. «Metodología para la revisión bibliográfica y la gestión de información de temas científicos, a través de su estructuración y sistematización». *Dyna*, 81(184), 2014, pp. 158-163. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=49630405022>

- Horowitz, Minna Aslama. «Public service media and challenge of crossing borders: assessing new models». *Međijske Studije Media Studies*, 6(12), 2015, pp. 80-91.
- Jędrzejewski, Stanisław. «Public service media news consumption across Europe: Views from a Q-methodological repertoire study. Participations». *Journal of Audience & Reception Studies*, 14(2), 2017, pp. 504-521.
- Kiouis, Spiro. «Public trust or mistrust? Perceptions of media credibility in the information age». *Mass communication and society*, 4(4), 2001, pp. 381-403. https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0404_4
- Larrañaga Rubio, Julio. «Hacia la globalización de la comunicación: un análisis económico del consumo de periódicos en Europa». *Historia y Comunicación Social*, 15, 2010, pp. 169-186. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS1010110169A>
- LePetitJournal/AFP. *Elon Musk, nouveau propriétaire de Twitter, relaie de fausses allégations puis supprime son tweet*. 2022. <https://lepetitjournal.com/fil-afp/elon-musk-nouveau-proprietaire-de-twitter-relaie-de-faus-ses-allegations-puis-supprime-son-tweet>
- Masip, Pere; Aran-Ramspott, Sue; Ruiz-Caballero, Carlos; Suau, Jaume; Almenar, Ester y Puertas-Graell, David. «Consumo informativo y cobertura mediática durante el confinamiento por el Covid-19: sobreinformación, sesgo ideológico y sensacionalismo». *Profesional de la Información*, 29(3), 2020, pp. 1-12. <http://profesionaldelainformacion.com/contenidos/2020/may/masip-aran-ruiz-suau-almenar-puertas.html>
- Metzger, Miriam J.; Flanagin, Andrew J.; Eyal, Keren; Lemus Daisy R. y McCann, Robert M. «Credibility for the 21st century: Integrating perspectives on source, message, and media credibility in the contemporary media environment». *Annals of the International Communication Association*, 27(1), 2003, pp. 293-335. <https://doi.org/10.1080/23808985.2003.11679029>
- Montemayor-Rodríguez, Nancy (2023). «Percepción y consumo de desinformación en jóvenes universitarios». *Espacios*, 44(05), 2023, pp.48-63. <https://doi.org/10.48082/espacios-a23v44n05p04>
- Nielsen, Rasmus Kleis y Schrøder, Kim Christian. *Changing forms of cross-media news consumption in Western Europe*. [Comunicación, Congreso ECREA 2014, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 2014]. <http://ecrea2014.ulusofona.pt/>
- Orozco, Guillermo (coord.); Gabriel, Torres Espinoza; Miquel, Francés; Álar, Peris; Carlos Alberto, Scolari; Alejandro Piscitelli; José Miguel, Tomasena; José Manuel, Corona; Blanca, Ibarra; Alexandra, Falla; Samuel Roberto, Rodríguez Alarcón; Ana Laura, Barro y Carlos, Navia. *TVmorfosis 6. Gestión y consumo de contenidos digitales. Nuevos modelos*. Online: Tvmorfosis, 2017.
- Papathanassopoulos, Stylianos; Coen, Sharon; Curran, James; Aalberg, Toril; Rowe, David y Jones, Paul. «Online Threat, But Television is Still Dominant. A comparative study of 11 nations' news consumption». *Journalism Practice*, 7(6), 2013, pp. 690-704. <https://doi.org/10.1080/17512786.2012.761324>
- Pérez-Rufi, José Patricio. *Televisión en España y grupos mediáticos internacionales: Políticas de comunicación europeas y alianzas frente a las plataformas VOD globales*. Aveiro: Ria Editorial, 2020.
- Reuters Institute. *Digital News Report. Reuters Institute for the Study of Journalism & Oxford University*. 2023. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/es/digital-news-report/2023/dnr-resumen-ejecutivo>
- Reuters Institute. *Digital News Report. Reuters Institute for the Study of Journalism & Oxford University*. 2022. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/es/digital-news-report/2022/dnr-resumen-ejecutivo>
- Reuters Institute. *Digital News Report. Reuters Institute for the Study of Journalism & Oxford University*. 2017. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/digital-news-report-2017>
- Reyes-Ruiz, Lizeth y Carmona Alvarado, Farid Alejandro. «La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio». Repositorio Universidad Simón Bolívar, 2020, pp. 1-4. <https://hdl.handle.net/20.500.12442/6630>
- Salaverría, Ramón. «Miles de medios 'online' en un mapa: cartografía ibérica del periodismo digital». *Cuadernos de periodistas*, 46, 2023, pp. 59-66. <https://www.cuadernosdeperiodistas.com/miles-de-medios-online-en-un-mapa-cartografia-iberica-del-periodismo-digital/>

- Schmierbach, Mike y Oeldorf-Hirsch, Anne. «A little bird told me, so I didn't believe it: Twitter, credibility and issue perceptions». *Journal communication quarterly*, 60 (3), 2012, pp. 317-337. <https://doi.org/10.1080/01463373.2012.688723>
- Shehata, Adam y Strömbäck, Jesper. «A Matter of Context: A Comparative Study of Media Environments and News Consumption Gaps in Europe». *Political Communication*, 28(1), 2011, pp. 110-134. <https://doi.org/10.1080/10584609.2010.543006>
- Soengas-Pérez, Xosé; López-Cepeda, Ana María y Sixto-García, José. «Dieta mediática, hábitos de consumo de noticias y desinformación en los universitarios españoles». *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 2019, pp. 1056-1070. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1371-54>
- Strömbäck, Jesper y Kiouisis, Spiro. «A new look at agenda-setting effects-comparing the predictive power of overall political news consumption and specific news media consumption across different media channels and media types». *Journal of communication*, 60(2), 2010, pp. 271-292. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2010.01482.x>
- Suing, Abel y Kneipp, Valquíria. *Olhares sobre a imagem em movimento*. Aveiro: Ria Editorial, 2020.
- Tóth, Fanni; Mihelj, Sabina; Štětka, Václav y Kondor, Katherine. «A Media Repertoires Approach to Selective Exposure: News Consumption and Political Polarization in Eastern Europe». *The International Journal of Press/Politics* 0, 2022, pp. 1-25. <https://doi.org/10.1177/19401612211072552>
- Tsfati, Yariv y Cappella, Joseph. «Do people watch what they do not trust? Exploring the association between news media skepticism and exposure». *Communication research*, 30(5), 2003, pp. 504-529. <https://doi.org/10.1177/0093650203253371>
- Volkmer, Ingrid. *Rethinking 'public service' in a globalized digital ecology*. 2015. <https://www.opendemocracy.net/ourbeeb/ingrid-volkmer/rethinking-'public-service'-in-globalized-digital-ecology>
- Woolley, Kaitlin y Sharif, Marissa A. «Down a Rabbit Hole: How Prior Media Consumption Shapes Subsequent Media Consumption». *Journal of Marketing Research*, 59(3), 2021, pp. 453-471. <https://doi.org/10.1177/00222437211055403>
- World Economic Forum. *Most people get their news online - but many are switching off altogether. Here's why*. 2022. <https://www.weforum.org/agenda/2022/09/news-online-europe-social-media/>
- Zhou, Shuhua; Zhang, Hongzhong y Shen, Bin. «Comparison & magnitude credibility: whom to trust when reports are conflicting?». *The open communication journal*, 8(8), 2014, pp. 1-8. <https://doi.org/10.2174/1874916X01408010001>

Dialéctica de la tradición

Transición política y cultura democrática

José Cuevas Martín*

Recibido: 25.02.2024 — Aceptado: 13.05.2024

Titre / Title / Titolo

Dialectique de la Tradition. Transition politique et culture démocratique
Dialectics of Tradition. Political Transition and Democratic Culture
Dialettica della tradizione. Transizione politica e cultura democratica

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El proceso de formación de la tradición, entendida como fenómeno social de construcción del patrimonio cultural, es contemplado en esta contribución desde la perspectiva del estudio de la gestación de la cultura democrática en el periodo que toma como punto de referencia los años de la transición española a la democracia. Estas consideraciones se fundamentan en un trabajo previo de investigación llevado a cabo mediante la metodología de historia oral por medios cinematográficos, consistente en el registro de más de un centenar de testimonios a lo largo de la geografía del país en el periodo 2012 y 2017. Estas historias de vida lo son de personas que participaron activamente, o que fueron afectadas de forma directa por los hechos políticos ocurridos en España durante los años 1969-82. Consideraciones sobre aspectos sociopolíticos asociados a la historia oral, la imagen, la mitología y lo ideológico cobran un papel de primer orden en estas reflexiones. Cabe deducir de este doble trabajo de campo y de reflexión, que la cultura y la tradición democráticas de una población determinada pueden ser entendidas como un proceso dialéctico conformado por los intereses económicos y de poder de los distintos grupos sociales, proceso en el que los factores ideológicos asociados a la memoria y el olvido, desempeñan un papel de primer orden.

Le processus de formation de la tradition, compris comme un phénomène social de construction du patrimoine culturel, est envisagé dans cette contribution dans la perspective de l'étude de la gestation de la culture démocratique dans La période qui prend comme point de référence les années de la transition espagnole vers la démocratie. Ces considérations s'appuient sur un travail de recherche antérieur réalisé à l'aide de la méthodologie de l'histoire orale par le biais du film, consistant en l'enregistrement de plus d'une centaine de témoignages dans toute la géographie du pays entre 2012 et 2017. Ces récits de vie sont ceux de personnes qui ont participé activement ou ont été directement affectées par les événements politiques qui ont eu lieu en Espagne entre 1969 et 1982. Les considérations sur les aspects sociopolitiques

associés à l'histoire orale, à l'image, à la mythologie et à l'idéologie jouent un rôle majeur dans ces réflexions. On peut déduire de ce double travail de terrain et de réflexion que la culture et la tradition démocratiques d'une population donnée peuvent être comprises comme un processus dialectique façonné par les intérêts économiques et de pouvoir des différents groupes sociaux, un processus dans lequel les facteurs idéologiques associés à la mémoire et à l'oubli jouent un rôle majeur.

The process of creating tradition, understood as a social phenomena towards the construction of a cultural heritage, is viewed in this contribution from the perspective of the study of the development of democratic culture in the historical period which takes the Spanish transition to democracy as a reference point. These considerations are based on a previous investigation and documentation carried out with an oral history methodology by cinematographic means, and consistent with the collection of over hundred testimonies throughout the Spanish geography in the period of 2012-17. These life stories belong to people who actively participated in, or were deeply affected by, the political facts occurring in Spain during the period of 1969 to 1982. Considerations about social-political aspects related to oral history, image, mythology and ideology are fundamental in interpreting these discussions. It can be inferred from this double work, both field and theoretical, that democratic culture and tradition of societies can be described best as a dialectical process shaped by the economic and power interests of the social groups which form that collectivity, a process in which ideological factors associated with memory and oblivion, play a first order role.

Il processo di formazione della tradizione, inteso come fenomeno sociale di costruzione del patrimonio culturale, viene considerato in questo contributo nella prospettiva dello studio della gestazione della cultura democratica nel periodo che prende come punto di riferimento gli anni della transizione spagnola alla democrazia. Queste considerazioni si basano su un precedente lavoro di ricerca condotto con la metodologia della storia orale per mezzo di filmati, consistente nella registrazione di più di cento testimonianze in tutta la geografia del Paese tra il 2012 e il 2017. Queste storie di vita sono quelle di persone che hanno partecipato attivamente, o sono state direttamente colpite, dagli eventi politici che hanno avuto luogo in Spagna nel 1969-82. Le considerazioni sugli aspetti socio-politici associati alla storia orale, all'immagine, alla mitologia e all'ideologia giocano un ruolo importante in queste riflessioni. Da questo doppio lavoro sul campo e dalla riflessione si può dedur-

* Universidad Complutense de Madrid

re che la cultura e la tradizione democratica di una determinata popolazione possono essere intese come un processo dialettico plasmato dagli interessi economici e di potere dei diversi gruppi sociali, un processo in cui i fattori ideologici associati alla memoria e all'oblio giocano un ruolo fondamentale.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Tradición, cultura democrática, dialéctica, transición española, memoria histórica, olvido, mitología, documental.

Tradition, culture démocratique, dialectique, transition espagnole, mémoire historique, oubli, mythologie, documentaire.

Tradition, democratic culture, dialectics, Spanish transition, historic memory, oblivion, mythology, documentary.

Tradizione, cultura democratica, dialettica, transizione spagnola, memoria storica, oblio, mitologia, documentario.

1. Historia y microhistorias

La tradición, como proceso histórico de formación de cultura, está íntimamente ligada a la memoria colectiva del pasado, memoria que los integrantes de una población concreta van conservando en relación inversa con el olvido. La tradición, en nuestra opinión, obedece a un proceso de construcción continua y evolutiva que cobra forma y contenido en base a costumbres que se arraigan y sedimentan en prácticas y obras culturales dependientes de las relaciones productivas y de poder existentes en el devenir histórico de los pueblos. La tradición, por tanto, se construye, destruye o inventa en consonancia con los intereses de los distintos grupos que conforman una sociedad determinada en la historia. Hobsbawm, por ejemplo, diferencia entre costumbre y tradición al otorgar a la primera el sentido de técnica, de práctica o método de operación fundamentales en el conocimiento; y a la segunda, el carácter simbólico, ritual e ideológico. Esta última, según el autor, sería más susceptible de ser moldeada o *inventada* por los grupos hegemónicos de esa colectividad (Hobsbawm, 2012: 2-3). Muy cercano a esta lectura de la tradición, encontramos el

concepto de *mentalidad*, como fenómeno social igualmente intangible y ambiguo, pero no por ello desatendido por algunos historiadores (Le Goff, 1980) que han apostado por señalar la importancia de lo cotidiano y biográfico en los procesos históricos. En nuestro caso, preferimos hablar de tradición como la transmisión de los hechos históricos de una generación a otra, y su permanencia en la memoria colectiva. Y hemos hecho esta selección por basarnos en un trabajo de investigación previo cuyo objetivo principal ha sido la producción de un archivo y serie documental a partir del registro audiovisual de historias de vida relativas al periodo histórico comprendido entre 1969 y 1982 (Cuevas, 2022), y enfocado a dilucidar algunas claves de la formación de la cultura democrática en España.

Somos conscientes de la ambigüedad de estos términos y definiciones a la hora de emprender un estudio de pretensiones historiográficas. La dificultad de establecer unidades mensurables en este proceso de transmisión o en la determinación de la pervivencia del recuerdo de los hechos históricos en la población y en la cultura, se añade a las limitaciones propias de la historiografía fundamentada en historia oral, así como el reto de establecer modelos de estudio objetivos relativos a los procesos psicológicos de la memoria, la imaginación y el olvido, o a los provenientes del uso del método audiovisual como herramienta de aproximación y documentación del pasado. Así mismo, tenemos presente la parcialidad que asume nuestra metodología de investigación tanto en lo que a contenido como forma se refiere. Mucho se ha discutido desde la irrupción del post-estructuralismo y el posmodernismo sobre la historia entendida como texto, sobre el relativismo en el que necesariamente incurren las representaciones históricas, o la imposibilidad de esquivar lo cultural e ideológico en toda reconstrucción o interpretación de los hechos del pasado. Tanto el constructivismo textual como el social se han encargado de señalar las limitaciones existentes en todo modelo epistemológico, y en especial en los historiográficos. Unos por advertir del carácter literario o narrativo ineludible de toda interpretación de los hechos, los otros por afirmar que la historia, como la tradición y la memoria, solamente puede ser imaginada desde las coordenadas de los marcos so-

cio-culturales del presente. Así pues, las dudas sobre los métodos de representación del pasado histórico se han diseminado por los ámbitos de la investigación, «ante el reto de dar cuenta de una realidad que existe, pero que ya no puede ser aprehendida y representada bajo la rúbrica de la objetividad y la certeza absoluta» (Baer, 2014:17). A este respecto, coincidimos en la necesidad de evitar interpretaciones absolutas del pasado, máxime cuando se trata de analizar un periodo histórico como el que aquí se contempla, aún abierto a múltiples lecturas, aceptando que nuestra aproximación de carácter documental a esta materia no agota todas las miradas posibles. Sin embargo, admitir y ser conscientes de estos condicionamientos, en nuestra opinión, no es óbice para la defensa de esta vía de estudio de la gestación de un ámbito de la memoria en torno a unos hechos que cobraron forma y sentido en lo individual y colectivo. En este caso, se trata de enfrentar, desde la práctica documental cinematográfica, la vivencia personal con el hecho, el individuo con la historia. En suma, de confrontar determinados episodios de vida de los testigos con el trasfondo del proceso político de conquista de las libertades vivido en nuestro país en el periodo 1969-82. En nuestra opinión, estas *microhistorias* filmicas conforman un material de primer orden para la reconstrucción del pasado reciente y, por extensión, del enriquecimiento de la tradición y la cultura democráticas por tratarse de recuerdos de vivencias íntimamente ligadas a hechos decisivos en el devenir sociopolítico del país. Tanto la labor del historiador como la del documentalista se ejercitan en la relación con el objeto de estudio. Parafraseando a Ginzburg (1992), una sola voz, una sola historia, un solo testigo, puede ser suficiente para ampliar el conocimiento de la realidad de nuestro presente, y de nuestro pasado.

2. Memoria, historia y crisis de la representación

La memoria de uno y la memoria de todos. Los recuerdos personales, internos y profundos que habitan en la mente de cada uno, y los recuerdos colectivos de los gru-

pos, de las familias, de los amigos, de los compañeros de trabajo, de un país. A simple vista parecería que habitan separados, que la intimidad de lo personal no trasciende las vivencias de la memoria colectiva, que el solipsismo psicológico de los recuerdos internos, nebulosos e intangibles, no se comunican con los recuerdos, también difusos y líquidos compartidos por el grupo en la cultura y la tradición. Por el contrario, la experiencia nos dice que son vasos comunicantes, y que ambos acaban por materializarse en opiniones, afecciones y acciones políticas. Lo psicológico se funde con lo social y político tal como ocurre con la historia personal y la pública. Los límites entre estas dos esferas de la experiencia quedan desdibujados, y en ambas habitan tanto el deseo de cambio, la pasión por los ideales, o las convicciones, como el rencor, el recelo, las desavenencias, el odio o la violencia.

Así también, las memorias de unos pueden transmitirse a otros cargadas de esos mismos afectos, tan diversos y extremos. Los recuerdos de los testigos, especialmente de los familiares, pasan de una generación a otra adscritos a palabras e imágenes vivas de unos hechos que el receptor hace suyos, y que asocia para siempre a la figura y credibilidad que el relator les proporciona. Así, quedan latentes de una generación a otra como imágenes crepusculares, *simulacros*, que viajan en el tiempo. Cuando forman lo que Maurice Halbwachs entiende por un *marco social de memoria* (Halbwachs 2004), es porque han sido compartidos hasta fraguar en el seno de un grupo social. Y esa sedimentación colectiva de recuerdos, procedente de distintas fuentes, requiere de tiempo.

Es en este trasvase de recuerdos donde se construyen proyectos de investigación como el que alumbra estas páginas, desde el testimonio y la generosidad de los que rememoraron ante la cámara sus experiencias vividas en carne propia contra una dictadura. Son acontecimientos históricos *corporeizados* en las vidas de los testigos, que dan lugar a un ejercicio colectivo de preservación y de anamnesis documental de recuerdos que corren el peligro de desvanecerse por el paso del tiempo, la desafección o el ocultamiento.

En esta práctica de conservación ponemos frente a frente dos tipos de imágenes: la imagen mnemónica, mental, de los recuerdos individuales expresados de pa-

labra, y la imagen técnica proporcionada por la cámara. En esta dualidad de ausencia/presencia, resuena la distinción establecida por el platonismo en torno a las imágenes (*eidola*), al diferenciar entre *eikōna*, o copia o huella del natural, tal como ocurre con la pintura, y *phantásmata*, o impresión del objeto en el alma, en este caso, sin la obligación de ser establecida una semejanza con el referente. A este par, se suma el *graphein*, o representación escrita del concepto a modo de hendidura o marca en una superficie física. El recelo del platonismo ante todas ellas, y en especial frente a la escritura, que si bien era considerada de utilidad o *remedio* para el registro y la conservación documental, también se veía en ella su *veneno* (*pharmakon*) por debilitar o atrofiar la memoria (Ricoeur. 2010:201), podría ser trasladable a la sospecha que suscita el universo icónico del registro fotográfico y audiovisual en la sociedad posmoderna, al tiempo que constituye una de las vías directas al conocimiento.

Qué duda cabe que las disquisiciones platónicas en torno a las imágenes, especialmente aquellas dedicadas a la representación pictórica o a la generada por los sentidos, han dejado constancia de la suspicacia, cuando no el rechazo del filósofo frente a ellas, por considerarlas un espejismo contraproducente en la adquisición de conocimiento, en favor del pensamiento abstracto, único capaz de establecer las oportunas relaciones formales como vía de explicación de los hechos. Es notorio que este recelo del idealismo platónico, que pone de manifiesto la relación entre ser y pensamiento, dilema que se mantendrá constante en la historia de la filosofía, resuena en la profunda revisión que sufre la modernidad en la segunda mitad del siglo XX. Este es un hecho coincidente con la proliferación en el ámbito científico de nuevos instrumentos de observación, que en todo momento son completados con la presencia de la fotografía. No es fortuito por tanto que la filosofía crítica con la Ilustración y la modernidad en su conjunto ponga en cuestión en un primer momento el lenguaje como eje vertebrador del pensamiento y, más avanzado el siglo, el ocularcentrismo imperante, que todo lo reduce a la visibilidad y a una metafísica de la presencia. (Jay, M. 1993).

Y esta misma dualidad de ser y pensamiento se hace asimismo evidente en el proceso de revisión que sucede

en el ámbito de la historiografía una vez cuestionadas las bases teóricas y experimentales del positivismo y el historicismo, en especial en lo que concierne a los estudios de la tradición y la memoria colectiva. Si partimos de la relativización a la que es sometida la labor de los historiadores en la segunda mitad del siglo pasado una vez aceptada las tesis de la función decisiva que desempeña la forma y todo significativo en la construcción de los relatos históricos, y asumimos las tesis posmodernistas de que toda escritura de la historia es ineludiblemente retórica-literaria, o en última instancia una postura estética que la hace estar más próxima a la actividad artística que a la construcción científica, es fácil llegar a discusiones, tales como las entabladas en torno al Holocausto judío (Friedlander, 1992) que al fin y al cabo, se dirimen entre la crítica al «afán de verdad» de la historiografía positivista, entendida como una «aparato cognitivo» más (White, 1992), o la remisión a los hechos. En definitiva, debemos valorar si al margen de aceptar la imposibilidad de Una historia, o La Historia, abogar por distintos relatos interpretativos del pasado *desde el presente*, perduran los propios acontecimientos, más los datos oportunos provenientes de las observaciones, registros, recuentos e imágenes documentales.

3. Historia oral audiovisual y conocimiento

Historia, no de los fenómenos «objetivos», sino de la representación de estos fenómenos, la historia de las mentalidades se alimenta naturalmente de los documentos de lo imaginario.

Jacques Le Goff (1980:93)

El método experimental de la historia oral, basada en el registro del recuento personal de unos hechos, muestra unas características, valores y limitaciones particulares dentro de la historiografía y del ámbito audiovisual. Si, por un lado, ofrece elementos de análisis de la fuente, en este caso del sujeto testigo de los hechos que se relatan, por otro, lo hace posible asimismo del testimonio. Valores que se corresponden, si atendemos a modelos de análisis fenomenológico y lingüístico, al decir y a lo dicho, a la

enunciación y el enunciado, o en otros términos, al cuerpo y a la voz (Sarlo: 2005). Y este esfuerzo de recuperación mnémica, se debate entre la memoria y el olvido, juego en el que intervienen, entre otros factores, el paso del tiempo, la economía de las emociones en el sentido freudiano del término, las biografías de los testigos y las interferencias en ellas de la nueva edificación de la cultura, o la tradición y el patrimonio posteriores a los hechos testimoniados. ¿Desvirtúa esta pugna entre olvido y memoria, realidad y recuerdo, veracidad y falsedad, el testimonio como elemento historiográfico? ¿Cómo lidiar con la subjetividad del recuerdo sometido a los poderes de la recreación, la fabulación, la desmemoria, de los fenómenos psíquicos? Walter Benjamin ya expuso sus reticencias respecto a la transmisión oral de los hechos que se lleva a cabo tras experiencias fuertemente traumáticas (Benjamin, 1991). Porque las improntas, marcas y *escritura* de los hechos en las conciencias de los sujetos, qué duda cabe, se diluyen, tergiversan, moldean, acomodan o, sencillamente, se pierden con el paso de los años. De aquí que la desconfianza en los testimonios se haya convertido en un arma arrojada de los defensores del relativismo histórico, reticentes al uso de la subjetividad como recurso documental; o por aquellos otros que dudan de su valía en el tiempo por el efecto ocasionado por la *discontinuidad intergeneracional* de los recuerdos (Le Goff: 1991:238-9); o por los que cuestionan la posibilidad, en términos científicos, de toda *experiencia* o conocimiento metódico a partir de los mismos (Derrida, 1995). Y en efecto, este recelo debe ser asumible por todo investigador. Hasta en el recuento autobiográfico sería «imposible establecer un pacto referencial que no sea ilusorio» (Sarlo: 2005:39). ¿Ocurriría lo mismo en el relato documental frente a una cámara?

En su defensa, hay que añadir que los testimonios no están contemplados tanto para *explicar*, como para *presentar*; en otras palabras, *cuentan* o evocan sin aspiraciones de verdad. Las microhistorias orales, directas, provenientes de la conversación con el investigador, nacen de experiencias que marcan, que no se olvidan, sobre hechos consumados que pertenecen a la historia. En unos casos es un maltrato, en otros una acción clandestina, una *carrera*, un asesinato recordado por el amigo o el camarada, una

imagen, en suma, que se resiste a abandonar la trayectoria de vida de su portador, un itinerario unido a un compromiso, a un proyecto de vida, que hace que persista la búsqueda y exigencia de una reparación. Y estas vivencias subjetivas, personales, pero de carácter coral, están ligadas a hechos históricos. Ahí radica su pertinencia como elemento básico historiográfico.

En este sentido, el registro documental de un testimonio por medios audiovisuales no escapa a la posible arbitrariedad o subjetividad presente en las palabras del entrevistado. A ello se añade la suspicacia que suscita hoy en día la imagen técnica en general, y la de carácter documental en particular, por la facilidad de ser manipulada, fenómeno que se ha exacerbado con la llegada de la tecnología digital y de su adlátere, la posverdad. La desconfianza y el recelo frente a la información, especialmente en la documental, se han convertido en moneda de cambio en una cultura en la que se ha impuesto la duda en la experiencia. Los célebres textos de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, el canto a las luciérnagas de Pasolini, o la crítica a la «sociedad del espectáculo» de Debord, por entresacar algunas advertencias contra el poder embaucador de la cultura de masas, acrecientan esta sospecha. Sin embargo, somos de la opinión de que esa duda social, en el caso de la imagen técnica, no es atribuible a una deficiencia en su construcción, modo de representación o a su posible indefinición, sino a un proceso externo, cultural e ideológico, que corre a la par de ese relativismo epistemológico que comentábamos más arriba, nacido precisamente en unos años proclamados como los del «fin de la historia», del «fin de las ideologías», y de la crisis de las concepciones filosóficas y políticas de pretensiones más universales. Una prueba de ello es que el desarrollo científico y tecnológico de los dos últimos siglos se debe en gran medida a la presencia de la imagen técnica en los laboratorios y centros de investigación del mundo. A ello se suma el hecho de que la imagen técnica esté actualmente presente como testigo fehaciente de los hechos, con una objetividad que pocos se atreven a discutir en el ámbito jurídico y policial, en el diagnóstico médico, la seguridad, la industria militar, los procesos productivos, etc. Podríamos decir, pues, que el

relativismo gnoseológico, presente en la creencia de que las apariencias engañan, de que todo depende del cristal con que se mire, en la imposibilidad de determinar una objetividad absoluta, no debería atribuirse exclusivamente al uso de la cámara, sino a toda percepción humana. Y esta discusión nos remontaría al origen de los tiempos y, en concreto, al de la filosofía y su dilema sempiterno entre idealismo y materialismo.

Esta controversia es trasladable fácilmente al tema que nos ocupa, el de la fiabilidad de la documentación, de las historias orales y de la imagen, todos ellas bien presentes en un proyecto como éste, de contribución al enriquecimiento de la tradición de un país y de su patrimonio cultural a partir del registro audiovisual.

Entonces, cuando hoy en día hablan del relato, de lo que ha ocurrido y lo que cada uno ha vivido y tal, pues nuestro relato es este: detenciones, registros, torturas, encarcelamientos, castigos en la cárcel; o sea, él dice (señala a su hermano) que estuvo 400 días aislado, no seguidos, eh, en el Puerto de Santa María, 400 días en una celda de castigo, sin salir para nada... entonces nuestro relato es ese, lo que hemos vivido nosotros es eso...

(Entrevista a Josu Arrizabalaga. Ondárroa, 28 de enero de 2014)

La subjetividad inherente a todo testimonio o la mediación de toda tecnología, en particular la de la imagen, en el proceso de registro, archivístico y de representación de lo real, serán factores a tener obligatoriamente en cuenta en toda investigación histórica por medios videográficos, sin menoscabo de la necesaria e imprescindible confrontación de la información que estas fuentes proporcionan con los hechos históricos. En todo este proceso no podremos perder de vista el factor ideológico, no solo presente en las fuentes orales de documentación, tecnologías de registro y métodos historiográficos utilizados, sino también en el ejercicio de interpretación y escritura de los resultados. La formación y permanencia de la identidad y el patrimonio cultural de una sociedad, así como su tradición, dependen en gran medida de este componente. Las reticencias a aceptar el factor subjetivo del testimonio, o el afán excesivo en admitir con exclusividad solo aquello que es verificable, fidedigno, verdadero o absoluto, cuando la vida se nos presenta múltiple y

diversa, tal vez obedezca a la búsqueda insistente de una ontología del conocimiento humano que no atiende lo suficiente a la presencia en su gestación de las estructuras socioeconómicas y de poder.

En un sentido u otro, en la tradición cristaliza una selección de las múltiples tendencias de opinión, de ideas y de actuación en consonancia con la *fuera* de los distintos grupos humanos (Le Goff, 1991:227). Algunas de ellas, las más favorecidas por las estructuras de poder, económicas, mediáticas, etc., acaban por convertirse en normativa, en hábito social y en conductas limitadoras, cuando no impositoras. Ello redundará a la postre en una coerción instituida por la costumbre, que acaba por convertirse en tradición (Hobsbawm, 2012: 2 y ss.), esa especie de «*imaginación*» autoimpuesta, tal como la entiende Pascal, a la que se acaba por doblegarse consciente o involuntariamente. (Pascal: 1984: 59). También por como viene adornada esa imaginación, ataviada de oropeles, mitras o altivos semblantes convenientemente disimulados.

Y nosotros añadiríamos, seducidos ahora por los fuegos artificiales de la cultura del éxito, del narcisismo, de la celebridad y la fama, y de la aceptación de la auto explotación y el autoengaño.

En este proceso de formación de esta *imaginación social*, hoy, como ciudadanos de la aldea global, los testimonios orales son de una gran relevancia a pesar de su componente subjetivo y de estar sujetos a los avatares de la memoria. Porque el recuerdo y el olvido, contra toda creencia común, son colectivos, ya que se refieren siempre a hechos con presencia de otros, y porque el lenguaje, también plural, está presente en ellos. Al fin y al cabo, las experiencias, fuente de ambos, son igualmente colectivas.

Podemos recordar solamente con la condición de encontrar, en los marcos de la memoria colectiva, el lugar de los acontecimientos pasados que nos interese. Un recuerdo es tanto más fecundo cuando reaparece en el punto de encuentro de un gran número de esos marcos que se entrecruzan y se disimulan entre ellos. El olvido se explica por la desaparición de esos marcos o de una parte de ellos.... (Halbwachs: 2004:323-4)

Son estas experiencias vivas de algunos, marcadas con vehemencia por acontecimientos históricos comparti-

dos, las que permanecen en el tiempo y ayudan a reactivar el recuerdo en los demás. La muerte, la violencia, el ultraje o la ignominia asociadas a compañeros, amigos o familiares que los padecieron de forma injusta, permanecen indelebles, como un rescoldo que nunca llega a apagarse. Hay veces en que nuevos *marcos sociales de memoria* avivan ese fuego de experiencias que se resisten al olvido. Los «actos de memoria» tan imprescindibles en los procesos de transición política, como lo fueron en los casos de Argentina o Sudáfrica, quedan pendientes en el caso español. Ese fue el intento que, a nuestro entender, se dio de manera tangencial en el movimiento ciudadano conocido como 15-M respecto a la dictadura y la etapa de la Transición, para reclamar una revisión de las condiciones en las que fue firmado el pacto de *punto final* y del trato a las víctimas en aras de profundizar en la calidad democrática de las instituciones y en una mayor justicia social.

Estas crisis sociales son las que obligan a mirar en la historia, para reconocer el origen de esas fisuras y asignaturas pendientes que impiden a una sociedad avanzar en la convivencia y la cultura democráticas. La memoria histórica cobra un significado particular por estar unida a la experiencia de un sentimiento de injusticia y, por extensión, de una necesidad de reparación y de reconocimiento. Y esta sensación se percibe como sometimiento a una doble injusticia, por la impunidad otorgada al autor del delito y por la imposición del olvido. En ese sentido, la memoria, como reivindicación de reparación y justicia, es parte de la lucha por la libertad, indispensable para la convivencia. Estas consideraciones nos obligan a detenernos en las formas y procedimientos con los que se construyen los relatos históricos por los distintos grupos sociales, a modo de interpretaciones del pasado, y en cómo van conformando tanto el patrimonio cultural e histórico, como la tradición de un país.

4. Dialéctica de la tradición

El término tradición se encuentra muy próximo al de cultura y ambos al de historia. En los tres habita la me-

moria. Y ya hemos visto cómo, a pesar de la volatilidad y condición crepuscular de ésta, tanto en lo personal como en lo colectivo, en sus distintas formas de registro, y de estar fuertemente condicionada por la subjetividad y el paso del tiempo, supone un recurso de edificación intelectual imprescindible e inevitable. El prurito de hacer ciencia a partir de ella presenta serias dificultades, convirtiéndose en un argumento a favor del relativismo más radical. Ocurre por igual con el lenguaje, tal como ha puesto en evidencia el pensamiento posmoderno al subrayar la dificultad que presenta a la hora de identificar una realidad o verdad estable debido a su polisemia constante y *autorreferencialidad* (Friedlander: 1992. 4-5).

Esta discusión teórica se avivó en el ámbito de la historiografía de forma acalorada cuando se iniciaron, tras la II Guerra Mundial, los estudios académicos sobre la experiencia traumática del Holocausto. Especialmente cuando las tesis posmodernistas de las que hablábamos más arriba comenzaron a traer a colación la relatividad de toda representación histórica, por quedar ésta supeditada a la función del lenguaje utilizado para describir los hechos y, por tanto, para *constituir* los acontecimientos pasados como posibles objetos de explicación y comprensión. Los hechos históricos no dejaban de ser susceptibles de «*infinitas interpretaciones y en definitiva indecibles*» (White: 1992:37-38). A pesar de los argumentos contrarios a esta postura, esgrimidos por importantes historiadores y pensadores, como Hilberg y su concepto de la «maquinaria de la destrucción»; Arendt, y su bien conocida «banalidad del mal»; o al ya referido Ginzburg, en su firme creencia de que la voz de un solo testigo sea susceptible de hacer historia (Ginzburg, 1992), no pudo evitarse la llegada de posiciones extremas que ponían en cuestión la importancia y trascendencia de tales sucesos, llegando incluso en algunos casos a dudar incluso de su existencia. Así, los argumentos revisionistas dirigidos a restar importancia al que con toda probabilidad ha sido el mayor genocidio de la historia de la humanidad, bien con la excusa de considerarlo parte inexorable de la naturaleza (irracional) del ser humano o, en su defecto, del desarrollo natural del capitalismo; o bien justificándolo,

al emparejarlo con los crímenes estalinistas. Tales argumentos confluyeron en las actuales posturas negacionistas del Holocausto, coincidentes con la revitalización del fascismo a escala internacional. La relación de la desmemoria histórica con la revitalización de estas tendencias ultraderechistas, y el consecuente debilitamiento de las democracias que las alberga, ha sido señalada convenientemente por algunos autores contemporáneos (Schwarz, 2019). Como quiera que sea, la existencia de esta confrontación de los relatos de uno y otro signo, más allá de las interpretaciones totalizadoras de la historia, en cierto modo ponen en evidencia y reafirman la presencia de lo ideológico en la reconstrucción de la historia y en la formación de la tradición y el patrimonio cultural.

En el ámbito de nuestro proyecto la negación del movimiento de base de oposición a la dictadura en los periodos del Tardofranquismo y de la Transición, ha venido dada fundamentalmente por la prevalencia del pacto de silencio y de olvido sobre este periodo histórico, fruto de los acuerdos sellados entre las principales fuerzas políticas representadas en la negociación para la llegada de la democracia. Si bien este acuerdo tácito fue resultado de unas negociaciones encaminadas a reconducir el tránsito del país a un régimen democrático, vendría bien en este capítulo contemplarlo a la luz del análisis de la formación de la tradición, la historia y el patrimonio como resultado de una oposición entre contrarios. En este contexto, entendemos que el fenómeno de amnesia histórica que experimenta una sociedad determinada es el resultado de la confrontación ideológica existente entre los distintos grupos que la conforman y del triunfo de un relato hegemónico. Y que, a su vez, este enfrentamiento en el ámbito de las ideas, las creencias y los valores éticos, siguiendo el símil de la cámara oscura esgrimido al respecto por el marxismo, no sería más que el *reflejo invertido* de las relaciones de poder y productivas existentes en un momento determinado de la historia (Marx-Engels, 1974: 26). Esta elaboración, por consiguiente, eminentemente ideológica, cobra especial relevancia en distintos contextos de la producción humana, entre otros, el cultural, educativo, judicial y político, sin olvidar la construcción del mito.

5. Mitología y cultura democrática

En democracia la política es la «síntesis de todas las contradicciones» que se producen en la sociedad «en tiempo real». La confrontación entre los diferentes actores por imponer su decisión acerca de la jerarquización entre dichas contradicciones y el orden y la forma en articular la respuesta a las mismas es lo que está en juego permanentemente en el sistema político. En determinadas áreas a esa confrontación no se pone fin nunca.

Javier Pérez Royo (El Diario, 22 de abril de 2023)

Recuerda esta afirmación a aquella otra célebre de Levi-Strauss sobre la función social del mito en el ámbito de las sociedades: «the purpose of a myth is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction (an impossible achievement if, as it happens, the contradiction is real)» (Levi-Strauss, 1955:443). Aun cuando sería necesario añadir por nuestra parte, que las dictaduras y los periodos de transición política también resuelven sus contradicciones, las unas con el uso de la violencia, los otros con pactos que vienen condicionados por la correlación de fuerzas de los agentes sociales involucrados en ese momento histórico.

En el caso que nos ocupa, y en el escenario de lo mitológico, el eco del mito de Antígona, por ejemplo, resuena en nuestras conciencias por su pervivencia al contemplar la confrontación entre el poder político y la defensa de la dignidad humana, entre «un legalismo coercitivo y un humanismo intuitivo» tal como señala George Steiner al hilo del pensamiento de Hegel (Steiner: 2000:100), esta vez en la necesidad de honrar, entre otros actos de rebelión, la muerte de los que dieron su vida por la defensa de las libertades democráticas.

La Antígona de Sófocles dramatiza la urdimbre de lo íntimo y lo público, de la existencia privada y de la existencia histórica. (Steiner. 2000:25).

El gran caleidoscopio de *antígonas* que nuestro trabajo de documentación ha recopilado es un fiel reflejo de esta confluencia de la vida personal con el momento político, tan presente en episodios históricos, como es el caso de la

Transición, en los que el sentido de lo trágico se personaliza en biografías personales de entrega a un bien común. Este arquetipo, que pervive por siglos en la civilización y culturas humanas, cobra sentido en la actualidad en nuestro país, mediante un acto de denuncia necesario ante una práctica política de silencio, desatención, cuando no de desprecio. En el seno de la comunidad europea no existe una experiencia semejante en la que el *relato* —y aquí volvemos a la discusión de más arriba— construido a lo largo de cuarenta largos años de una dictadura de corte fascista, siga vigente y operativo en una sociedad democrática como la española, a través de prácticas de obstrucción a la justicia, a la reparación y al reconocimiento de miles de víctimas.

Paradójicamente, la presencia del mito de Antígona en esta discusión no es tanto adjudicable a la dictadura cuanto al nuevo estado democrático. La tiranía, dado su carácter ilegítimo, no ofrece sentido profundo alguno a este drama. Es el nuevo estado de «derecho», de la «verdad», de la «razón práctica» el que genera este sentido trágico en su confrontación con el individuo y su reivindicación de dignidad. En esta polarización encontramos la eterna disyunción entre poder y sujeto, que al pasar los años tomará cuerpo en el tiempo «*out of joint*» de Hamlet, en el *proceso* kafkiano, la enajenación marxiana, el panóptico y control del cuerpo foucaultiano, en las *luciérnagas* pasolinianas...

Si Creonte fuera esencialmente un tirano, no sería digno del desafío de Antígona... Si Creonte no encarnara un principio ético, su derrota no poseería una cualidad trágica ni un sentido constructivo. (Steiner: 2000:55).

La «potencia ética» que se opone al individuo y que crea este sentido trágico es, por tanto, la del estado democrático, que niega, como Creonte, el enterramiento decoroso de sus muertos y condena al silencio una proeza de resistencia contra un régimen ilegítimo. La inmersión de Antígona en el reino de los muertos, tal como señala Steiner (Steiner: 2000: 33 y ss.), la podemos trasladar a esta fijación de las recientes políticas de memoria histórica activadas en nuestro país, por enterrar a sus muertos con dignidad. La añoranza de estos *héroes insepultos*, responde a un gesto de fidelidad en el presente motivado por sentirlos profundamente vivos, enterrados en la plenitud de una vida truncada —no de-

bemos olvidar que la gran mayoría de los asesinados entre 1969 y 1982 comprendía edades entre 17 y 25 años— en la plena exaltación de una entrega a una causa colectiva. En esta dialéctica de la tradición se encuentra el sentido y sentimiento trágico de este país, un conflicto que se muestra hasta el momento irresoluble, pendiente, por superar, y que afecta de lleno a la convivencia entre españoles. Así, el «sacrificio» de la Transición, como pacto de capitulación y olvido, está marcado por el signo de la tragedia. La inmola-ción suicida por unos ideales de libertad de tantos y tantos jóvenes, ingenuos y soñadores, supone la personificación del héroe trágico que, aun sin saberlo, reta y se acerca a un mismo tiempo, en un sentido poético, a lo divino.

— Marién: Carlos, lo único que le gustaba era tocar la guitarra, tocar a Bob Dylan, escribir poemas... Tenía unos golpes así... a veces infantiles, era muy dulce, muy tierno, y... y no sé. Fue un... ha dejado un... no sé, yo... Es una pena inmensa, es un vacío, de una persona tan necesaria en este mundo, ¿no? Así, porque sí. Y además él dice: «Soy la llaga todavía viva.» «Viva», dice en un poema: «Yo soy el gran corazón herido, la trinchera sangrante, parturienta, la vena abierta de par en par, el brazo cortado de tajo, el pájaro de una sola ala.»... Y su primer poema, que es el primer poema que hemos puesto, es el que dice: «¿Qué contemplarán los hombres del futuro cuando miren los ojos de los poetas muertos?»

— Entrevistador: ¿Cuántos años tenía cuando murió?

— Marién: Veintiuno. Veintiún años. «¿Qué contemplarán los hombres del futuro cuando miren los ojos de los poetas muertos?»

(Entrevista a Marién Blanco. Madrid, 6 de junio de 2014) (Cuevas, 2022)

Bien es cierto que esta conciencia ética enfrentada a una razón de estado ilegítima, se gesta en la dictadura franquista como parte de la lucha tradicional del ser humano por la libertad. Ante nuestras preguntas a uno de los testigos por la tenacidad de su actitud de resistencia, pese al trato recibido, torturas, cárcel, vejaciones..., éste contesta que es una cuestión de necesidad.

... como decía antes un poco porque casi no te quedaba otra cosa que hacer, era así como respirar, si no luchó me voy a morir de pena, de no hacer nada, de no poder hacer nada.

(Entrevista a Pablo Mayoral. Madrid, 4 de marzo de 2013). (Cuevas, 2022)

La actitud rebelde del opositor a la dictadura coincide con la reivindicación que hizo Hölderlin en su traducción del clásico de Sófocles del término *furia*, como acto distintivo de la conducta de Antígona: «*el furioso reconocimiento de ti misma es lo que te ha perdido*» (Steiner: 2000: 117). Y en ella iban imbricados los componentes racionales e irracionales de la misma, éstos últimos tan ligados a posiciones de violencia política. Pasolini ya subrayó la necesidad de contar con ciertas dosis de sinrazón y decadencia en todo gesto revolucionario. En este contexto, capítulo aparte merecería la reflexión sobre el origen de la violencia, a modo de enfrentamiento armado o terrorismo, en todo el proceso de la lucha antifranquista. Salvando las diferencias, no deja de sorprender la aparición de movimientos de esta índole en Europa en los mismos años que se gestaba la Transición española, como es el caso de Baader Meinhoff (Rote Armee Fraktion o RAF) en Alemania o las Brigadas Rojas en Italia, de las que se hicieron eco respectivamente obras cinematográficas marcadas por el mito de Antígona. Entre otras, cabe destacar *Alemania en otoño*, a cargo de reconocidos directores de la época, y en especial el capítulo *Antígona Pospuesta* (The Delayed Antigona, Böll-S Schlöndorff, 1977), obra de Heinrich Böll y Volker Schlöndorff con la finalidad de hacer reflexionar al espectador sobre la justificación o no de la violencia política; y también *Los caníbales*, de Liliana Cavani (Los caníbales, Liliana Cavani, 1970), alegoría de la omnipresencia ominosa del poder en estados considerados pseudodemocráticos. Por su parte, las adaptaciones de la obra de Sófocles, de Bertold Brecht y de Salvador Espriu, no podían dejar de lado los momentos políticos de posguerra vividos respectivamente en la Alemania y España de entonces. El dramaturgo alemán, personificando el mito en el soldado desertor que se opone al sueño megalómano de Hitler; y el escritor catalán para defender la reconciliación entre vencedores y vencidos, adelantándose con ello a lo que iba a ser la política de «reconciliación nacional» del PCE a partir de 1956.

Por otro lado, si la presencia de una contradicción o polarización insoslayable en el seno de una sociedad en un periodo determinado de su historia hace revivir mitos que se remontan a episodios del pasado ancestral, hemos constatado igualmente cómo el mito cristiano aparece insisten-

temente en las historias de vida rescatadas para este proyecto. No es casual que en muchas de las experiencias de resistencia política se encuentren numerosos militantes de base cristiana, o que los principios socialistas, e incluso del marxismo-leninismo, de muchos opositores al franquismo se entrecrucen con las enseñanzas de los evangelios; por no citar la presencia en las entrevistas de numerosos sacerdotes pertenecientes al colectivo de los llamados «curas obreros», como representantes de una iglesia de calle, de centros de trabajo y de asociaciones de vecinos.

...hicimos dos o tres huelgas allí (en el seminario) cuando ponían platos suculentos en Semana Santa, pues angulas y no sé qué y tal. Nosotros nos levantábamos y nos íbamos del comedor sin comer; y el rector nos llamaba y nos decía por favor no me hagan esto, ... y bueno, entonces con eso me vine yo a aquí a Madrid y fui aquí (señala) a Valdezarzas, arriba donde vivían unos jesuitas, eran gallegos, que vivían un poco austeramente. Pero yo ya me había pasado por..., fui a Roma a hablar con el padre Arrupe, que entonces era el provincial, a decirle que yo estaba descontento, que no podía ser, que estábamos viviendo como reyes, que yo era obrero, me sentía de la clase obrera... Primero vivía aquí (señala de nuevo) con ellos, pero enseguida alquilé una chabola por 25 pesetas, y allí abajo, donde ahora está construido, que ya han construido mucho, pues ahí estuve yo viviendo en esa chabola...

(Entrevista con Francisco García Salve. Madrid. 6 de junio de 2014) (Cuevas, 2022)

No sería aventurado afirmar que la mitología cristiana, en sus distintas acepciones ideológicas, vertebró uno de los ejes fundamentales de la tradición y cultura —que muchos han definido de *caimita*— de los españoles. La ligazón del mito cristiano, que la propaganda ideológica del régimen estableció con el ardor guerrero, el espíritu de una cruzada redentora y purgativa, que denigraba con total impiedad al enemigo derrotado y a sus familiares, especialmente a las mujeres, auspició a su vez la mitología del macho cabrío, del fauno castrador, violador y homófobo, que liberaba su tensión con la violencia y el culto a la muerte. Los retratos de esta conducta sado-masoquista ligada al fascismo, ha sido expuesta de forma descarnada por obras destacadas de Visconti, Pasolini o Cavani, en las que se pone en evidencia la crueldad ligada a la lascivia, la perversión a la dominación, la represión a la impotencia.

La pederastia en el seno de los colegios católicos del franquismo, hoy día presente en los medios de comunicación, es una muestra más de esta perversa coexistencia.

No deja de sorprender asimismo, la apropiación e interpretación del mito de María por el nacional-catolicismo, un mito cuyo culto popular sobrepasa en momentos y en determinadas comunidades al de su propio hijo, como *mater dolorosa*, casta y resignada, espejo en el que reflejarse la mujer española a ojos del régimen y de sus instructoras de la Sección Femenina, como ejemplo de obediencia, sometimiento y entrega virginal en el seno de una cultura patriarcal que auspiciaba esta idolatría al tiempo que un larvado resentimiento e intolerancia, cuando no una manifiesta misoginia. Llama poderosamente la atención esta veneración del mito cristiano junto al cálculo frío de una guerra diseñada para el exterminio (Preston 2011), de una Causa General de imposición de estrictos castigos a los vencidos, de miles de sepultados en cunetas y fosas comunes, o de una larga experiencia de cuarenta años de torturas y cautiverios.

Franko's war effort was about ensuring the creation of a regime that it will be eternal, so that meant literally killing as many republicans as possible, I mean it was a war of extermination, a war of terror, and so I would say during the civil war Franco made an investment in terror, and he was living out the profits of that investment for the rest of his regime.

(Entrevista a Paul Preston.
Londres, 18 de enero de 2017) (Cuevas, 2022)

La dialéctica de la tradición cobra, por tanto, una especial relevancia y virulencia cuando de la apropiación del mito se trata. En este caso, resulta intolerable para unos y para otros reservarse para sí el valor simbólico y moral del cristianismo. Este fenómeno ha dado lugar a una disputa entre las clases hegemónicas, favorecidas por la dictadura y aquellas otras representadas por la oposición a la misma, una disensión que ha emplazado frente a frente dos modelos antagónicos de entender lo cristiano. En este contexto, conviene reflexionar sobre el papel desempeñado por la interpretación fundamentalista del cristianismo tanto por el régimen ilegítimo de la dictadura como por los grupos armados en contra de ella. No estaría de más

acudir en este sentido a los posibles orígenes de esta orientación sectaria dentro del cristianismo representada por la figura de Pablo de Tarsio, la bestia parda de Nietzsche, responsable de poner en un mismo plano la fe y la ley, para comprender el fundamentalismo religioso no sólo del régimen sino también de los grupos proclives a la lucha armada, ataviados de consignas e interpretaciones de la realidad social y política sumamente simplificadoras, y de una aversión a la duda recalcitrante.

6. Cultura democrática y ley de punto final

En nuestro caso, de alguna forma, nos vemos impelidos a emparentar esta actividad simbólica con aquellas aspiraciones sociales más prosaicas, consuetudinarias y mundanas, que redundan en privilegios de clases y de élites y, por extensión, con aquellas capas de la sociedad española constitutivas de lo que se ha venido a denominar «franquismo sociológico», cuyas prácticas han auspiciado, como hemos mencionado anteriormente, redes clientelares, tráfico de influencias, sobornos y corrupción, que perduran hasta nuestros días y de las que parece ser difícil desligarse.

En este orden de cosas, y sin ánimo de restar mérito alguno a lo conseguido en los pactos de la Transición y al gran esfuerzo humano que los hizo posible, esta pervivencia del relato, y de su respaldo por este «*franquismo sociológico*», se debe en gran parte, en el plano jurídico, a la ley varias veces comentada, que selló de forma taxativa estos acuerdos: la Ley de Amnistía de 15 de octubre de 1977, ley que acordaba la salida de la mayoría de los presos políticos antifranquistas de las prisiones del estado, y que *subrepticamente* exoneraba a un mismo tiempo:

- e) Los delitos y faltas que pudieran haber cometido las autoridades, funcionarios y agentes del orden público, con motivo u ocasión de la investigación y persecución de los actos incluidos en esta Ley.
- f) Los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas. (BOE: 1977, núm. 248:1).

Decimos de manera *subrepticia*, en letra cursiva, por achacar esta forma velada y sigilosa de introducir estos dos epígrafes, no tanto a la Ley en sí, puesto que es manifiesto que figuran de forma explícita en ella, cuanto por su escasa divulgación y por la cortina de humo que corrieron sobre ellos los medios de comunicación preponderantes entonces. Esos dos epígrafes desviaban la atención de la población de lo que realmente se consumaba: que la ley establecía una doble amnistía, la de presos políticos y, a un mismo tiempo, la de los autores no de *delitos y faltas* sin más, sino de crímenes de lesa humanidad, algunos de ellos aún pendientes de juicio y, entretanto, impunes. Se trata, una vez más, de un modo de operar de lo ideológico en el plano jurídico.

En el ámbito educativo, cultural y artístico, por entresacar otros casos más relacionados con nuestro análisis, es preciso decir que la práctica de construcción ideológica en torno a los sucesos acaecidos durante el periodo del tardofranquismo y la Transición, a partir de la llegada de la democracia, entró en un nuevo escenario, marcado por el ejercicio de las libertades, en el que, lógicamente, la antigua oposición antifranquista y la sociedad en general pudo hacer uso de la libertad de expresión, de prensa, de creación, etc., para construir dentro de las nuevas posibilidades su propio discurso ideológico en los tres ámbitos arriba reseñados: la educación, la cultura y el arte. Desde entonces, la confrontación de pareceres, edificadora de la tradición cultural y democrática del país, ha adquirido una mayor diversificación y ha abandonado la polarización extrema. Los distintos grupos sociales y de poder han ido contribuyendo a la formación del patrimonio cultural del país haciendo uso de los medios más al alcance de sus manos. En esto hay que subrayar, de nuevo, que los poderes económicos obviamente son decisivos en este balance de fuerzas. Sin ir más lejos, y volviendo a la práctica jurídica como reverso ideológico de los intereses de clase, hay que recordar que tanto la Ley para la Reforma Política, de enero de 1977, como la Constitución de 1978, establecieron un modelo de estado y de funcionamiento político de la nueva democracia, favorecedor de determinados estamentos sociales, religiosos y políticos, entre otras formas de actuación, mediante el diseño de las cámaras de repre-

sentación de los ciudadanos, de la jefatura del estado, de la ley electoral, del modelo de confesionalidad del estado, etc., que han funcionado de forma monolítica hasta la crisis traída por el Movimiento 15-M en 2011. Ni que decir tiene que el dominio económico, acompañado por todas estas disposiciones jurídicas, ha favorecido la construcción de una tradición que, en el plano educativo y de la producción cultural y artística, se ha traducido en una cierta complacencia y conformismo político, en un debilitamiento del pensamiento crítico, una excesiva actitud conciliatoria y de resignación, cuando no de sumisión, a los poderes establecidos, en detrimento de la educación democrática. El olvido y silencio impuesto a la lucha por las libertades llevada a cabo por los opositores a la dictadura, y en especial la de los que dieron sus vidas y años de persecución y cárcel, es un claro ejemplo de ello.

5. Conclusiones

A partir de estas consideraciones, entendemos que entre los bienes culturales que dan valor a la tradición de un país se encuentra la lucha por los derechos democráticos y que ésta no puede ser desatendida, silenciada o apartada del sentir general de la población. Somos de la opinión de que el patrimonio histórico y cultural de un estado o nación es fruto de un proceso dialéctico entre los intereses de los distintos grupos, clases o colectivos que conforman la sociedad del momento. En el caso de España, no es difícil imaginar que el franquismo, como toda dictadura, favoreció la conformación del patrimonio cultural de manera unilateral, sesgada e impositiva, favoreciendo aquellas fuentes de cultura traídas de la mano por los grupos y clases hegemónicas, la Iglesia Católica y por obras y expresiones artísticas y culturales afines al canon ideológico, o cuando menos complacientes, de los valores éticos y formales del nacional-catolicismo. Entre esas prácticas, cabría destacar la apropiación que hizo el régimen de la cultura popular en su propio beneficio, siguiendo una tradición que podemos remontar al *majismo* del siglo XVIII. A la *invención de la tradición*, como construcción ficcional del pasado, sería necesario

añadir que se trata de una práctica ideológica inherente al diseño y aplicación de políticas de amnesia que favorecen el olvido.

En este sentido, al final de la dictadura, el pacto de punto final traído por la Ley de Amnistía de octubre de 1977, impidió añadir al patrimonio histórico la experiencia de cuarenta años de resistencia. No está de más recordar que en este pacto fueron determinantes la presencia en esas fechas de una correlación de fuerzas desfavorable a los sectores antifranquistas, las amenazas persistentes al proceso democrático por parte de los sectores afines al Régimen —como quedó patente en el intento de golpe de estado de 1981— y la pervivencia en las calles de la violencia de ultraderecha hasta bien avanzados los años de democracia, todo ello exacerbado por el cansancio de los opositores tras largos años de lucha y por la ilusión de verse en una nueva etapa de libertades. Sin ánimo de desatender las luchas opositoras en los «años de plomo» de la dictadura —esto es, desde la inmediata posguerra a la llegada del *desarrollismo* de los sesenta— nos atreveríamos a decir que fueron los años del tardofranquismo y especialmente de la Transición los que han sufrido con mayor vehemencia tal olvido. La insistencia de los medios de comunicación, del poder político y de los programas educativos en la excelencia de la Transición, en sus modélicas y pacíficas atribuciones, silenciaron aquellos aspectos que matizaban o cuestionaban semejantes afirmaciones. Incluso se favoreció, por parte de la nueva industria cultural asociada a unos principios éticos y estéticos posmodernos, una imagen denostadora y de desprestigio de los movimientos de resistencia contra el franquismo, etiquetados como pasados de moda, escasamente «modernos», anclados en el pasado, etc. La llegada de la década del «*desencanto*», con la irrupción de las drogas duras y el fuerte desempleo en la sociedad, puso de manifiesto el agotamiento de estas generaciones y el declive de los movimientos.

De ahí que el proceso dialéctico de construcción del patrimonio cultural e histórico jugara todos estos años en favor de las clases hegemónicas, herederas directas del franquismo y detentadoras del poder económico y mediático, con fuerte presencia en la administración y en los

poderes del estado, en especial del judicial, paralizador de todo intento de reivindicación tanto de las luchas antifranquistas como de llevar a los tribunales los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura y los años posteriores por los responsables de las fuerzas de la seguridad del estado y por los grupos ultraderechistas. A ello se añade la timidez, cuando no aquiescencia, permisividad y autocensura, de gran parte de la izquierda suscriptora de los pactos políticos que sellaron la Transición a la hora de reivindicar, aún en contra de sus propios militantes, el valor histórico y cultural del conjunto de la lucha contra el franquismo.

En definitiva, vemos cómo la tradición se fragua y reafirma constantemente por y contra las acciones del poder establecido. Al esfuerzo de recuperación de memoria de los perdedores no se antepone sin más la censura o el desprestigio propagandístico. A ello se suma la continua edificación, sin tregua, de más y más acciones de desmemoria llevadas a cabo por los grupos hegemónicos mediante distintas obras cargadas de un gran componente simbólico e ideológico, tales como conmemoraciones, nuevos monumentos, publicaciones, actos, apropiación de símbolos, efemérides, cuando no de meras tergiversaciones que se presentan como *relatos* de la historia. La tradición, como la mentalidad de una época, conceptos abstractos, se construyen y transforman a remolque de los hechos. La dictadura franquista, hasta sus últimos momentos, trató de imponer una visión unilateral del país, cerrada, única, encorsetada en un código moral estricto y represor, visión contestada en las calles por un sector de vanguardia que supo encarnar las aspiraciones de libertad y derechos de gran parte de la población. Esa contestación fue duramente reprimida con *hechos*, cuyo resultado fueron, entre otros, decenas de muertes de jóvenes a manos de los cuerpos de seguridad del estado y de la ultraderecha, años de cárcel, torturas, exilio y despidos, tal como ha quedado registrado en cientos de testimonios de nuestro proyecto documental. Rescatar esos hechos del olvido y preservarlos para la memoria, contribuirá —al menos esa es nuestra intención— al conocimiento tanto de la historia reciente, como a la profundización en los valores democráticos de nuestro país.

6. Bibliografía

- Baer, Alejandro. El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del holocausto. Madrid: Siglo XXI. 2014.
- Benjamin, Walter. «El narrador». *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus. pp: 11-134. 1991.
- Boletín Oficial del Estado *BOE*: 1977, núm. 248:I. pp: 22765-6. Madrid, B.O.E. 1977.
- Böll, Heinrich y Schlöndorff, Volker. «Delayed Antígona». Germany in Autumn. The Alexander Kluge Collection. Chicago. Facets Videos, 2004
- Cavani, Liliana. I cannibali: the year of the cannibals. Roma. Rarovideo, 2013.
- Cuevas, José. «Punto Final: Memorias de la Transición 1969-82». Reel News, Londres. Disponible en web: <https://www.reelnews.co.uk/2022/11/05/all-reel-news-campaigns/international/punto-final-version-castellano/>
- Derrida, Jacques. Espectros de Marx. Madrid. Trotta, 1995
- Friedlander, Saul. «Introduction». *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Ed: Friedlander, S. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1992. pp: 1-21.
- Ginzburg, Carlo. (1992): «Just One Witness». *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Ed: Friedlander, S. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1992. pp: 82-96.
- Halbwachs, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Madrid. Anthropos, 2004.
- Hobsbawm, Eric. J. The invention of tradition. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 2012.
- Jay, Martin. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twenty-Century French Thought. California. University of California Press, 1993.
- Lanzmann, Claude. Shoah. Francia. Les Films Aleph, 1985.
- Le Goff, Jacques. «Las mentalidades. Una historia ambigua». *Hacer la historia. Vol. III*. Le Goff, J; Nora, P. Barcelona. Laia, 1980. pp: 81-98
- Le Goff, Jacques. El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona. Paidós, 1991..
- Levi-Strauss, Levi. «The Structural Study of Myth». Myth: A Symposium (Oct. - Dec., 1955). The Journal of American Folklore. Vol. 68, No. 270 Champaign, Illinois. American Folklore Society. University of Illinois Press, 1955. pp. 428-444.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich. La Ideología Alemana. Barcelona. Ediciones Grijalbo, 1974.
- Pascal, Blaise. Pensamientos. Buenos Aires. Orbis, 1984.
- Pérez Royo, Javier. (2023): «Paisaje después de la batalla». *El Diario*. Madrid. 22 de abril de 2023. Disponible en web: https://www.eldiario.es/contracorriente/paisaje-despues-batalla_132_10141737.html
- Preston, Paul. El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después. Barcelona: Barcelona. Debate, 2011.
- Preston, Paul. Franco. Caudillo de España. Barcelona. Debate, 2015.
- Ricoeur, Paul. La Memoria, La Historia, El Olvido. Madrid: Madrid. Trotta, 2010.
- Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2005.
- Schwarz, Géraldine. Los amnésicos. Historia de una familia europea. Barcelona. Tusquets, 2019.
- Steiner, George. Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente. Barcelona. Gedisa, 2000.
- White, Hayden. (1992): «Historical Emplotment and the Problem of Truth». *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Ed: Friedlander, S Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1992. pp: 37-53.



DOSSIER

DIÁLOGOS CON PASOLINI
DIALOGUES AVEC PASOLINI
DIALOGUES WITH PASOLINI
DIALOGHI CON PASOLINI

Uta Felten & Francisco Zurian, eds.

Diálogos con Pasolini

Uta Felten* y Francisco Zurian**

El presente dossier está dedicado no sólo al diálogo intermedial que la obra de Pasolini abre con diversos medios –como la música, la literatura, el cine y la pintura–, sino también al diálogo permanente que vincula la actual escena cinematográfica y literaria italiana e hispanoamericana con el director.

El dossier se centra, por tanto, en el análisis de las formas de diálogo intermedial que se manifiestan tanto en la propia obra de Pasolini como fuera de ella. Los núcleos centrales serán el papel de Pasolini como punto de referencia en el cine italiano e hispanoamericano, así como, entre otras, las siguientes cuestiones epistemológicas: ¿se inscriben estos directores en la tradición del cine espiritual de Pasolini? ¿Dónde están las continuidades, discontinuidades y cambios visibles en el cine de autor/autora actual? También se debatirá la importancia de Pasolini como escritor, director y activista para la actual escena literaria y cultural.

Analisa Mirizio propone pensar las prácticas bibliotecarias de Pasolini a la luz del concepto de museo imaginario (Malraux) y de su precedente, la *boîte-en-valise* (Duchamp), para analizar, mediante la lectura *Petrolio*, sus usos de la biblioteca-laboratorio en el contexto de sus luchas autorales y culturales (Gramuglio, 1988). Jonas Köhler, por su parte, abordará el diálogo entre Pasolini y una nueva generación de cineastas italianos, en particular una tradición específica del cine italiano iniciado por Pasolini: el cine de la “borgata romana”, el cine de periferia.

En este contexto, Köhler analiza el diálogo entre las películas de la “borgata”, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) y tres películas de la última década, *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) de Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) de Claudio Caligari y *Come un gatto in tangenziale* (2017) de Riccardo Milani.

Otro tipo de perspectiva intermedial lo desarrolla Uta Felten que se centra en el cine de Pasolini desde la teoría del mito, estudiando los procesos de codificación pictórica, musical, literaria y filosófica en *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Teorema* (1968). Gracias al enfoque intermedial, salen a la luz las múltiples estrategias de codificación mitológica de los protagonistas de la periferia romana, que se convierten en figuras mitológicas de valencia ambigua, oscilantes entre el eros, la muerte y lo sagrado. Su análisis de *Mamma Roma* demuestra que Caravaggio no es sólo una referencia pictórica, sino también espiritual, una figura del pensamiento de la ambigüedad en el sentido de Deleuze. En este pensamiento de la ambigüedad de Pasolini y Caravaggio, vida y muerte, Eros y Tánatos, lo real y lo irreal, lo sagrado y lo profano se revelan dos espejos que se reflejan al infinito.

Giulio Brevetti se concentra en las reflexiones sobre el acto creativo y el arte en la obra de Pasolini analizando específicamente las figuras de los artistas que aparecen en algunas de sus películas, como Giotto interpretado por el propio director en *El Decamerón* o el director de cine encarnado por Orson Welles en *La ricotta*. A través de la lectura de estos ejemplos, Brevetti ofrece una interpretación de la visión que tiene el autor de lo que es el arte

* Universität Leipzig

** Universidad Complutense de Madrid

y de la necesidad que tiene el hombre de crear y producir artefactos artísticos. La contribución de Margherita Siegmund examina las referencias pictóricas presentes en la película *Mamma Roma* que apoyan la siguiente tesis: el uso de la pintura, pero también de la música, se utiliza como estrategia de re-escritura y como medio de elevar figuras del subproletariado a lo sagrado: *Mamma Roma*, según el análisis de Siegmund, asume el papel de María, tesis que encuentra diversas confirmaciones en las referencias pictóricas. El artículo de Lucía Vázquez Rodríguez propone una investigación sobre las sinergias entre la visualidad háptica conceptualizada por Laura Marks (2002) y la subjetividad indirecta libre definida por Pasolini (1989), así como las posteriores reinterpretaciones del concepto realizadas por autores como Deleuze (2005) o Mirizio (2020) para analizar cómo estas perspectivas teóricas convergen y se manifiestan en la llamada *Trilogía de Salta* de Lucrecia Martel. A través de un análisis detallado de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), Vázquez explora la intersección entre el concepto de visualidad háptica de Marks y

el concepto pasoliniano de subjetividad indirecta libre. En el espíritu de Pier Paolo Pasolini, el ensayo de Marijana Erstic tiene un motivo bien conocido: la pandemia de Covid y el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio del que el cineasta italiano hizo una actualización en 1971. Erstic intenta analizar cómo se transforma la legitimación de la narrativa de Boccaccio en el *Decamerón* de Pasolini. El análisis de la película *Salò* del mismo director le sirve de contrapunto al *Decamerón*.

El estudio de la forma de la notación como decisión epistemológica y paradigma central en la obra de Pasolini se encuentran en el centro del análisis de la contribución de Chiara Caradonna que demuestra que la anotación como forma voluntariamente abierta tiene una valencia anti-hegemónica que subvierte las narraciones tradicionales situándose en una reflexión sobre las posibilidades de narración en la era de la descolonización.

Esperamos que este dossier sea de interés para las personas ya interesadas en el maestro italiano y sea motivo para que personas menos conocedoras del universo *pasoliniano* se adentren en él.

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”¹, 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 archivo² 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*]»³, Siti, 1899), el historiador de la literatura italiana pasa a describir las malas prácticas de aquella *máquina omnívora* que fue la creación pasoliniana⁴.

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 la 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»⁵). 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 Fortini⁶, deja caer en sus versos una frase de Va-

³ 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.

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

⁵ 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).

⁶ 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).

¹ 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.

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

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)⁷.

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 metafílogico*) 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»⁸.

Frente al posfacio del editor, también Carla Benedetti⁹ 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 perfil¹⁰ 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» Pasolini¹¹. Un hermano demasiado grande,

⁸ 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).

⁹ 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.

¹⁰ 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/>).

¹¹ 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).

⁷ 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)¹².

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)¹³. 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*¹⁴ 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)¹⁵.

¹² Las traducciones de *Petróleo* son de Atilio Pentimalli (Seix Barral, 1993)

¹³ 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).

¹⁴ 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).

¹⁵ 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)¹⁶ 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

¹⁶ 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 1966¹⁷) revela que *Laboratorio* era también el título que Pasolini había inicialmente previsto para la primera recopilación de sus propios ensayos teóricos¹⁸, 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)¹⁹. En el texto «Dal Laboratorio (Appunti *en poète* per una linguistica marxista)»²⁰ 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).

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

²⁰ 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).

¹⁷ Ahora en *Lettere* (Pasolini, 2021: 1346).

¹⁸ 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 muerte²¹. 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.

²¹ 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 consagración²², 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-

²² 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 vivísimo²³— 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*)²⁴, 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)²⁵.

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)²⁶.

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

²³ 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).

²⁴ 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).

²⁵ 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)

²⁶ 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 (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. Cinquan'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, april 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.

L'inferno dantesco al margine della Città Eterna

Pasolini e la tradizione di messa in scena della periferia romana

Jonas Köhler*

Recibido: 05.03.2024 — Aceptado: 03.05.2024

Título / Titre / Title

El inferno de Dante al borde de la Ciudad Eterna. Pasolini y la tradición de escenificar la periferia romana

L'enfer de Dante à la périphérie de la ville éternelle. Pasolini et la tradition de mise en scène de la périphérie romaine

Dante's inferno on the margins of the Eternal City. Pasolini and the staging tradition of the Roman periphery

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Nel presente articolo sarà trattato il dialogo tra Pasolini e una nuova generazione di registi italiani, in particolare una tradizione specifica di messa in scena della città, non mancando di approfondire l'uso e la parziale decostruzione dei miti associati a Roma, e la stilistica associata di una particolare narrazione, che ha avuto inizio grazie all'opera cinematografica di Pasolini. In questo contesto verrà analizzato il dialogo tra i film pasoliniani *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) e tre film dell'ultimo decennio: *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) di Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) di Claudio Caligari e *Come un gatto in tangenziale* (2017) di Riccardo Milani.

Este artículo abordará el diálogo entre Pasolini y una nueva generación de cineastas italianos, en particular una tradición específica de escenificación de la ciudad, sin dejar de explorar el uso y la decostrucción parcial de los mitos asociados a Roma, y la estilística asociada de una narrativa particular, que comenzó gracias a la obra cinematográfica de Pasolini. En este contexto, se analizará el diálogo entre las películas de Pasolini *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) y tres películas de la última década: *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) de Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) de Claudio Caligari y *Come un gatto in tangenziale* (2017) de Riccardo Milani.

Cet article abordera le dialogue entre Pasolini et une nouvelle génération de cinéastes italiens, en particulier une tradition spécifique de mise en scène de

la ville, sans manquer d'explorer l'utilisation et la déconstruction partielle des mythes associés à Rome, ainsi que la stylistique associée à une narration particulière, qui a vu le jour grâce à l'œuvre cinématographique de Pasolini. Dans ce contexte, le dialogue entre les films de Pasolini *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) et trois films de la dernière décennie sera analysé : *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) de Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) de Claudio Caligari et *Come un gatto in tangenziale* (2017) de Riccardo Milani.

This paper will discuss the dialogue between Pasolini and a new generation of Italian filmmakers, in particular a specific tradition of staging the city, not failing to explore the use and partial deconstruction of myths associated with Rome, and the associated stylistics of a particular narrative, which began thanks to the cinematic work of Pasolini. In this context, the dialogue between Pasolini's films *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962) and three films of the last decade will be analyzed: Gabriele Mainetti's *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015), Claudio Caligari's *Non essere cattivo* (2015), and Riccardo Milani's *Come un gatto in tangenziale* (2017).

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, periferia romana, cinema italiano.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, periferia romana, cine italiano.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, périphérie romaine, Cinéma italien.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, Roman periphery, Italian cinema.

* Universität Leipzig

I

Pasolini è stato indubbiamente influente nel plasmare lo stile del cinema italiano. I suoi film continuano a influenzare i registi di tutto il mondo. Questo si può notare anche nella rappresentazione della città, in particolare nella rappresentazione di Roma, che Pasolini ha reso protagonista nei suoi primi film. Nel presente articolo sarà trattato il dialogo tra Pasolini e una nuova generazione di registi italiani, in particolare una tradizione specifica di messa in scena della città, non mancando di approfondire l'uso e la parziale decostruzione dei miti associati a Roma, e la stilistica associata di una particolare narrazione, che ha avuto inizio grazie all'opera cinematografica dell'autore, regista, poeta e intellettuale italiano.

Pasolini ha evitato, nei suoi capolavori, quasi completamente di ritrarre il centro e la borghesia che lo abita. Al contrario, ha messo in primo piano le borgate di Roma e i suoi abitanti, il sottoproletariato. Nei suoi primi film, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), Pasolini ritrae la periferia romana paragonandola ad un inferno dantesco da cui non c'è via di scampo. D'altra parte, invece, tratteggia le figure dei suoi protagonisti come icone di santi, le cui storie di sofferenza sembrano essere impostate come fossero una *via crucis*. Il centro della città è riprodotto come luogo del desiderio, un luogo non accessibile ai protagonisti del primo cinema di Pasolini e che, come spazio d'azione, viene spinto sempre più sullo sfondo.

Il film *Accattone*, incentrato sull'omonimo truffatore, è incorniciato dalla metafora del ponte. Mentre Accattone salta dal Ponte Sant'Angelo all'inizio del film, alla fine muore sul Ponte Testaccio. Infine gli viene negato l'accesso al centro. La prima scena del film mostra un quartiere degradato della periferia di Roma; Accattone è seduto con alcuni amici davanti a un bar di strada nel quartiere Pigneto. Una disputa sulla morte di un ex compagno porta a una scommessa: Accattone deve saltare da Ponte Sant'Angelo nel Tevere con lo stomaco pieno. Prima del salto, il personaggio si rimpinza di cibo; allo spettatore si presenta una scena la cui creaturalità ricorda l'ultima cena del sovralimentato Stracci nel cortometraggio di Pasolini



Figura 1: Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, 1961. (Screenshot)

intitolato *La ricotta* (1963). Nella successiva scena del salto, nulla della precedente creaturalità di Accattone è riconoscibile. Incorniciato dai pilastri del Ponte Sant'Angelo del Bernini, è pronto a saltare (Figura 1). Prima di saltare, si fa il segno della croce e dice a sé stesso, un po' alla maniera degli imperatori di un tempo: "Damo soddisfazione ar popolo!". Componenti pagane e cristiane vengono così mescolate e utilizzate a favore di una trasformazione di Accattone. L'inquadratura dei pilastri del ponte segue il principio compositivo della pittura del primo Rinascimento del Trecento e contribuisce alla stilizzazione dell'immagine del santo (cfr. Groß, 2008: 176). Il salto ha successo, Accattone è di nuovo al tavolo nella scena successiva e sputa in faccia al suo compagno di scommesse come parte della scommessa. La trasformazione da santo iconico a ladrunco è completa (cfr. ibid: 180).

Descrivendo la squallida realtà della vita nelle borgate e mostrando le baracche fatiscenti, Pasolini trascina il pubblico in un mondo sconosciuto che non potrebbe essere più crudo: in una scena, ad esempio, Accattone si reca dalla sua famiglia per chiedere del denaro. Si allontana visibilmente dal centro della città, avvicinandosi alla periferia romana. Gli edifici si fanno man mano più poveri e un paesaggio fatto di baracche si apre davanti agli occhi dello spettatore. Viene presentata la borgata Gordiani, una delle *borgate rapidissime* più povere e degradate, costruita nel 1930 come nuova abitazione per gli ex



Figura 2: Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, 1961. (Screenshot)

abitanti di Piazza Venezia costretti a trasferirsi a causa della pianificazione urbanistica fascista (cfr. Rhodes, 2007: 49).¹ Al momento delle riprese di *Accattone*, la borgata era sorta solamente da trent'anni ma, viste le condizioni di degrado, sembrava decisamente meno recente (cfr. ibid). Anche il graffito sul muro di una delle baracche è molto suggestivo (Figura 2). Qui c'è scritto "Vogliamo una casa civile". Pasolini riesce così a cogliere una critica autentica e senza fronzoli dell'improponibile situazione abitativa del sottoproletariato e la incorpora nel suo film.

Al termine del film avviene la morte di Accattone, profetizzata già all'inizio tramite l'inserimento di un verso di Dante e il tema musicale del film, la *Passione secondo Matteo* di Bach (cfr. Witte: 1998: 39). Accattone muore fuggendo dalla polizia in un incidente stradale sul Ponte Testaccio. Il film utilizza la netta demarcazione tra centro e periferia nella capitale come ricorrente dispositivo stilistico. Il Tevere e i suoi ponti simboleggiano il confine tra la povertà e il sottoproletariato da una parte e la prosperità e la borghesia dall'altra. Questo confine deve essere superato e Accattone muore nel tentativo di farlo. Il ponte simboleggia quindi anche la *via crucis* del prota-

¹ Il termine "borgata rapidissima" si riferisce allo sviluppo della periferia durante l'epoca della dittatura fascista di Mussolini, in cui migliaia di famiglie furono trasferite forzatamente dal centro di Roma alla periferia (i cosiddetti *sventramenti*). Le *borgate rapidissime* avevano lo scopo di creare spazio abitativo nel più breve tempo possibile. Erano costruite male e venivano utilizzati materiali scadenti. Spesso non c'erano né elettricità né acqua corrente ed erano disponibili solo servizi igienici in comune. (Cfr. Insolera, 2001: 136)

gonista (cfr. Andraschik, 2017: 212). Alla fine, resta da chiedersi se Accattone, come descritto nel verso dantesco della *Divina Commedia* all'inizio del film, sperimenterà la misericordia divina grazie a una lacrima di pentimento. In un certo senso, la questione rimane aperta, anche se Tomaso Subini (2007: 47) fa riferimento al fatto che Accattone sia stato il primo personaggio del cinema di Pasolini, „per cui “è necessario morire““. La sua sofferenza vuole rappresentare quella di un'intera classe sociale, per dare un'immagine e una voce al sottoproletariato silenzioso ed emarginato. È proprio così che funziona la stilizzazione pasoliniana di Accattone come salvatore.

Pasolini utilizza la città di Roma per costruire il suo nuovo mito del Gesù sottoproletario nella forma di Accattone, che viene elevato a figura cristiano-mitologica attraverso tre strategie intermediali centrali: l'esagerazione acustica, attraverso la *Passione di Matteo* di Bach, il rimodellamento letterario, attraverso i riferimenti alla *Divina Commedia* di Dante, e l'inquadramento pittorico, basato sulle tecniche di messa in scena dell'iconografia cristiana del Trecento (cfr. Felten, 2011: 50).

Come Accattone, anche Mamma Roma, la protagonista del secondo film di Pasolini, è rappresentativa di un'intera classe socialmente emarginata. A differenza di Accattone, però, Mamma Roma cerca attivamente di migliorare la sua situazione di vita, ma è comunque destinata a fallire. La vittima in questo caso è suo figlio Ettore, che alla fine del film muore legato ad una panca nel carcere romano Regina Coeli (Figura 3). Si vede la morte della re-



Figura 3: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)



Figura 4: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)



Figura 5: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)

denzione nell'iconografia del *Cristo Morto* del Mantegna (cfr. Groß, 2008: 208). Se la critica di Pasolini alle condizioni sociali di *Accattone* è meno evidente, qui è invece onnipresente nella seconda "Passione proletaria" di Pasolini (cfr. Witte, 1998: 93).

Questo film è ambientato quasi esclusivamente in una borgata di Roma, per la precisione, nel quartiere Tuscolano II, uno dei progetti INA Casa del periodo post-fascista. Il film si concentra sul contrasto tra città e campagna. Si apre con un matrimonio in campagna e si chiude con lo sguardo disperato di Mamma Roma alla borgata Cecafumo. In molte scene sembra che la borgata e i suoi grattacieli siano in competizione con l'ambiente non ancora urbanizzato e le sue rovine, tra cui Ettore e i suoi amici giocano. L'intervento dello sviluppo urbano nella periferia rurale alle porte di Roma crea uno sfondo che presenta caratteristiche costrittive e minacciose.

L'immagine panoramica della borgata Cecafumo ha un ruolo centrale nel film (Figura 4). Questa immagine panoramica si vede in tutto otto volte nel film e necessita di un'analisi più dettagliata. Sembra che quest'immagine panoramica determini sempre l'inizio e la fine di una scena in cui Mamma Roma o Ettore tentino di migliorare la loro posizione sociale attraverso qualche azione (cfr. Rhodes, 2007: 119). Fa da cornice alla scena in cui Ettore compra una collana per Bruna, la donna di cui si è invaghito. L'immagine panoramica apre e chiude la scena in cui Mamma Roma ricatta il proprietario di un ristorante per far lavorare Ettore come cameriere. La suddetta inquadra-

tura precede anche la scena in cui Mamma Roma regala una moto a Ettore. La ripetizione dell'immagine panoramica crea, quindi, l'impressione di un girone infernale dantesco, perché per quanto i due sembrano sempre essere vicini all'avanzamento sociale, alla fine non cambierà mai nulla nella loro situazione di vita.

Se in *Accattone* erano le terre desolate a evocare tale immagine, qui è anche la ristrettezza architettonica della periferia a creare un esplicito riferimento alla *Commedia* (cfr. Andraschik, 2017: 219). Il luogo periferico d'azione è esplicitamente identificato nella sceneggiatura di Pasolini (2007: 372) come una città infernale dantesca: "Casal Bertone si alza giallastro contro il cielo, come la Città di Dite". Così anche il destino di Mamma Roma, che, come *Accattone*, è intrappolata nel quadro di riferimento dantesco, sembra predeterminato.

Quando Mamma Roma apprende la notizia della morte del figlio, le crolla il mondo addosso, che aveva così faticosamente costruito. Seguita da alcuni venditori del mercato, corre verso il suo appartamento nel progetto Tuscolano II. L'arco moderno verso cui si dirige può essere interpretato come un crocifisso, come scrive Rhodes (2007: 125), inserendosi così nel sistema di riferimento mitologico cristiano (Figura 5): "The movement toward this architectural crucifix suggests that Ettore and Mamma Roma have been hung on the cross of class segregation and false dreams of class mobility – dreams fostered by the INA Casa Tuscolano project's masquerade of progress and social equality." Una volta nel suo appartamento,

Mamma Roma sembra volersi gettare dalla finestra, ma le viene impedito di farlo. Lei guarda disperata fuori dalla finestra, l'immagine panoramica di Cecafumo sfuma per la penultima volta, la macchina da presa torna su Mamma Roma e si chiude con la panoramica della borgata, che sfuma di nuovo. Mamma Roma si vede privata del figlio e quindi delle sue possibilità di avanzamento sociale. La borgata, a quanto pare, l'ha tradita (cfr. Ibid:110).

In *Accattone* l'attenzione si concentra sulle *borgate rapidissime*, più o meno assemblate con rottami metallici in epoca fascista, mentre in *Mamma Roma* l'attenzione si concentra sugli edifici sociali del progetto Tuscolano II, costruiti nel dopoguerra secondo standard minimi. Tuttavia, anche questi sono messi in scena come un inferno dantesco che lega a sé i suoi abitanti e punisce con la morte ogni tentativo di fuga. La cupola della Basilica di San Giovanni Bosco, che si vede nell'immagine panoramica della borgata, soprattutto in confronto con l'analoga cupola della Basilica di San Pietro, intende evocare l'immagine di una Roma diversa, una Roma delle borgate, che compete chiaramente con il centro della città. Pasolini, nei suoi film, crea così l'immagine di una Roma decentralizzata, periferica e infernale, i cui abitanti, d'altra parte, sono rappresentati come icone di santi.

II

Al fine di fornire uno sguardo più preciso sul tema della tradizione pasoliniana di messa in scena di Roma, verranno in questa sede analizzati tre film degli ultimi dieci anni, nei quali si possono ravvisare dei riferimenti a Pasolini, sia nella struttura narrativa sia nella loro rappresentazione di Roma.

Il film di Gabriele Mainetti, dal titolo *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) si colloca, dal punto di vista narrativo, a metà strada tra Fellini e Pasolini. Enzo, il protagonista, è un piccolo truffatore della borgata di Tor Bella Monaca che, gettandosi nel Tevere e atterrando accidentalmente in un barile di scorie nucleari, acquisisce poteri sovrumani, che usa prima egoisticamente per il proprio tornaconto, poi altruisticamente per combattere contro il



Figura 6: Mainetti, Gabriele: *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015. (Screenshot)

male. Se *Accattone* può ancora essere letto come un Gesù sottoproletario, l'ulteriore sviluppo in un supereroe e piccolo criminale è logico, soprattutto in un mondo sempre più secolarizzato e in una cultura *pop*, in cui il genere supereroistico diventa sempre più dominante. Anche l'antagonista, Fabio, detto "Lo Zingaro", potrebbe provenire dall'universo pasoliniano, in quanto caratterizzato dalla volontà incondizionata di sfuggire all'inesorabile vita nelle borgate. Di conseguenza, sempre in linea con Pasolini, il malvagio fallisce e paga con la vita il suo tentativo di fuga, non a caso su un ponte. Così, nella tradizione di *Accattone*, anche questo film è incorniciato dalla metafora del ponte.

L'azione di entrambi i film inizia sul Ponte Sant'Angelo e ciascuno di essi porta a un salto che sopraeleva i protagonisti e li solleva dalla loro profanità (Figura 6). *Accattone* attraverso l'esagerazione stilistica dal quadro di riferimento della pittura trecentesca e della musica sacra che si instaura, Enzo, invece, in modo più diretto, attraverso l'acquisizione di poteri sovrumani. Tommaso di Giulio (2019: 369) approfondisce il significato che il Tevere qui assume rispetto ad *Accattone* di Pasolini: „Enzo Ceccotti si ritrova dotato di poteri sovraumani dopo essere stato contaminato da rifiuti tossici russi gettati nel Tevere. Il tuffo involontario di Enzo sembra richiamare il tuffo di *Accattone*: nel Tevere si nasce, si muore e si può risorgere.” La connotazione sacra del Tevere e la dicotomia del fiume come dispensatore di vita e luogo di morte (come in *Accattone* o nel romanzo pasoliniano *Ragazzi di vita*),

enfaticata in maniera particolare da Pasolini, viene così ripresa nell'opera di Mainetti. Anche il tema della rinascita è un mito immanente a Roma, che viene ripreso due volte nel film: la prima, al momento della rinascita di Enzo come supereroe sottoproletario; la seconda volta, nel momento di rinascita dello Zingaro come supercriminale sottoproletario. Lo Zingaro si butta nella stessa botte di Enzo all'inizio del film, fuggendo da membri della camorra già colpiti e mezzi bruciati.

Felliniano, sempre all'interno della pellicola, è invece il personaggio di Alessia. La ragazza ingenua vive nel mondo illusorio della serie anime *Jeeg robot d'acciaio*, molto popolare in Italia negli anni Ottanta, e non riesce a distinguere tra la realtà e il mondo dei *manga* - una chiara reminiscenza della Wanda de *Lo sceicco bianco* (1952) di Fellini. Anche la serie anime *Jeeg robot d'acciaio* presenta il supereroe Jeeg Robot, la cui incarnazione, secondo Alessia, è Enzo e come egli si presenta alla fine in memoria di Alessia. Mentre Wanda riconosce il potenziale sopito del marito solo alla fine del film ("Il mio sceicco bianco adesso sei tu!"), Alessia immagina Enzo come un supereroe fin dall'inizio. Inoltre, nel corso del film, realizza il vero miracolo, ovvero il trasferimento della sua immaginazione a Enzo, che accetta il suo ruolo di supereroe altruista e usa i suoi poteri a beneficio dei cittadini romani. In definitiva, Alessia funge da *medium* sulla via della redenzione di Enzo, l'equivalente della Beatrice dantesca, si potrebbe affermare. Ciò è particolarmente evidente nella scena della morte di Alessia, che muore in uno scontro a fuoco tra Lo Zingaro e i camorristi a pochi metri dal barile nel Tevere che, ricordiamo, potrebbe conferire poteri sovrumani. Tuttavia, invece di gettarla nel barile potenzialmente salvavita (come fa Lo Zingaro mezzo morto nella stessa scena), Enzo guarda Alessia morire. Questa scena, che a prima vista potrebbe sembrare un po' illogica, in realtà rivela ciò che era già evidente in *Accattone* (personaggio per il quale - sempre secondo Subini - morire risultò necessario): Alessia deve morire per la salvezza di Enzo, rappresentante del sottoproletariato romano.

Il netto contrasto tra il centro romano, volutamente messo in scena in tutto il suo splendore imperiale e barocco con i punti di riferimento più importanti, e la desolata

borgata Tor Bella Monaca, che si trova ancora al di fuori del Grande Raccordo Autostradale che circonda Roma sul margine più orientale della città ed è popolata da monotoni condomini e grattacieli, crea l'impressione di due città separate che non potrebbero essere più diverse. In questo contesto, vale anche la pena di notare l'immagine ingloriosa che viene spesso attribuita alla borgata. Soprannomi come "Scampia romana" o "Bronx capitolino" sono segni visibili di una percezione generalmente molto negativa, alimentata soprattutto dalla presunta maggiore attività criminale all'interno del quartiere (cfr. Di Giulio, 2019: 367). Il blocco di case con i grattacieli uniformi caratteristici di Tor Bella Monaca rappresenta anche l'aspetto architettonicamente de-individualizzato, sgradevole e antiestetico della periferia romana.

Tuttavia, sia il centro che la borgata sono rappresentati sulla scena come luoghi di memoria. Inoltre, secondo Simona Castellano (2018: 225), la periferia è qui stilizzata come "[...] luogo di redenzione e, nei casi più estremi, di salvezza". Sia il centro che la borgata diventano lo scenario di una storia fantastica, un realismo magico suburbano che trae la sua forza mitica non solo da luoghi familiari come il Ponte Sant'Angelo, ma anche dal retroterra anonimo della borgata Tor Bella Monaca. La periferia è ripetutamente rappresentata come in rovina, come nella scena della fallita consegna della droga all'inizio del film, che si svolge in un nuovo edificio semi completo. Inoltre, la maggior parte dei luoghi del film, come l'edificio in costruzione, il centro commerciale o il parco di divertimenti abbandonato, sono tutti non-luoghi collegati dall'anonimato intrinseco. Tuttavia, essi si caricano di memoria e identità attraverso l'azione che si svolge qui e parallelamente alla periferia romana, rappresentata nel film dal quartiere di Tor Bella Monaca.

L'inizio del film suggerisce una collocazione permanente nel centro di Roma; la prima inquadratura mostra una vista panoramica del centro storico, ambiente in cui si ritornerà solamente alla fine del film. Lo spazio vitale dei protagonisti, e quindi anche l'ambientazione del film, è situato, per la maggior parte delle scene, in periferia. L'inquadratura iniziale comincia sopra i tetti di Roma e poi scende verso il suolo. La catabasi implicita è continua-



Figura 7: Mainetti, Gabriele: *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015. (Screenshot)

ta da Enzo, che fugge dalla polizia scendendo le scale da Ponte Sant'Angelo fino alle rive del Tevere. La vista panoramica del centro alla fine del film, sempre ripresa a volo d'uccello, che fa da cornice all'inizio, suggerisce ancora una volta un'anabasi riuscita, che può essere letta anche simbolicamente in un quadro di riferimento dantesco. Vediamo Enzo, che sembra ormai aver assunto pienamente il suo ruolo di supereroe e guardiano di Roma, in piedi sul Colosseo nella posa di un "Batman sottoproletario", per poi indossare una maschera e saltare nella notte un attimo dopo. L'eroe non solo è salito fisicamente in cima, ma ora veglia sulla Capitale. Come Dante, però, è dovuto prima scendere nell'inferno per poter risalire verso il paradiso alla fine, con l'aiuto della sua guida Beatrice/Alessia. Quando, nell'ultima inquadratura, Enzo salta in aria dal bordo del Colosseo, si trova ora anche fisicamente nel punto più alto di tutto il film. Invece di vedere l'atteso movimento verso il basso, però, la scena si ferma su questo fotogramma e il film finisce. Così, alla fine, sembra esserci una sorta di riconciliazione tra centro e periferia impensabile nell'opera di Pasolini: il ladro redentore di Tor Bella Monaca veglia sul Centro Storico (Figura 7).

Un altro film in cui possono essere colti dei riferimenti all'opera cinematografica di Pasolini è *Non essere cattivo*

(2015) di Claudio Caligari, che è senza dubbio un'ode a Pasolini e al sottoproletariato da lui così sacralizzato. Caligari si dedica con la stessa intensità ai problemi di quelli dimenticati ai margini della società e alle periferie della città, ma aggiunge un'altra variabile potente: l'abuso di droga nelle borgate di Roma, letteralmente esploso a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Già nel 1983 aveva realizzato il film *Amore tossico*.

Non essere cattivo può essere inteso come la seconda parte, girata 20 anni dopo, ma che segue senza soluzione di continuità la trama.² I protagonisti di entrambi i film hanno gli stessi nomi e sembrano intrappolati nello stesso inferno degli eroi di Pasolini. In effetti, gli amici Cesare e Vittorio possono essere letti come due metà di una reincarnazione di Accattone, solo che ora anche le droghe vengono usate come mezzo adeguato per sfuggire al grigiore della periferia romana. Anche questo tentativo di fuga si concluderà fatalmente, almeno nel caso di uno dei due protagonisti, Cesare.

Mentre Cesare è chiaramente il più impulsivo e passionale dei due, Vittorio è sempre più riflessivo e ponderato (cfr. Fiumara, 2017: 18). Di conseguenza, è anche

² Infatti, la trama di *Non essere cattivo* è ambientata nel 1995.

Cesare a essere modellato più da vicino sul personaggio di Accattone, che rifiuta di essere costretto nel corsetto sociale e alla fine muore (cfr. Zanello, 2016: 56). Proprio come il suo modello pasoliniano, Cesare si cimenta per un giorno in un lavoro onesto prima di voltare definitivamente le spalle a questa vita socialmente accettata. Alla fine, proprio come Cesare in *Amore tossico*, è necessario che muoia, nella tradizione di Pasolini, per essere visto ed evitare l'esclusione sociale che lo colpisce a nome del sottoproletariato. In questo contesto, va notata anche la conversazione di Cesare con Linda, sua amante, in cui i due si definiscono marziani atterrati sul pianeta sbagliato. Ciò dimostra una certa consapevolezza della propria esclusione sociale e rafforza la sensazione di smarrimento, che è una delle caratteristiche principali dei protagonisti.

Anche se Vittorio e Cesare cercano di migliorare la propria vita in modi molto diversi – Vittorio attraverso un lavoro onesto, Cesare come ladro e narcotrafficante – entrambi sono destinati al fallimento. I percorsi dei due personaggi sono caratterizzati dal consumo, come lo descrive Fiumara (2017: 35):

Cosa rompe il loro rapporto se non il vuoto che li circonda? Come tentano di riempire questo vuoto i protagonisti? La risposta del film è semplice: essi tentano di colmare il vuoto socio-relazionale attraverso l'unica possibilità che la società post-boom economico offre loro, attraverso il consumo. Un consumo inutile narcisistico. Vediamo due facce opposte del consumo nel corso del film: da un lato abbiamo, con Cesare, il consumo materiale (la droga), dall'altro, con Vittorio, il lento consumo della sua personalità, nell'inutile tentativo di affermazione personale. Entrambe le strade partono dallo stesso punto e conducono allo stesso risultato, la rovina: fisica e con conseguenze rapide per Cesare, psicologica e graduale per Vittorio. È evidente la forte analogia che, secondo Caligari, lega droga e lavoro: il loro effetto è identico.

In *Non essere cattivo* non è il centro di Roma a fare da protagonista. Al contrario, l'azione si svolge quasi esclusivamente a Ostia, uno dei quartieri periferici più lontani dal centro:

I luoghi sono Ostia e la borgata romana, terre urbanizzate in fretta dove convivono durezza a normalità, devianza e povertà, violenza e speranza di riscatto. Quelle inquadrate di strade semideserte, con

edifici decrepiti ma non antichi, bar ricavati da cubi prefabbricati, qualche negozio primitivo con insegne artigianali, evocano terre di frontiera, dove il presente è governato dal caso e dai puri rapporti di forza. Dove non esiste il progetto, ma solo l'affannoso riempimento di uno spazio vuoto e freddo. (Baldari, 2015)

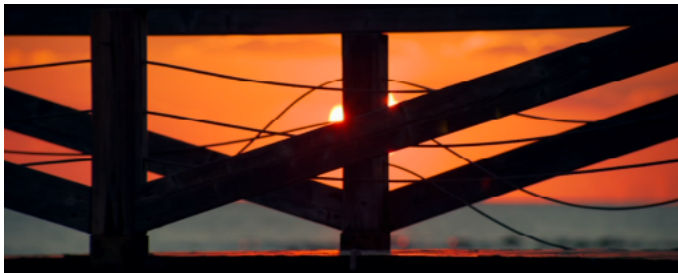
Per ritrovare i personaggi dei film di Pasolini oggi non basta più andare nei quartieri di *Accattone* e *Mamma Roma*. La gentrificazione ha spinto il sottoproletariato ancora più ai margini. Molte delle baracche autoconstruite rappresentate nel film però potrebbero facilmente provenire dal mondo cinematografico di *Accattone*. Zanello (2016: 56) descrive lo spazio messo in scena da Caligari conseguentemente come uno „spaccato dirompente dell'Ostia post-pasoliniana“.

Il vagabondaggio, apparentemente senza meta, nelle strade periferiche all'inizio del film è un altro tema che conosciamo già dei film di Pasolini. I motivi religiosi, invece, sono usati solo per ironia nel film di Caligari; la sacralizzazione del sottoproletariato è qui deliberatamente omessa. Scene come l'ironico battesimo di un operaio edile o la consacrazione di una baracca sgangherata ricordano piuttosto l'ironizzazione della statua di Gesù ne *La dolce vita* di Fellini. Tuttavia, anche nell'opera di Pasolini, troviamo rovesciamenti ironici dei riti cristiani, come alla fine di *Accattone* quando il ladro Balilla fa il segno della croce al rovescio.

Caligari fa un altro passo avanti, chiaramente riconoscibile nella scena in cui le croci di legno cadono dal cielo e si frantumano sull'asfalto della periferia (Figura 8). La fede nell'aiuto di Dio e in un buon fine è vana - questo è il messaggio apparente. Alla fine del film, Cesare, segna-



Figura 8: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)

Figura 9: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)Figura 10: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)

to dall'uso di eroina, vuole rapinare un supermercato con un fucile scarico. Mentre cerca di fuggire, viene ferito a morte. Il parallelismo con *Accattone* è evidente. Il motivo del lutto ricorda ancora una volta la stilizzazione di Ettore in *Mamma Roma* (Figura 9). Quindi, alla fine, c'è ancora speranza in una forma di redenzione? Anche questo faro di speranza sarà negato: nella scena successiva si possono notare i pilastri di un ponte in primo piano, che potrebbero fare riferimento all'arco moderno con il crocifisso immaginario di *Mamma Roma* (Figura 10). Solo che il segno del crocifisso in *Non essere cattivo*, come già nella scena delle croci di legno cadute, viene decostruito. Alla fine del film, dopo un salto temporale, vediamo Vittorio camminare nella borgata. Ora lavora come operaio edile, ma non sembra essere felice nemmeno in questa vita onesta; il suo camminare a testa china e con gli occhi bassi ricorda molto la malinconia di Accattone, che pure si era cimentato in un lavoro onesto, almeno per un momento. In questo contesto è importante ricordarsi che il nome civile di Accattone è anche Vittorio. Così, Cesare e Vittorio possono essere interpretati come due facce della stessa medaglia, due riflessi di Accattone. Uno che è riuscito a

saltare dalla vita criminale e uno che ha perso la vita nel tentativo di fuggire dalla realtà periferica. Ironicamente, l'Accattone superstite è ancora intrappolato nella borgata. Anche in questo caso, uscire dalle borgate, cioè l'inferno dantesco, sembra senza speranza. Ciò è sottolineato anche dall'incontro finale di Vittorio con l'ex amante di Cesare. Nel frattempo, è diventata madre. Il nome del bambino: Cesare. Così alla fine si realizza che nemmeno la morte offre più una via d'uscita dalla borgata. Il circolo vizioso rimane chiuso anche per le generazioni successive.

Un ultimo esempio della citazione di Pasolini nella rappresentazione della Roma urbana è il film *Come un gatto in tangenziale* di Riccardo Milani, una commedia del 2017. Come in quasi nessun altro film, qui viene messo in primo piano il rapporto teso tra centro e periferia, incarnato da due protagonisti che non potrebbero essere più diversi. Giovanni è il presidente di un *think tank* che vuole migliorare le condizioni abitative della periferia romana con l'aiuto di fondi stanziati dal Parlamento europeo, ma che in privato non mostra alcun interesse per i residenti delle borgate. Sua figlia, tra tutti, si innamora di un ragazzo di Bastogi, un quartiere periferico tra i più malfamati e con un alto tasso di criminalità. Monica, madre del ragazzo e seconda protagonista del film, appare come l'incarnazione di questo stesso quartiere. L'aspetto interessante è che il film tenta di fare una riconciliazione tra centro e periferia; il solo dialogo tra i due, motivo principale del film, è una rarità nella storia del cinema italiano.

La firma di Pasolini nel film è inconfondibile. In una scena vediamo il graffito "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" scritto su un muro di Bastogi (Figura 11). Pa-

Figura 11: Milani, Riccardo: *Come un gatto in tangenziale*, 2017. (Screenshot)

solini utilizza la rappresentazione dei graffiti in *Accattone* come una critica implicita alla situazione abitativa delle borgate romane. La citazione di Dante è anche ripetuta da una prostituta nello stesso film. Il famoso verso che orna la porta dell'Inferno nella *Divina Commedia* è utilizzato da Pasolini per rappresentare la periferia romana come un inferno dantesco. Allo stesso modo, si può comprendere la citazione in *Come un gatto in tangenziale*. Si possono individuare ancora altri richiami a Pasolini. Già all'inizio del film Giovanni cita direttamente Pasolini, quanto dice: "È come allude Pasolini in tutta la sua opera: il superamento dei preconcetti legati al termine "periferia" deve assolutamente partire dal nostro interno, altrimenti andiamo da nessuna parte." Riecheggia inoltre anche il linguaggio visivo di Pasolini: quando Monica distrugge la macchina di Giovanni, la madre della periferia è circondata dal vetro rotto che le fa le cornici. Come visto, Pasolini ha usato la stessa tecnica in *Accattone* per stilizzare i suoi protagonisti come icone di santi nella iconografia della pittura del Trecento. Anche l'uso parziale di attori non professionisti che abitano nelle borgate rappresentate nel film *Come un gatto in tangenziale* è una scelta stilistica che si inserisce nella tradizione sia di Pasolini, sia del Neorealismo.

III

Già a metà degli anni Settanta, Pasolini affermava che la realizzazione di film come *Accattone* o *Mamma Roma* non fosse più possibile perché i suoi protagonisti erano in via di estinzione (cfr. Pasolini, 1975). In effetti, ci sono prove di una progressiva emarginazione nello sviluppo urbano romano. L'avanzare della gentrificazione, di cui certamente molti hanno beneficiato, ha relegato il sottoproletariato sempre più ai margini di Roma. Di conseguenza, anche gli spazi dei film che trattano questa stessa classe sociale si stanno spostando sempre più verso l'esterno. Vanno ricordati a tal proposito i film precedentemente presi in esame: *Non essere cattivo* è ambientato a Ostia e anche la borgata Tor Bella Monaca ritratta in *Lo chiamavano Jeeg Robot* si trova al di fuori del Grande Raccordo Anulare.

La rappresentazione di Roma come inferno dantesco oppure come terra desolata, attraverso immagini o citazioni dirette della *Divina Commedia*, è uno stile che risale a Pasolini e che si ritrova ancora oggi nei film. I riferimenti ai miti cristiani invece diventano più rovinosi e la stilizzazione del sottoproletariato sta diminuendo nei film contemporanei. Esistono ancora immagini che fanno riferimento alle citazioni di Pasolini, ma i simboli della cristianità come il crocifisso in *Non essere cattivo* vengono sempre più decostruiti.

In generale si può affermare che esistono due correnti principali nella messa in scena cinematografica di Roma nel cinema italiano: una nella tradizione di Fellini e del suo film *La dolce vita*, che si concentra sempre più sul centro romano e sulla borghesia. Un esempio importante degli ultimi anni potrebbe essere costituito da *La grande bellezza* (2013). L'altra corrente, quella maggiormente trattata nel presente articolo, è totalmente legata alla tradizione pasoliniana, che si occupa quasi esclusivamente della periferia romana e che, inoltre, si manifesta attraverso citazioni dirette e indirette dei film di Pasolini, del suo linguaggio visivo, della sua struttura narrativa e, non ultimo, della sua messa in scena spaziale.

Bibliografia

- Andraschik, Franziska. "La nostalgia del sacro" – *Die Poetik von Pier Paolo Pasolini im Spannungsfeld von Heiligem und Profanem*, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2017.
- Baldarti, Mauro. "Non essere cattivo, di Claudio Caligari", in: *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, 2015. <https://www.carmillaonline.com/2015/10/08/non-essere-cattivo-di-claudio-caligari/>
- Castellano, Simona. "La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbolico) di contrasti ed esistenze difficili", in: *Hermes: Journal of Communication*, n. 13, 2018, pp. 217-230.
- Di Giulio, Tommaso. "Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano

- contemporaneo”, in Parigi, Stefania; Uva, Christian; Zagarrío, Vito [ed.]: *Cinema e identità italiana*, Rom: Libreria Efestò, 2019, pp. 362-372.
- Felten, Uta. *Träumer und Nomaden: eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenburg, 2011.
- Fiumara, Alessandro. *Claudio Caligari. Non essere cattivo. Lettura del film*, Piompino: Edizioni Il Foglio, 2017.
- Groß, Bernhard. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Berlin: Vorwerk 8, 2003.
- Insolera, Italo. *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica; 1870-1970*, Torino: Einaudi, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. *Ali dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti, 2007 [1965].
- Pasolini, Pier Paolo. “Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio”, in: *Corriere della Sera*, 10. 10. 1975.
- Rhodes, John David. *Stupendous, miserable city. Pasolini's Rome*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2007.
- Subini, Tomaso. *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- Witte, Karsten. *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*, Berlin: Vorwerk 8, 1998.
- Zanello, Fabio. “Non essere cattivo”, in: idem [ed.]: *Il cinema di Claudio Caligari*, Piombino: Edizioni Il Foglio, 2016, pp. 55-64.

Filmografia

- Caligari, Claudio. *Non essere cattivo*, 2015.
- Mainetti, Gabriele. *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015.
- Milani, Riccardo. *Come un gatto in tangenziale*, 2017.
- Pasolini, Pier Paolo. *Accattone*, 1961.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*, 1962.

Pasolini e i miti dell'Eros, della morte e del sacro: Da Bach e Dante a Caravaggio e Bataille

Uta Felten*

Recibido: 17.04.2024 — Aceptado: 22.05.2024

Título / Titre / Title

Pasolini y los mitos del Eros, de la muerte y del sagrado: De Bach y Dante a Caravaggio y Bataille

Pasolini et les mythes de l'Eros, de la mort et du Sacré : De Bach et Dante au Caravage e Bataille

Pasolini and the myths of Eros, Death and the Sacred: From Bach and Dante to Caravaggio and Bataille

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El análisis focaliza el cine de Pasolini desde una perspectiva mitológica e intermedial estudiando los procedimientos de codificación pictórica, musical, literaria y filosófica en *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *Teorema* (1968). Gracias al enfoque intermedial salen a la vista las múltiples estrategias de una codificación mitológica de los protagonistas de la *borgata* romana que se convierten en figuras mitológicas de valencia ambigua que oscilan entre el eros, la muerte y lo sagrado.

Nuestro análisis intermedial de *Mamma Roma* demuestra que Caravaggio no es sólo una referencia pictórica, sino también una referencia espiritual, una figura del pensamiento de la ambigüedad en el sentido de Deleuze. En el pensamiento de la ambigüedad de Pasolini y Caravaggio, la vida y la muerte, Eros y Tánatos, lo real y lo irreal, lo sagrado y lo profano son como dos espejos que se reflejan infinitamente. En la película *Teorema* salen a la vista las referencias al concepto de la sacralización del Eros de Georges Bataille.

L'analyse se concentre sur le cinéma de Pasolini dans une perspective mythologique et intermédiaire en étudiant les procédures de codification picturale, musicale, littéraire et philosophique dans *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) et *Teorema* (1968). L'approche intermédiaire permet de mettre en lumière les multiples stratégies de codification mythologique des protagonistes de la *borgata* romaine, qui deviennent des figures mythologiques à la valence ambiguë, oscillant entre l'éros, la mort et le sacré.

Dans notre analyse de *Mamma Roma* nous montrons que le Caravage n'est pas seulement une référence picturale mais aussi une référence spirituelle,

une figure de la pensée ambiguë dans le sens de Deleuze. Dans la pensée ambiguë de Pasolini et du Caravage, la vie et la mort, Eros et Thanatos, le réel et l'irréel, le sacré et le profane sont comme deux miroirs qui se reflètent à l'infini. Dans le film *Teorema*, des références au concept de sacralisation de l'éros de Georges Bataille sont mises en évidence.

The analysis focuses on Pasolini's cinema from a mythological and intermedial perspective by studying the procedures of pictorial, musical, literary and philosophical codification in *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) and *Teorema* (1968). Thanks to the intermedial approach, the multiple strategies of a mythological codification of the protagonists of the Roman *borgata* come to light, who become mythological figures of ambiguous valence that oscillate between eros, death and the sacred.

In our analysis of *Mamma Roma* we show that Caravaggio is not only a pictorial reference but also a spiritual reference, a figure of thinking of ambiguity in the sense of Deleuze. In Pasolini and Caravaggio's thinking of ambiguity, life and death, Eros and Thanatos, the real and the unreal, the sacred and the profane are like two mirrors endlessly reflecting each other. In the film *Teorema*, references to Georges Bataille's concept of the sacralization of Eros come to light.

L'analisi si concentra sul cinema di Pasolini in una prospettiva mitologica e intermediale, studiando i processi di codificazione pittorica, musicale, letteraria e filosofica in *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) e *Teorema* (1968). Grazie all'approccio intermediale, vengono alla luce le molteplici strategie di codificazione mitologica dei protagonisti della *borgata* romana, che diventano figure mitologiche di valenza ambigua, oscillanti tra eros, morte e sacro.

Nella nostra analisi di *Mamma Roma* mostreremo che Caravaggio non è solo un riferimento pittorico ma anche un riferimento spirituale, una figura del pensiero dell'ambiguità nel senso di Deleuze. Nel pensiero di ambiguità di Pasolini e Caravaggio vita e morte, Eros e Thanatos, il reale e l'irreale, il sacro e il profano sono come due specchi che si riflettono all'infinito. Nel film *Teorema* emergono riferimenti al concetto di sacralizzazione dell'eros di Georges Bataille.

* Leipzig Universität.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Caravaggio, cine, corporalidad, eros, muerte, Pasolini, Dante, Bataille.



Le Caravage, cinéma, corporalité, éros, mort, Pasolini, Dante, Bataille.



Caravaggio, cinema, corporality, eros, death, Pasolini, Dante, Bataille.



Caravaggio, cinema, corporalità, eros, morte, Pasolini, Dante, Bataille.



Il poeta, drammaturgo, romanziere e regista Pier Paolo Pasolini è generalmente considerato il poeta del sottoproletariato, che ha fatto della periferia romana e dei suoi abitanti il soggetto centrale dei suoi film e romanzi. I suoi primi due film *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) possono essere visti come una risposta cinematografica alla messa in scena letteraria del sottoproletariato realizzata nei suoi due romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).

Pasolini è stato indubbiamente un pioniere che, molto prima degli attuali registi del cosiddetto cinema delle *banlieue*, ha un ruolo importante soprattutto in Francia e ha dimostrato come i «non luoghi» delle periferie potessero diventare topografia primaria dell'azione, rompendo così fin dall'inizio con le produzioni urbane tradizionali. La periferia romana, la cosiddetta *borgata* di Pasolini, è caratterizzata da brulle lande desolate, da complessi residenziali in cemento – in *Mamma Roma* – e da povere baracche – in *Accattone*. I protagonisti delle periferie sono nomadi alla ricerca di un'identità in spazi privi di identità, piccoli criminali, delinquenti, prostitute, «papponi» di bassa lega o persone con lavori precari come Stella in *Accattone*, che smista i rifiuti di vetro. Pasolini lavora quasi esclusivamente con attori dilettanti, giovani della periferia romana che provengono da quell'ambiente e interpretano sé stessi. Franco Citti, che interpreta il ruolo del pappone romano Accattone, è uno dei principali attori non professionisti nell'opera di Pasolini.

La critica, che ha spesso la tendenza a catalogazioni superficiali, ha annoverato i primi film di Pasolini tra i manifesti di un realismo cinematografico e ha voluto ri-

conoscere in essi una valenza prevalentemente documentaristica. Questo è indubbiamente uno dei livelli di lettura, ma — come vogliamo mostrare di seguito — la valenza documentaristica non è l'unica dei film. Uno sguardo intermediale ai film di Pasolini rivela che la trasparenza della *couleur locale*, il colore locale dettagliato, funge contemporaneamente da maschera per un'altra realtà, quella dei miti cristiani e pagani, che a loro volta rimandano al mito di Roma. In altre parole, la realtà sottoproletaria delle periferie viene rimodellata mitologicamente, arricchita con brani cristiani e pagani presi dal repertorio della letteratura, della musica, dell'arte pittorica e della filosofia da Dante e Bach fino a Caravaggio e Bataille¹. L'apparente trasparenza del reale sarebbe quindi solo la maschera della sua medializzazione.

Sul piano cinematografico, ciò comporta che i film di Pasolini possano essere letti su almeno due livelli:

1. un livello realistico-archeologico;
2. un livello mitologico-intermediale.

Prima di delineare alcuni punti di partenza per una lettura intermediale e mitologica di *Accattone*, vorrei innanzitutto fare alcune osservazioni sulla trama.

Accattone, un ruffiano disoccupato la cui ragazza è stata picchiata da altri papponi ed è in prigione, vaga senza meta e senza guadagni per le baraccopoli della periferia in cerca di soldi, cibo e di una nuova ragazza; trova finalmente Stella, che smista rifiuti di vetro, cerca di avviarla alla prostituzione, ma fallisce perché Stella non è adatta e lui stesso non è molto convinto. Lavora provvisoriamente nell'edilizia, si licenzia di nuovo, torna a delinquere, ruba da un furgone di generi alimentari e infine muore in un incidente in moto durante il suo ultimo colpo, mentre scappa dalla polizia. Le sue ultime parole di fronte alla morte, in risposta alla domanda dell'amico «Accattone, come stai?», sono «Mo sto bene».

La morte è quindi codificata come il compimento dell'onnipresente desiderio di morte del protagonista e, *a posteriori*, solleva la questione se essa rappresenti una redenzione per il personaggio, o costituisca anche un'attualizzazione del mito del salvatore.

¹ Sul sacro e sul rapporto con il mito classico vedi, ad esempio, Fusillo 2007 e Subini 2007.

Il processo di elevazione del sottoproletario Accattone a figura di un salvatore – come ha scritto Bernhard Groß (2008) – attraversa l'intero film fin dall'inizio. Possiamo individuare tre processi come strategie intermediali centrali per una trasformazione cristiano-mitologica della figura di Accattone in icona cristiana:

1. l'elevazione acustica della figura attraverso la musica sacra di Johann Sebastian Bach;
2. il rimodellamento letterario della figura attraverso i riferimenti alla Divina Commedia di Dante e alla Bibbia;
3. l'inquadramento pittorico della figura attraverso il ricorso alle tecniche di messa in scena dell'iconografia cristiana del Trecento.

Desideriamo illustrare in dettaglio il funzionamento dei processi attraverso alcuni singoli esempi.

Il dramma della storia della Passione è, come nota Karsten Witte (1998, 39), «un affare fatto prima di cominciare²». Il coro finale della *Passione di San Matteo* di Bach si sente già durante i titoli di testa di questo racconto di sventura. Con questa ambientazione acustica del film attraverso l'introduzione orchestrale del coro finale della *Passione di San Matteo*, il pathos del lutto è inscritto nel film fin dall'inizio. Allo spettatore è assegnata la funzione di vivere il lutto, come parte della comunità di Bach, rappresentata dal lamento del coro «Wir setzten uns mit Tränen nieder». Pasolini omette però il lamento. Sentiamo solo l'introduzione orchestrale del lamento. Il film sviluppa così una sofisticata strategia di emozionalizzazione che intende anticipare la nostra reazione affettiva a ciò che viene mostrato. Il processo di esasperazione del personaggio attraverso questa inquadratura acustica è ulteriormente rafforzato da un riferimento letterario a una famosa citazione della *Divina Commedia*, che precede il film come motto sotto forma di esergo: «[...] l'angelo di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: 'O tu del Ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno/ per una lacrimetta che 'l mi toglie'».

I versi del quinto canto del *Purgatorio* raccontano di una disputa tra l'angelo di Dio e il diavolo. Si tratta di stabilire se l'anima defunta appartenga al purgatorio, che

dopo il pentimento realizza la speranza di redenzione, cioè l'ascesa al paradiso, o appartenga all'inferno, alla dannazione eterna. L'anima defunta è rivendicata da Dio in quanto ha versato una lacrima, cioè si è pentita, e quindi ha accesso al purgatorio e a una possibilità di salvezza. Come nota Gmelin (1955, 106) nel suo commentario a Dante, «la lacrima come espressione di rimorso nell'ora della morte gioca un ruolo speciale nelle rappresentazioni della salvezza delle anime³».

Perché Pasolini ha scelto questa citazione dantesca come motto per la storia del fallimento del piccolo papavone Accattone? L'inquadratura letteraria di Dante serve indubbiamente a elevare la figura di Accattone e a definire la sua esistenza come creatura in bilico tra purgatorio e inferno, tra luogo di penitenza e luogo di dannazione eterna. Pasolini, dunque, invita a leggere il suo film come cinema spirituale, *cinéma spirituel* nel senso di Deleuze (1985, 232⁴), come cinema dei modi di esistenza, teorema teologico, domanda aperta. Il motivo dantesco della salvezza delle anime è ripreso nel successivo dialogo tra gli amici di Accattone sull'amico Barbarone annegato: «Tu che dici, chi se l'è preso, er Barbarone, Gesu Cristo o il Diavolo?» (Pasolini 2001a, 13) La domanda se i «Ragazzi di vita» di *Accattone* abbiano o meno diritto alla salvezza dell'anima nel senso dantesco rimane senza risposta.

Ma veniamo ora al terzo metodo di presentazione della figura di Accattone attraverso il ricorso alle strategie di messa in scena pittorica dell'iconografia cristiana. Il film inizia con una discussione tra Accattone e i suoi amici, che culmina in una scommessa: riuscirà Accattone a saltare dal Ponte dell'Angelo a stomaco pieno senza morire? Accattone accetta la scommessa, giocando con i confini della vita e della morte. Prima che egli possa saltare, Pasolini organizza un banchetto sfarzoso sulle rive del Tevere. Vediamo il volto di Accattone in primo piano, che prende sembianze creaturali, ingerendo grandi quantità di cibo, incorniciato dai piloni del Ponte degli Angeli (fig. 1).

Diamo una rapida occhiata a questa scena. Essa dimostra in modo impressionante la tecnica pasoliniana di so-

³ «[...] die Träne [spielt] als Ausdruck der Reue in der Todesstunde in den Darstellungen der Seelenrettung eine besondere Rolle».

⁴ «[...] c'est un cinéma de l'esprit qui ne laisse pas d'être plus concret, plus fascinant, plus amusant que tout autre».

² «[...] ehe es beginnt, beschlossene Sache».



Fig. 1, 2: Accattone che mangia (*Accattone*, Pasolini, 1961) e la *Madonna di Ognissanti* (1310 circa) di Giotto di Bondone

vrapporre il discorso realistico-creativo a quello cristiano e costituisce un esempio di trasformazione del realistico-creativo attraverso l'iconografia cristiana. Sono facilmente riconoscibili i riferimenti all'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci e all'iconografia cristiana di Giotto. Il disegno del rapporto tra primo piano e sfondo nel primo piano del volto di Accattone, incorniciato dal ponte di angeli, rimanda ai canoni visivi della tecnica figurativa trecentesca, così come li ritroviamo nell'opera di Giotto (fig. 2). Accattone sopravvive al salto nel Tevere e, come ricompensa, può sputare in faccia al perdente. Qui, come nota Bernhard Groß (2008), assistiamo alla trasformazione dell'icona di Cristo in un comune ruffiano.

Allora, chi è Accattone, un pappone che sputa e schiaffeggia volgarmente o una figura di Cristo? Come nel verso dantesco citato all'inizio, la classificazione non è chiara, la risposta alla domanda è volutamente tenuta nel limbo. Accattone è una figura a cavallo tra purgatorio e inferno. Inferno o purgatorio? Icona di Cristo o comune ruffiano? Gli spettatori possono decidere autonomamente quale posto assegnargli.

Una caratteristica essenziale del cosiddetto «cinema spirituale», il cinema spirituale dei modi di esistenza, cui *Accattone* indubbiamente appartiene, è il rifiuto di assegnare significati chiari. Ovviamente la domanda se Accattone sia un pappone qualunque o una figura di Cristo rimane senza risposta. Ciò che è decisivo è l'impulso offerto da Pasolini a ripensare il rapporto tra religiosità e laicità.

Nuovi spunti per una riflessione sulla simultaneità dei miti salvifici cristiani e profani sono indubbiamente forniti anche dal secondo film, *Mamma Roma* (1962), che invita a una lettura pittorica in cui possiamo riconoscere il ruolo centrale dell'arte caravaggesca.

Nessun pittore ha popolato in modo così costante i nostri desideri, le nostre paure, i nostri sogni diurni e notturni, la nostra immaginazione dell'eros, della morte e del sacro come Caravaggio. Non sorprende che egli sia diventato il referente chiave per il cinema d'autore nel ventesimo secolo. Di seguito vogliamo analizzare i differenti modi di ricezione di Caravaggio nell'arte cinematografica di Pasolini, concentrandoci sull'esempio fornito dal film *Mamma Roma* (1962).

Per Pasolini, Caravaggio è il riferimento chiave per modellare i personaggi, per la messa in scena della corporalità sacra e profana e per la codificazione dell'eros e della morte. Già per Rossellini il pittore era un modello per il suo uso della luce e dell'ombra, per l'attualizzazione cinematografica della tecnica pittorica del chiaroscuro. Ma nel caso di Pasolini la ricezione di Caravaggio diventa ancora più profonda.

L'autore, che aveva studiato storia dell'arte con il famoso specialista di Caravaggio Roberto Longhi a Bologna, si appassiona alla pittura, che considera un filtro fondamentale della percezione. L'arte cinematografica di Pasolini è – come hanno mostrato molti studi⁵ – un'arte fortemente impregnata di pittura. Lui stesso diceva che non poteva concepire nessuna inquadratura senza pensarla come un dipinto:

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa [...]. [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...]. Quindi, quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente. [...] Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili (Pasolini 1962, 145-149).

Ogni immagine cinematografica di Pasolini è sottoposta ad una doppia codificazione: è immagine reale, profana, molte volte documentaristica della vita dei ragazzi di borgata e allo stesso tempo è immagine che aspira ad un'aura di sacralità. Pasolini ha dichiarato sempre che la funzione centrale dell'immagine immobile è quella di fare esplodere il sacro:

Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un [...] viso, gli sguardi, un paesaggio, come si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro. [...] Bisogna precisare che, quando parlo di questa presenza del sacro, non parlo del film nel suo complesso [...]. Parlo del sacro, cosa dopo cosa, oggetto dopo oggetto, immagine dopo immagine (Pasolini 1983, 95).

L'immagine pasoliniana è determinata dall'aspirazione al sacro: è immagine sempre ambigua che oscilla fra l'eros e la morte, il profano e il sacro. È questa duplicità e questa ambiguità che Pasolini ritrova nei dipinti di Caravaggio, pittore di riferimento chiave per la sua poetica cinematografica dell'ambiguità.

Il dipinto per eccellenza che incarna questa doppia codificazione, questo stato ambiguo che oscilla fra l'eros e la morte, fra profanità e sacralità è per Pasolini il *Bacchino*



Fig. 3, 4: Particolari del *Bacchino malato* (1593-94) di Caravaggio e di Ettore in *Mamma Roma* (Pasolini, 1962)

⁵ Sulla ricezione di Caravaggio nel cinema di Pasolini vedi, tra gli altri, Monte 2023 e Chiesi 2017.

malato (1593-94) di Caravaggio (fig. 3), modello assoluto per la sua concezione dei protagonisti maschili nei film sulla borgata romana.

Tutti i ragazzi pasoliniani della borgata sono Bacchini malati, aspirano alla vita, alla passione e all'estasi ma trovano la morte.

Prendiamo l'esempio chiave del film *Mamma Roma* (Pasolini, 1962), in cui il protagonista Ettore è concepito come un Bacchino malato (fig. 4).

Ettore va a vivere con sua madre, Mamma Roma, una ex-prostituta, in un nuovo quartiere nella periferia di Roma per cominciare una vita che vorrebbe migliore, ma è dall'inizio determinato da una strana e profonda malinconia, una stanchezza di vivere, un fatalismo che sembra volere che tutto fallisca, che tutto si muova nella direzione del crimine e della morte.

È quel colore della morte che si ritrova nella pelle del Bacchino malato, quello sguardo profondamente ambiguo determinato dalla malinconia, dal desiderio dell'eros e della morte che affascina Pasolini nel quadro di Caravaggio e che egli traspone nella figura del protagonista Etto-

re, inquadrato appunto come il dipinto. Oltre al *Bacchino malato* un'altra opera famosa di Caravaggio serve a Pasolini come riferimento per la costruzione del personaggio di Ettore: il *Fanciullo con canestro di frutta* (1593; fig. 5).

Mamma Roma fa di tutto per indirizzare suo figlio sulla buona strada, per impedirgli di cedere alle lusinghe dell'ambiente criminale della borgata. In questo contesto gli trova un posto di cameriere in una trattoria di Trastevere. Quando Ettore appare col canestro di frutta lo spettatore riconosce immediatamente il modello caravaggesco (fig. 6). Il viso illuminato del giovane ragazzo del dipinto, il suo sguardo ambiguo smanioso e malinconico si sovrappone al viso di Ettore e anticipa in un certo modo la fine tragica del personaggio, la fatalità degli eventi.

Ettore, identificato col *Fanciullo con canestro di frutta*, costituisce un altro esempio della tesi di Pasolini che tutti i personaggi di Caravaggio siano Bacchi malati. Lo stesso si potrebbe dire dei personaggi pasoliniani.

Ma non sono solo il carattere ibrido dell'eros e la morte presente nel Bacchino malato gli elementi cui Pasolini guarda per costruire il personaggio di Ettore. V'è un'altra



Fig. 5, 6: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Fanciullo con canestro di frutta* (1593) e Ettore con canestro di frutta di Pasolini



Fig. 7, 8: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro* (1600) e *Crocifissione di Stracci* nel film *La ricotta* (Pasolini, 1963)

dimensione, di carattere sacro e cosmico, che permette di innalzare i personaggi profani a un livello trascendente. Pasolini ritrova questo effetto cosmico nei dipinti di Caravaggio e lo descrive come effetto risultante dall'uso di un diaframma:

Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione di Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflessi in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte (Pasolini 1999, 2673-2674).

L'Ettore di Pasolini e il Bacchino malato di Caravaggio sono personaggi di quella realtà ambigua e cristallizzata che oscilla sempre fra reale e irreale, fra il mondo terreno e l'aldilà, fra profanità e sacralità, fra vita e morte.

La messa in scena della morte nell'opera cinematografica di Pasolini è sempre soggetta a una codificazione pittorica di valenza mitologica in chiave sia pagana sia cristologica. Basti pensare alla morte di Ettore in *Mam-*

ma Roma che rinvia al *Cristo morto* (1470-1483 circa) di Andrea Mantegna o alla morte del protagonista Stracci nel film *La ricotta* (Pasolini, 1963) che può essere decodificato come un implicito riferimento alla *Crocifissione di San Pietro* (1600) di Caravaggio (fig. 7, 8).

La *Crocifissione di San Pietro* di Caravaggio è un modello implicito per la sacralizzazione del personaggio di Stracci, povera comparsa sconosciuta in mezzo a un gruppo di volgari attori, che assume il ruolo del buon ladrone e deve rappresentare la figura di Cristo morto nel film *La ricotta*.

Quest'ultimo film è un esempio metacinematografico per eccellenza, un film che racconta la realizzazione di un film sulla passione di Cristo. La concezione tragica del personaggio di Stracci fa sì che egli non solo rappresenti il personaggio di Cristo nel film sulla passione di Cristo che si sta girando, bensì che muoia davvero fino all'estrema personificazione. Il riferimento pasoliniano alla crocifissione di San Pietro ha la funzione di suscitare l'empatia dello spettatore per la morte di Stracci e indicare come l'evento si richiami all'identificazione del nuovo Cristo. Il nuovo martire San Pietro deve generare la pietà. La codificazione pittorica della corporalità di Stracci rafforza l'effetto di teatralità della sua passione e muove sentimenti



Fig. 9: Screenshot di *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, Pasolini, 1962)

di pietà in chi osserva, e riconosce nella povera comparsa, personaggio profano della strada, il modello del martirio caravaggesco. Lo spettatore che dispone di una memoria segnata dall'immaginario caravaggesco ravvisa la poetica intermediale di Pasolini e scopre che molte immagini filmiche che sembrano a prima vista avere una valenza documentaristica si rivelano come citazioni nascoste dell'arte pittorica di Caravaggio.

Una domanda si fa subito strada nello spettatore: perché Pasolini trasforma la valenza documentaristica dei suoi personaggi in valenza pittorica? Perché un ragazzo di vita come Ettore si trasforma in un Bacco, un dio dell'estasi? Perché una povera comparsa come Stracci si trasforma in martire cristiano?

Pasolini innalza i suoi personaggi profani nella sfera del sacro e realizza allo stesso tempo un lavoro sul mito nel senso di Hans Blumenberg (1985, 34): rispetta il nucleo narrativo del mito e varia il suo contesto. Non a caso Pasolini ha scelto Caravaggio come riferimento per il suo lavoro originale sul mito, perché già questi aveva giocato col mito di Bacco in modo eterodosso e innovatore: non voleva più ripetere quello che già era conosciuto. Così, trasforma il dio dell'estasi in giovane malato che oscilla fra il femminile e il maschile, fra vitalità e malattia, fra Eros e Thanatos, fra profanità e sacralità. È ovvio ed è anche confermato da Pasolini stesso che la fascinazione per il pittore era nata dalle lezioni di Roberto Longhi. Grazie ai seminari di Longhi su Caravaggio Pasolini capisce che l'atteggiamento metodologico dell'artista, la sua pro-

duzione può diventare punto di riferimento per la costruzione dell'immagine filmica. Pasolini come Caravaggio cerca di fissare l'immagine in una realtà cristallizzata (Longhi 2013, 20-21).

Secondo Longhi, Caravaggio ottiene l'effetto cristallizzato dell'immagine grazie all'uso dello specchio, che evita che l'occhio del pittore sia divagante e permette di concentrarsi sull'immagine. Questa fissazione è ciò che cerca anche Pasolini nelle sue pellicole. Sarebbe forse alquanto riduttivo intendere l'uso dello specchio solo in chiave di mera volontà naturalistica, desiderio mimetico di copiare la realtà. È Roberto Longhi che sottolinea l'effetto irreali come effetto secondario generato dell'uso dello specchio e parla della «realtà acquario» dei dipinti di Caravaggio, quella «realtà acquario» in cui sembrano collocarsi anche i personaggi pasoliniani.

«C'è qualcosa di terribile nella realtà. La realtà ci sfugge» diceva Antonioni (cit. in Micciché 2002, 137) riferendosi al concetto del cinema moderno. Il filosofo Gilles Deleuze (1985) usava il concetto dell'«immagine-cristallo» per indicare la dimensione virtuale e spirituale dell'immagine filmica del cinema moderno. Sulla stessa linea, il critico Edgar Morin (1956, 83s.) sottolineava che l'immagine filmica è sempre infettata dall'immaginario:



Fig. 10: Particolare di una fedele nella *Deposizione di Cristo* (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1602-03)



Fig. 11, 12: Particolari di *Mamma Roma* di Pasolini e della fedele nella *Deposizione* di Caravaggio

«L'immaginario prolifera nell'immagine come sua metastasi naturale⁶». Nelle immagini filmiche di Pasolini e nelle immagini pittoriche di Caravaggio lo spettatore riconosce quella proliferazione dell'immaginario, quella trasgressione della cornice dell'immagine verso un punto esterno.

L'ultima scena del film *Mamma Roma*, in cui la donna sembra voler saltare della finestra quando all'improvviso entra una luce esterna nella stanza che illumina il suo viso (fig. 9) costituisce un esempio chiave al riguardo.

Deleuze (1985, 231) commentava implicitamente questa scena quando chiede: «Cosa è questo punto esterno? È la grazia o il caso⁷?» In questo ultimo momento *Mamma Roma* sembra essere toccata da un punto esterno. Anche i personaggi caravaggeschi sembrano molte volte essere toccati da un punto esterno, come ad esempio una fedele nel dipinto *Deposizione di Cristo* (1602-03) (fig. 10).

A differenza della *Deposizione* di Caravaggio la causa del dramma "ottico" che vive *Mamma Roma* nel film di Pasolini non è rivelata (fig. 11, 12).

«Cosa è questo punto esterno, da dove viene questa luce?» Per ragioni epistemologiche nel cinema di Pasolini la domanda rimane senza risposta.

⁶ «L'imaginaire ensorcelle l'image parce que celle-ci est déjà sorcière en puissance. Il prolifère sur l'image comme son cancer naturel.»

⁷ «Ce point du dehors, est-ce la grâce, ou le hasard ?»

presupposti estetici e antropologici. Ulteriori elementi per una riflessione sulla simultaneità dei miti cristiani e romani sono rintracciabili anche in *Teorema* del 1968, accolto come un film di culto e scandaloso, sul quale vorremmo concludere con alcune riflessioni.

Prima di intraprendere una breve analisi del film di Pasolini, vorremmo riunire alcuni tasselli di un disegno teorico che riteniamo adeguato ad analizzare il cosiddetto cinema spirituale di Pasolini. Il concetto di *cinéma spirituel* coniato da Gilles Deleuze si basa sulla premessa che il cinema costituisce un luogo privilegiato per la filosofia nel XX secolo e può diventare un «mezzo di cognizione⁸» (1985, 29). Secondo Deleuze (ibid. 30), la conoscenza evocata dal cinema moderno è una conoscenza sovversiva, poiché il cinema moderno non è caratterizzato da un'epistemologia affermativa e rassicurante del riconoscimento, di ciò che è già noto, ma piuttosto diventa «la scienza delle impressioni visive», che «ci costringe a dimenticare la nostra logica e le nostre abitudini di visione⁹».

Il cinema moderno pone i suoi protagonisti e i suoi spettatori di fronte a situazioni ottiche, a drammi ottici la cui funzione, secondo Deleuze (ibid., 29), è quella di

⁸ «[...] faire de la vision pure un moyen de connaissance et d'action.»

⁹ «[...] science des impressions visuelles, nous obligeant à oublier notre logique propre et nos habitudes rétinienne». Deleuze cita qui Le Clezio («L'extra-terrestre», 28).

«rendere comprensibile» qualcosa che «supera le nostre capacità sensomotorie¹⁰». In altre parole, ci pone di fronte a un «pensiero del fuori», una *pensée du dehors*, un pensiero che si colloca al di là delle classificazioni convenzionali, al di là delle differenziazioni convenzionali tra reale e immaginario, percezione oggettiva e soggettiva, e formula così una domanda aperta che rimane senza risposta (ibid., 231).

Quando Mamma Roma si affaccia alla finestra alla fine del film, sperimenta la presenza di Dio o proprio la sua assenza? La precedente stilizzazione pittorica del figlio Ettore come icona di Cristo sembra offrire una promessa di salvezza. Se questa si realizzerà, tuttavia, rimane nell'incertezza. Ettore è un'icona di Cristo o solo un piccolo truffatore? La sua morte porterà la promessa redenzione? Mamma Roma riceverà la misericordia divina? Il cinema formula queste domande, le lascia in sospeso senza rispondere e fa così crollare le dicotomie delle nostre abitudini di visione. Secondo Deleuze (ibid.), è un «cinema dei modi di esistenza, dello scontro di questi modi e del loro rapporto con un esterno¹¹».

Anche il film *Teorema* di Pasolini ci pone di fronte a un cosiddetto «esterno». In questo caso, il «fuori» si presenta sotto forma di un misterioso «divino visitatore», un ospite misterioso che sconvolge l'ordine di una famiglia borghese e alla fine la fa crollare. Seguendo Piero Spila (2002, 80), la trama del film può essere riassunta come segue:

Milano, 1968: un postino suona il campanello di una grande villa e consegna un telegramma che annuncia l'arrivo di un ospite, che effettivamente arriva il giorno dopo. Il misterioso ospite [...] bello e riservato, legge [...] le poesie di Rimbaud e si muove per la casa come se non appartenesse a ciò che lo circonda. Uno dopo l'altro, i membri della famiglia cedono al fascino della sua presenza: il figlio Pietro, studente dalle indefinite doti artistiche; la figlia quattordicenne Odetta, introversa e sottomessa all'autorità del padre; la moglie Lucia [...], il padrone di casa Paolo, [...] capo industriale, e [...] la serva Emilia [...]. L'ospite provoca una svolta

decisiva nella vita dei membri della famiglia, soprattutto quando, richiamato da un altro telegramma, scompare di nuovo, così come era venuto. Emilia, la moglie del contadino, imbecca la strada del misticismo, torna in campagna e comincia a nutrirsi di ortiche e terra in attesa del ritorno dell'ospite, fino a salire sul tetto come un'asceta provetta e salire in cielo. La giovane Odetta fugge nella follia e finisce in manicomio. Pietro si rende conto di essere diverso e cerca di dare una fisionomia alla sua disperazione attraverso la pittura astratta. Lucia, la moglie monogama e morale, vive una serie di vuote avventure erotiche con uomini sconosciuti; il padre abbandona la sua fabbrica agli operai e si spoglia come un novello San Francesco alla stazione centrale di Milano. Il finale del film lo vede nudo nel deserto.

Nei suoi numerosi autocommenti e interviste, lo stesso Pasolini (2001b, 2931) suggerì la *lettura religiosa* del film, che fu sequestrato dalla Procura della Repubblica pochi giorni dopo la sua uscita:

Mi sento interessato a proseguire questo tipo di esperienza. Infatti *Teorema* continua questo discorso. *Teorema* parla ancora di un'esperienza religiosa. Si tratta dell'arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese. Tale visitazione butta all'aria tutto quello che i borghesi sapevano di se stessi; quell'ospite è venuto per distruggere. L'autenticità, per usare una vecchia parola, distrugge l'inautenticità. Però quando egli se ne va, ognuno si ritrova con la coscienza della propria inautenticità e, in più, l'incapacità di essere autentico [...].

Pasolini (ibid.) sottolinea l'ambivalenza della figura dell'ospite misterioso, dotato di tratti sia demoniaci che angelici:

Questo personaggio ha finito col diventare ambiguo, cioè a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare [...]. Non c'è borghese non colto [...] che non sia volgare. E lui ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi; è perciò che è ambiguo. Ciò che è autentico invece, è l'amore che suscita, perché è un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l'idea che il borghese ha di sé: ora l'autentico è l'amore, e la causa di questo amore è questo personaggio ambiguo. [...] Questo personaggio non è identificabile con Cristo; è se mai Dio, il Dio Padre [...]. È insomma il visitatore bilico dell'Antico testamento non il visitatore del Nuovo Testamento.

¹⁰ «Une situation purement optique [...] est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensorimotrices.»

¹¹ «[...] c'est un cinéma des modes d'existence, de l'affrontement de ces modes, et de leur rapport avec un dehors.»



Fig. 13, 14: Odetta, distesa sul letto (*Teorema*, Pasolini, 1968) e *L'Estasi di santa Teresa d'Avila* (1645-1652) di Gian Lorenzo Bernini

Secondo Pasolini, il «visitatore divino» non è da equiparare a Cristo, ma forse al divino in sé. Il film mette così in scena e attualizza sia il mito cristiano che quello antico della redenzione. Da cosa si redimano i membri della famiglia e se i personaggi sperimentino un'estasi religiosa o erotica rimane senza risposta.

A livello di *lettura intermediale*, si può fare riferimento all'ispirazione teatrale del film, concepito inizialmente come una tragedia:

Teorema era, come prima idea, una tragedia in versi, la settima. Avevo già cominciato a elaborarla come tragedia, come dramma in versi; poi ho sentito che l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso. (Pasolini, 2001b, 2934)

Pasolini inoltre rimodella fortemente i suoi personaggi attraverso il repertorio dell'arte visiva occidentale, creando così un ampio quadro intermediale – ad esempio, l'immagine filmica di Odetta, distesa sul letto, evoca fortemente la *Santa Teresa* del Bernini (fig. 13, 14). La lettura intermediale riprende così la lettura religiosa-erotica.

Al centro del nostro interesse v'è una *lettura filosofica* basata sui teoremi di Gilles Deleuze citati all'inizio e sulle teorie di Georges Bataille. Il film mette spettatori e protagonisti di fronte a un «pensiero del fuori». Non si sa se questo fuori possa essere letto come grazia di Dio o come rifiuto della grazia. Uno sguardo più attento alla reazione

dei personaggi alla partenza del misterioso «visitatore divino» rivela il potere liberatorio e distruttivo dell'ospite e quindi la sua funzione dionisiaca:

PIETRO: «Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Sono come tutti gli altri, con molti difetti forse, miei e del mio mondo. Tu sei stato diverso da me [...]. Che cosa sarà di me d'ora in poi? [...] Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura?»

LUCIA: «Tu hai riempito la mia vita di un totale, reale interesse. Dunque partendo non distruggi nulla di ciò che c'era in me prima, se non una reputazione di borghese casta ... che importa! Ma ciò che invece tu stesso mi hai dato, l'amore nel vuoto della mia vita, lasciandomi distruggere tutto...»

ODETTA: «Tu conoscendomi mi hai fatto diventare una ragazza normale, mi hai fatto trovare la soluzione giusta della mia vita. [...] Adesso il dolore di perderti causerà in me una ricaduta, molto più pericolosa ancora del male che era dentro di me [...]».

PAOLO: «Sicuramente sei venuto qui per distruggere. In me la distruzione che hai causato non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che io ho sempre avuto di me. [...] Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdita completa di me stesso? Ma come può farlo un uomo abituato all'idea di ordine, di futuro e soprattutto di possesso?» (Pasolini 2001b, 1086)

È proprio questo rifiuto di rispondere alle domande poste dai protagonisti che fa del film uno strumento di

conoscenza, nel senso di Deleuze, una conoscenza che spiazza e liquida le nostre abitudini di vedere e di pensare, soprattutto di pensare per dicotomie, religioso vs. erotico, che George Bataille (1987, 609) aveva già fatto crollare con successo nei suoi scritti:

A questo punto vorrei spiegare il senso religioso dell'erotismo. Il senso dell'erotismo non corrisponde al senso della religione! Allo stesso modo, il senso della religione nella sua interezza sfugge a chi ignora il legame che ha con l'erotismo¹².

La prima intuizione che il film offre è la dissoluzione della dicotomia tra religione ed eros. La seconda è che il film non risolve l'incertezza sulla funzione di redenzione religiosa o erotica dell'ospite misterioso.

La scena finale, che mostra il padre di famiglia nudo in un deserto di cenere, rinvia alla domanda che si impone di fronte a scene simili in *Stromboli* di Rossellini e *Mamma Roma* di Pasolini: il confronto con un esterno che il protagonista sperimenta è forse così potente da superare le sue capacità sensomotorie. Che cosa veda e se sperimenti la grazia divina o l'assenza di Dio rimane un problema aperto. Vediamo solo gli occhi di chi guarda, ma non quello che vede, che è al di fuori dello schermo, nel cosiddetto *champ aveugle*, secondo la definizione di Pascal Bonitzer (1982). Possiamo riempire questo *campo cieco* con la nostra immaginazione e quindi costruire e de-costruire finzioni di redenzione in un processo che non si conclude mai.

Non è un caso che il finale, con la sua predilezione per una topografia apocalittica, rimandi anche al romanzo giovanile di Pasolini *Una vita violenta*, a una scena in cui l'intero sobborgo è affogato nel fango e il narratore osserva in modo dantesco «no c'erano ni Cristi ni Madonne».

Teorema culmina in un dramma acustico, un unico grido che può riferirsi all'esperienza della presenza o dell'assenza del divino.

Bibliografia

- Bataille, Georges. *CŒuvres complètes*. T. X. Paris: Gallimard, 1987.
- Blumenberg, Hans. *Work on Myth*. Massachusetts: MIT Press, 1985.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Gallimard, 1982.
- Chiesi, Roberto. «Pasolini e Caravaggio». *Nomads. Mediterranean Perspectives* | 05, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Fusillo, Massimo. *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*. Roma: Carocci, 2007.
- Gmelin, Hermann: *Die göttliche Komödie. Kommentar Teil 2. Der Läuterungsberg*. Stuttgart: Klett, 1955.
- Groß, Bernhard. *Figurationen des Sprechens*. Berlino: Vorwerk 8, 2008.
- Longhi, Roberto. *Caravaggio*. Milano: Abscondita, 2013.
- Micciché, Lino. *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Monte, Michele di. *Pier Paolo Pasolini. Tutto e santo. Il corpo veggente – The Seeing Body*. Roma: Gallerie Nazionali di Arte Antica, 2023.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli, 1962.
- Pasolini, Pier Paolo. *Il sogno del centauro*. Roma: Editori Riuniti, 1983.
- Pasolini, Pier Paolo. «La luce di Caravaggio». *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 2673-2674.
- Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema I*. Milano: Mondadori, 2001a.
- Pier Paolo Pasolini. *Per il cinema II*. Milano: Mondadori, 2001b.
- Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese, 2002.
- Subini, Tomaso. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- Witte, Karsten. *Die Körper des Ketzers*. Berlino: Vorwerk 8, 1998.

¹² «À ce point je veux m'expliquer sur le sens religieux de l'erotisme. Le sens de l'erotisme échappe à quiconque n'en voit pas le sens religieux ! Réciproquement, le sens des religions échappe à quiconque néglige le lien qu'il présente avec l'erotisme.»

Filmografia

Pasolini, Pier Paolo. Accattone, 1961.

Pasolini, Pier Paolo. Mamma Roma, 1962.

Pasolini, Pier Paolo. La ricotta, 1963.

Pasolini, Pier Paolo. Teorema, 1968.

Dipinti

Bernini, Gian Lorenzo di. L'Estasi di santa Teresa d'Avila, 1645-1652.

Bondone, Giotto di. Madonna di Ognissanti, 1310 circa.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Fanciullo con canestro di frutta, 1593.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Bacchino malato, 1593-94.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Crocifissione di San Pietro, 1600.

Caravaggio, Michelangelo Merisi da. Deposizione di Cristo, 1602-03.

Mantegna, Andrea. Cristo morto, 1470-1483 circa.

«Perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?»

L'atto creativo nel cinema di Pasolini

Giulio Brevetti*

Recibido: 01.05.2024 — Aceptado: 06.06.2024

Titre / Title / Titolo

«¿Por qué hacer un trabajo cuando es tan hermoso soñar solo con él?». El acto creativo en el cine de Pasolini
 «Pourquoi faire un travail quand il est si beau de le rêver seulement?». L'acte créatif dans le cinéma de Pasolini
 «Why make a work when it is so beautiful to only dream of it?». The creative act in Pasolini's cinema

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Alumno de Roberto Longhi, el crítico de arte histórico e italiano más influyente del siglo XX, Pier Paolo Pasolini ha tenido en cuenta la lección de ese maestro en la construcción de sus imágenes, a veces inspirados en pinturas renacentistas y manieristas. Pero además de estas referencias iconográficas bien conocidas en su cine, a menudo se encuentran reflexiones sobre el acto creativo y el arte en general. Por lo tanto, la intervención tiene como objetivo centrarse en algunos de estos momentos y comentar específicamente las figuras de los artistas que aparecen en algunas de las películas, como el alumno de Giotto por el mismo director interpretado en *Decameron* o como el director interpretado por Orson Welles en *La Ricotta*. A través de una lectura de estos ejemplos, intentará ofrecer una interpretación de la mirada del autor sobre lo que es el arte y la necesidad del ser humano de crear y producir artefactos artísticos.

Élève de Roberto Longhi, critique d'art historique et italien le plus influent du XXe siècle, Pier Paolo Pasolini a gardé à l'esprit la leçon de ce professeur dans la construction de ses images, parfois inspirée par la renaissance et les peintures manières. Mais en plus de ces références iconographiques bien connues dans son cinéma, des réflexions sur l'acte créatif et l'art en général

sont souvent trouvés. L'intervention vise donc à se concentrer sur certains de ces moments et à commenter spécifiquement les figures des artistes qui apparaissent dans certains films, tels que l'élève de Giotto par le même réalisateur joué dans le *Decameron* ou en tant que réalisateur joué par Orson Welles dans *La Ricotta*. Grâce à une lecture de ces exemples, il essaiera d'offrir une interprétation du regard de l'auteur sur ce que l'art et le besoin de l'homme est de créer et de produire des artefacts artistiques.

Pupil of Roberto Longhi, the most influential historical and Italian art critic of the twentieth century, Pier Paolo Pasolini kept in mind the lesson of that teacher in the construction of his images, sometimes inspired by Renaissance and Mannerist paintings. But in addition to these well-known iconographic references in his movies, reflections on creative act and art in general are often found. The essay therefore aims to focus on some of these moments and to comment on specifically the figures of the artists who appear in some of his films, such as Giotto's pupil by the same director played in the *Decameron* or as the director played by Orson Welles in *La Ricotta*. Through a reading of these examples, it will try to offer an interpretation of the author's gaze on art and on the humans' need to create and produce artistic artifacts.

Allievo di Roberto Longhi, il più influente storico e critico d'arte italiano del Novecento, Pier Paolo Pasolini ha tenuto presente la lezione di quel maestro nella costruzione delle sue immagini, talvolta ispirandosi a dipinti rinascimentali e manieristi. Ma oltre a questi ben noti riferimenti iconografici nel suo cinema sono spesso riscontrabili riflessioni sull'atto creativo e sull'arte in generale. L'intervento mira, pertanto, a soffermarsi su alcuni di questi momenti e a commentare nello specifico le figure degli artisti che compaiono in alcune delle pellicole, come ad esempio l'allievo di Giotto dallo stesso regista interpretato nel *Decameron* o come il regista impersonato da Orson Welles ne *La ricotta*. Attraverso una lettura di questi esempi, si tenterà di offrire un'interpretazione dello sguardo dell'autore su cosa sia l'arte e sul bisogno dell'essere umano di creare e produrre manufatti artistici.

* Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, Ricercatore

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Artista, director, pintor, escritor, proceso creativo.



Artiste, réalisateur, peintre, écrivain, processus de création.



Artist, director, painter, writer, creative process.



Artista, regista, pittore, scrittore, processo creativo.



1. Premessa

In occasione del centenario della nascita, la Cineteca di Bologna ha organizzato una mostra sull'immaginario visivo del cinema di Pier Paolo Pasolini, allestita nel sottopasso di Piazza Re Enzo, nel centro della città che aveva accolto il giovane poeta friulano e dove aveva studiato, restando rapito nell'anno accademico 1941/42 dalle lezioni di storia dell'arte di Roberto Longhi, il grande critico nato ad Alba, in Piemonte, nel 1890 e destinato a divenire il più influente storico dell'arte italiano, che avrebbe scritto opere fondamentali e dato vita a una scuola che annoverava, tra gli altri, Federico Zeri, Mina Gregori, Raffaello Causa, Giuliano Briganti, Ferdinando Bologna e molti ancora. La mostra bolognese rifletteva su quanto quelle lezioni abbiano influito sull'immaginario e sull'estetica del giovane Pasolini che avrebbe voluto laurearsi con Longhi ma che, a causa delle vicissitudini della guerra, dovette ripiegare sulla letteratura italiana svolgendo una tesi su Pascoli seguito dal professor Carlo Calcaterra.

La mostra, dal titolo *Folgorazioni figurative* (Chiesi & Mazzocchi 2022), prendeva in prestito le parole usate dal regista e poeta proprio a proposito dell'importanza di quelle lezioni con un grande intellettuale del Novecento. L'esposizione si apriva non a caso con una fotografia di Longhi e si chiudeva con alcune versioni del ritratto del critico realizzate da Pasolini pochi giorni prima della sua

morte. Come a dire che Longhi ha rappresentato un pezzo fondamentale della sua vita, l'alfa e l'omega per la sua formazione e per la sua visione da artista. Il Pasolini regista deve straordinariamente tanto alla lezione di quel maestro che ha rivalutato molta produzione artistica italiana, in special modo tra Trecento e inizio Seicento, segnando profondamente il gusto e lo sguardo del suo allievo come di tanti altri. L'attenzione al dato realistico e ai problemi della forma si riverberano tanto nei dipinti giovanili di Pasolini quanto nelle pellicole che dirige (Brevetti 2022).

Ma, assieme ai riferimenti, più o meno espliciti, alla pittura che emergono dalle pellicole e che la mostra evidenziava sapientemente, occorrerebbe anche una riflessione sulla figura dell'artista, e dunque dell'atto creativo, che talvolta fa capolino nei suoi film. Quali artisti, che tipo di espressione artistica, quale interpretazione ne dà egli di volta in volta? E perché in certi casi sceglie di interpretare egli stesso la figura dell'artista? Per tentare di offrire una lettura ragionata di questo utilizzo da parte di Pasolini, ci soffermeremo su quattro pellicole.

2. Il regista

La prima opera cinematografica di Pasolini in cui compare un personaggio compiutamente dedito all'arte è *La ricotta*, episodio compreso nel collettivo *Ro.Go.Pa.G.* (1963), in cui figurano anche i segmenti di Rossellini, Gregoretti e Godard. Il segmento di Pasolini, che segue *Accattone* e *Mamma Roma*, è come ben noto finito al centro di roventi polemiche e di una oscena azione censoria per vilipendio alla religione. Dopo la Via Crucis nelle borgate romane dei protagonisti dei primi due film, Pasolini si concentra su un altro sottoproletario capitato nel mondo delle produzioni cinematografiche, una comparsa dall'evocativo nome di Giovanni Stracci (Mario Cipriani) a cui viene affidata la parte di uno dei due ladroni nella scena della crocifissione che un regista americano (Orson Welles) sta girando a Roma. Un poveraccio finito lì solo per ottenere il pasto durante la pausa pranzo, completamente avulso da ciò che lo circonda, dalle pretese intellettuali del regista e dal processo artistico in corso. Come

lo stesso Pasolini ha affermato, diversamente da *Accattone* e da *Mamma Roma*, il protagonista «Stracci non è più un eroe del sottoproletariato romano in quanto problema specifico ma è l'eroe del Terzo mondo. Senza alcun dubbio più astratto e meno poetico, ma, per me, più importante» (Bertolucci & Comolli 1965). Il contesto romano, così fondamentale per i primi due film, non è più determinante in questo, non a caso ambientato a Cinecittà, il luogo della finzione e senza legami con la città di Roma. La parabola del poveraccio che fa un'indigestione di ricotta e muore sulla croce durante le riprese è dunque una riflessione sulla condizione sociale, economica e culturale dei tanti Stracci sfruttati e invisibili nel mondo.

Contrapposta a questa figura, vi è quella del regista, interpretata da Orson Welles, vale a dire uno dei volti e dei nomi più rappresentativi dell'arte cinematografica, modernizzatore e innovatore non a caso scelto da Pasolini per un episodio di gran sperimentazione tecnica e visiva, come testimoniano i passaggi dal bianco e nero al colore, le scene accelerate che richiamano le comiche del muto, l'uso inedito del sonoro e della musica. E dunque chi è questo regista imponente e autoritario che siede altezioso a dirigere il set? Le prime parole che gli sentiamo dire sono: «la corona!», vale a dire la solenne richiesta di visionare la corona di spine da porre sul capo dell'attore che interpreta Cristo. La catena che si viene a formare partendo dal diretto sottoposto, vestito bene e severo nei toni, finisce, di bocca in bocca, a un altro sottoproletario steso per terra a ridere irriverente della richiesta del regista. Dalla autocompiaciuta sacralità dell'autore all'indifferente sornioneria dell'ultimo dei presenti di un set cinematografico che assume così, attraverso questo montaggio di volti e di atteggiamenti, una rigida struttura gerarchica di marca feudale in cui il regista rappresenta il monarca alle cui dipendenze vi sono diversi strati di vassalli e di servi della gleba. Come appunto il povero Stracci. La corona di spine, oggetto di scena cercato dal regista, finisce per diventare il simbolo della vicenda, il contrassegno del martirio al quale stiamo per assistere per volere del regista, un martirio non falso, come quello della finzione filmica, ma vero, reale, che avviene nella vita concreta e di cui nessuno si accorge.

Il *j'accuse* di Pasolini a un certo modo di intendere la produzione cinematografica si ricollega allo sfruttamento del proletario già fotografato da Luchino Visconti in *Bellissima*, in cui una bambina e sua madre – significativamente Anna Magnani – restano vittime della macchina di interessi e di ambiguità che ruota attorno al magico mondo del cinema. Ma lì si trattava di una critica, da parte di un film neorealista, all'industria del cinema neorealista e alla consuetudine, negli anni del dopoguerra, di utilizzare attori presi dalla strada, alimentando false speranze di arricchimento e di successo. Poco più di dieci anni dopo, in pieno boom economico, sembra di tornare ancora più dietro: Stracci non è su quel set per una parte di rilievo, ma per fare la comparsa ed avere il cestino con il pranzo da portare alla famiglia. Il cinema è soltanto un modo come un altro per sbarcare il lunario, per trovare qualcosa da mangiare, e come altri settori anche il cinema è costruito su ingiuste strutture gerarchiche. Tutti i figli di Stracci cercheranno di entrare in quel mondo e di fare le comparse solo per mangiare.

La produzione è affidata a un regista straniero a cui ben poco importano le questioni sociali. Il suo intento è quello di ricreare *tableaux vivants*, ispirandosi a opere della pittura manierista, come nel caso delle crocifissioni di Pontormo e di Rosso Fiorentino, solitamente isolato dal resto della troupe che nelle pause si riunisce per mangiare e per ballare. Quando viene raggiunto da un giornalista (Vittorio La Paglia) che gli pone delle banali domande, lo sentiamo rispondere con frasi lapidarie e poco veritiere. Alla domanda: «Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?», egli risponde infatti: «Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo». Quando poi il cronista gli chiede cosa pensi della società italiana, egli risponde: «il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa». Riguardo alla morte, afferma che «come Marxista è un fatto che non prendo in considerazione». Riguardo poi a Fellini, dopo averci pensato su, afferma: «egli danza, egli danza!». Domande mediocri a cui il regista, pur sfuggendo con ironia, risponde in maniera profonda, prima di leggere un brano tratto dal volume *Mamma Roma*, uscito l'anno precedente: si tratta della poesia *Io sono una forza del Passato*, nella quale Pasolini canta la tradizione

e il passato che si stanno perdendo per colpa della modernità e del progresso. Il regista incolpa poi quelli come il cronista che non comprendono perché uomini medi. L'uomo medio, dice, è «un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunque», ricordando che il produttore del suo film è anche il padrone del giornale per cui scrive il cronista. Una visione sconsolata, triste, pessimista quella del regista che preferisce poi girarsi di spalle e stare da solo.

Mentre le tre comparse sono sulla croce, arriva il produttore, con la stampa e altri invitati. Stracci, che ha fatto un'indigestione per aver mangiato troppa ricotta, muore sul serio. Il regista senza scomporsi esclama: «Povero Stracci! Crepare! Non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo!».

Qual è dunque la visione di Pasolini di questo regista cinico e sprezzante, disilluso e disincantato? Ed è una figura se non autobiografica almeno sovrapponibile a quella dello stesso Pasolini? Egli da una parte mette in luce la banalità dei film biblici, soprattutto hollywoodiani, dall'altra rigetta anche la scelta intellettualistica intrapresa dal regista interpretato da Welles, quella cioè di ricostruire in maniera fedele immagini desunte dalla pittura. L'estetismo del personaggio, unito al suo cinismo, lo portano a riproporre in maniera asettica quadri del passato: «Quindi Welles non rappresenta me stesso. Probabilmente è una specie di caricatura di un me stesso andato oltre certi limiti e visto come se, per un processo di inaridimento interiore, fossi diventato un ex comunista... Si spiegano così le sue risposte caustiche e ciniche che aggrediscono il mondo da ogni lato» (Pasolini 1964). E la prova che Pasolini aveva in mente ben altro l'avrebbe data, in effetti, l'anno successivo girando a Matera quello che forse è da considerare il suo più grande capolavoro, *Il Vangelo secondo Matteo*.

Dunque, ricapitolando: Pasolini mette in scena un regista che gira un film sulla Passione e che, come mostra la sequenza dell'intervista, parla con le parole di Pasolini. Ma, al di là del pensiero sull'uomo medio e sulla borghesia italiana, le due visioni estetiche non coincidono. Se il regista interpretato da Welles riproduce opere d'arte manieriste, di fatti copiando e non inventando nulla, per Pa-

solini la storia dell'arte costituisce non soltanto una fonte iconografica da cui attingere ma, sulla scorta degli insegnamenti di Longhi, una storia delle forme a cui guarda costantemente per trarvi ispirazione:

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto, che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva (Pasolini 1962).

3. Il pittore moderno

La seconda pellicola su cui ci soffermiamo è *Teorema*, il film che Pasolini girò nel 1968 basato sulla sceneggiatura scritta contemporaneamente all'omonimo romanzo. In quest'opera assistiamo alla conversione al linguaggio pittorico di un giovane borghese (Andrès José Cruz Soublette), sconvolto, come i membri della propria famiglia, dall'incontro con un misterioso ragazzo (Terence Stamp), seduttore di tutto il nucleo e anche di una delle cameriere (Laura Betti). Un angelo o un demone? La metafora pittorica è d'altronde adoperata da Pasolini nello spiegare il film: «*Teorema* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibiologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica» (Pasolini 1968). Una famiglia borghese, benestante, con personale di servizio, un grande giardino, circondata da tutti i confort del benessere e piena di riferimenti alla cultura pop e di oggetti di consumo. Il misterioso e affascinante ospite conquista tutti i membri, padre (Massimo Girotti), madre (Silvana Mangano), figlio, figlia (Anne Wiazemsky) e, come si diceva, la cameriera, turbandoli nel profondo e lasciandoli, quando all'improvviso andrà via, nella disperazione.

La seduzione del figlio Pietro passa attraverso la pittura e, in particolare, tramite la conoscenza dei quadri di

Francis Bacon, nei quali le forme dei corpi umani tendono a disfarsi, a perdere i loro sembianti, restituendo una perdita non solo corporea quanto mentale e psicologica. Le immagini omoerotiche e confuse che il ragazzo sfoglia sono una rivelazione:

Io non riesco più a riconoscere me stesso, perché quello che mi faceva uguale agli altri è distrutto. Ero come tutti gli altri, con molti difetti, forse, miei e del mio mondo. Tu mi hai reso diverso, togliendomi al naturale ordine delle cose. E mentre tu eri vicino, non l'ho realizzato. Lo capisco adesso che tu stai partendo. E sapere di perderti è diventato la coscienza della mia diversità. Che cosa sarà di me da ora in poi? Il futuro sarà come vivere con un me stesso che non ha niente a che fare con me. Devo forse arrivare al fondo di questa diversità che tu mi hai rivelato e che è la mia intima e angosciata natura? Ma anche se non lo voglio, tutto questo non mi metterà contro tutto e contro tutti?

Mentre gli altri componenti del nucleo familiare reagiscono a modo loro alla partenza dell'ospite – la madre accompagnandosi con ragazzi giovani, il padre denudandosi in pubblico e smarrendosi, la figlia diventando cata-tonica, la cameriera ritornando in campagna e diventando una santa che si libra in cielo – il figlio inizia a dipingere ispirandosi a Bacon e discettando di tecnica, di stile e di originalità:

Bisogna cercare di inventare nuove tecniche che siano irriconoscibili, che non assomiglino a nessuna operazione precedente per evitare la puerilità, il ridicolo, costruirsi un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti, per cui non esistono precedenti misure di giudizio, che devono essere nuove come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale niente, che è un essere anormale, inferiore, che, come un verme, si contorce e striscia per sopravvivere. Nessuno deve mai coglierlo in fallo di ingenuità. Tutto deve presentarsi come perfetto, basato su regole sconosciute e quindi non giudicabili, come un matto, sì, come un matto! Vetro su vetro perché non sono capace di correggere niente! E nessuno se ne deve accorgere! Un segno dipinto su un vetro corregge, senza sporcarlo, un segno dipinto prima su un altro vetro. Ma tutti dovranno credere che non si tratti del ripiego di un incapace, di un impotente, niente affatto!, ma che si tratti invece di una decisione sicura, imperterrita, alta e quasi prepotente! Nessuno deve sapere che un segno riesce bene per caso, per caso e tremando; e che appena un segno si presenta riuscito bene per miracolo, bisogna subito proteggerlo, custodirlo come in una teca ma nessuno, nessuno deve accorgersene. L'autore è un pove-

ro tremante idiota, una mezza calzetta, vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino. Ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre.

Se da una parte Pietro manifesta un convinto programma estetico, cercando nell'originalità e nella fuga dal confronto una personale e inedita cifra stilistica, dall'altra non si direbbe un artista sincero quanto piuttosto astuto e calcolatore, consapevole della propria incapacità ma spinto a celare i limiti e a far credere in una genialità inesistente. Andato via dalla casa paterna e sistematosi in uno studio *bohémien*, passa da un linguaggio a un altro, scontento e non appagato, come quando dinanzi a una tela colorata di blu, una sorta di campitura alla Rothko, decide di profanarla urinandoci sopra, sperimentando un'ennesima tecnica. Decide poi di affidarsi al caso, e di non guardare i colori, lasciando fare al destino.

4. Il pittore giottesco e lo scrittore inglese

La figura di un altro pittore compare in un film di tre anni successivo e questa volta a impersonarlo è proprio il regista, presentato come un artista dell'alta Italia, un discepolo di Giotto venuto a Napoli per dipingere in città. Pasolini trasporta al cinema alcune novelle del *Decamerone* di Boccaccio, spostando l'azione dalla Toscana a Napoli e ricostruendo un efficace e vitale Trecento, il secolo che più egli amava. E decide di interpretare un allievo, e non Giotto, come invece indicato nell'opera letteraria. Originariamente aveva affidato il ruolo del grande artista al poeta Sandro Penna, poi tiratosi indietro, e dunque già durante le riprese egli accettò di interpretare la parte non del maestro ma del suo allievo. In una sorta di trasfigurazione autobiografica, lo vediamo ad esempio sul sagrato di Santa Chiara, una delle grandi basiliche gotiche napoletane, studiare i volti delle persone comuni da raffigurare nelle opere, in un procedimento del tutto simile a quello che egli stesso adoperava, riconoscendosi dunque nel *modus operandi* dell'allievo del maestro fiorentino, che ha riportato la realtà e la verità nella pittura.

Una delle scene più significative è quella del pranzo nel refettorio. Il pittore è atteso dai frati che vorrebbero iniziare a mangiare. Arrivato in ritardo, non fa il segno della croce come i presenti e incomincia a mangiare pensieroso, ancora con la testa all'opera da realizzare. Consuma velocemente per terminare prima e a un tratto si arresta e va via, sotto gli sguardi sbigottiti dei frati. L'artista non è un semplice esecutore, per Pasolini, bensì un intellettuale, un visionario, un pensatore in servizio permanente, rapito totalmente dall'atto creativo che non si esplicita solo col pennello ma prima di tutto e soprattutto nella mente. E questo lo si nota bene nella sequenza in cui, svegliatosi di soprassalto, il pittore assiste a una visione, a un'apparizione celeste, ricalcata su quella della Cappella degli Scrovegni. Quando il lavoro termina nella basilica gotica e i ponteggi vengono tolti, il pittore e i suoi aiutanti assieme ai frati brindano e festeggiano. Ma l'artista rimane inquieto e si domanda: «Perché realizzare un'opera quando è così bella sognarla soltanto?».

È lo stesso regista a spiegare le ragioni della sua partecipazione al film:

Cosa significa la mia presenza nel *Decamerò*? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale. Con le parole da me pronunciate alla fine del film, l'opera si ironizza, e diviene un'esperienza particolare, non mitizzata. La "colpevole mistificazione" si rivela come "gioco". In realtà con questo film non solo ho giocato: ma ho capito che il cinema è gioco, cosa semplicissima, che mi ci sono voluti dieci film per capire. Giotto non è più Giotto, ma ironicamente, [...] un "allievo alto-italiano di Giotto", che arriva a Napoli a dipingere in Santa Chiara degli affreschi realistici (esattamente, dunque, come io sono andato a Napoli per fare il film. Il giorno, uno degli ultimi di agosto, in cui sono andato in macchina solo, a Napoli, per iniziare il lavoro, me ne rendo conto adesso, è stato uno dei più belli e allegri della mia vita) (Pasolini 1970).

Questo gioco di rimandi tra il regista e uno dei personaggi del film, tanto da servire come collettore con le varie vicende narrate, viene ripreso l'anno successivo da Pasolini per *I racconti di Canterbury*, nel quale impersona, questa volta in maniera prevista e convinta, l'autore dei racconti, Geoffrey Chaucer. Lo incontriamo all'inizio

della pellicola, quando ha l'idea di scrivere brevi e vivaci novelle sul sesso e sui rapporti tra gli uomini e le donne, anche qui in funzione di collettore tra una storia e l'altra. Lo vediamo spesso impegnato a pensare, a immaginare, analogamente all'allievo di Giotto nel film precedente. Anche qui, un processo autobiografico e di rispecchiamento tra il personaggio e il regista. Ed eloquente la scena in cui si riprende mentre legge il *Decamerone* di Boccaccio e ride a crepapelle da solo nel suo studio che sembra ispirato a quello del san Gerolamo di Antonello da Messina. E quando termina di scrivere l'ultimo racconto, allora termina anche il film. Sottolineava Pasolini al riguardo: «Decisamente, come attore, mi ha divertito più questo ruolo di quello del Giotto boccaccesco, sempre preoccupato per il proprio lavoro. Qui scherzo, ironizzo sulle mie stesse "invenzioni" umane» (Pasolini 1972).

5. Conclusioni

Quattro artisti diversi con approcci differenti; eppure, un filo conduttore sembra unirli. Se il regista impersonato da Orson Welles è un cinico intellettuale che pontifica sul mondo in tono sprezzante, e il giovane borghese di *Teorema* cerca il modo di ingannare chi si troverà dinanzi alle sue opere, sono senz'altro il pittore e lo scrittore tardomedievali, a cui significativamente Pasolini presta il volto, a rappresentare la vera essenza dell'artista. Ma vi sono due aspetti che ricorrono in tutti e quattro i personaggi.

Il primo è la solitudine. L'atto creativo richiede concentrazione e di stare da soli, come evidenzia ad esempio Welles quando siede di spalle, non solo al cronista che lo interroga ma anche e soprattutto allo spettatore. Si isolano poi anche gli altri artisti raffigurati, bisognosi di allontanarsi dalla comunità, distinguendosi da essa, come soggetti sciamanici in grado di leggere la società e le leggi che la governano prima di metterla in scena.

Il secondo elemento comune è la visionarietà. Tutti i personaggi sono colti in una sorta di processo onirico e allucinatorio, come ben mostra la sequenza della visione dell'allievo di Giotto nel *Decameron*. Da spettatori, entriamo nella mente dell'artista, assistendo alle sue visioni

e cogliendo il processo creativo precedente la fase tecnico operativa.

Recuperando il concetto crociano di intuizione-espressione, Pasolini nel ricostruire il processo creativo dell'artista, esibisce così i propri tormenti, i propri dubbi, la propria necessaria solitudine in una franca e disarmante messa in scena di sé.

Bibliografia

- Bazzocchi, Marco Antonio e Roberto Chiesi, a cura di. *Folgorazioni figurative*. Bologna: Cineteca di Bologna, 2022.
- Bertolucci, Bernardo e Jean-Louis Comolli. "Le cinéma selon Pasolini". *Cahiers du cinéma*, 169, 1965, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 56.
- Brevetti, Giulio. "Folgorazioni pasoliniane. Longhi, la pittura e il cinema nella mostra bolognese e nel catalogo dedicati al poeta e regista a cento anni dalla nascita". *Polygraphia*, 6, 2022, pp. 333-346.
- Pasolini, Pier Paolo. "Le pause di Mamma Roma" (diario al registratore, 2 e 4 maggio 1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli, 1962, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 56.
- Pasolini, Pier Paolo. "Una discussione del '64". *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*. Pavia-Alessandria: Amm.ne Provinciale di Pavia e Comune di Alessandria, 1977, pp. 119-120, 100, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, pp. 55-56.
- Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Milano: Garzanti, 1968, risolto di copertina, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 180.
- Pasolini, Pier Paolo. "Io e Boccaccio", intervista di D. Bellezza. *L'Espresso colore*. Roma-Milano, 47, 24 novembre 1970, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 251.
- Pasolini, Pier Paolo. "Stavolta tocca al Boccaccio inglese", intervista di G. Grassi. *La Domenica del Corriere*, Milano, 5, 1 febbraio 1972, poi in Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, pp. 269-270.
- Pasolini, Pier Paolo. *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*. Eds. Laura Betti e Michele Gulinucci. Roma: Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

Immagini delle Passioni in Mamma Roma

Margherita Siegmund*

Recibido: 06.05.2024 — Aceptado: 10.06.2024

Título / Titre / Title

Imágenes de las pasiones en Mamma Roma
Images of Passions in Mamma Roma
Immagini delle Passioni in Mamma Roma

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las referencias a la mitología cristiana son frecuentes en las películas de Pasolini. El recurso a la pintura, pero también a la música, se utiliza como estrategia de reescritura y como medio de elevar figuras del subproletariado a lo sagrado, lo que permite al director subrayar los mensajes que pretende transmitir con sus obras. *Mamma Roma* también presenta varios recursos a la iconografía pictórica y a la mitología cristiana. La película se presenta inmediatamente como una variación sobre un tema, el de la representación de la Pasión de Cristo. Numerosos elementos, no sólo iconográficos, concurren para representar a Héctor, el hijo de *Mamma Roma*, como Cristo. En esta constelación, se supone que *Mamma Roma* asume el papel de María, tesis que encuentra diversas confirmaciones en las referencias pictóricas. Sin embargo, mientras que el papel de María en la Pasión ocupa tradicionalmente una posición marginal, el final de *Mamma Roma* lleva a considerar una hipótesis diferente. Esta contribución examina las referencias pictóricas de la película que apoyan esta tesis.

Les références à la mythologie chrétienne sont fréquentes dans les films de Pasolini. Le recours à la peinture, mais aussi à la musique, est utilisé comme une stratégie de réécriture et un moyen d'élever des figures du sous-proletariat vers le sacré, permettant au réalisateur de souligner les messages qu'il entend faire passer à travers ses œuvres. *Mamma Roma* présente également plusieurs recours à l'iconographie picturale et à la mythologie chrétienne. Le film se présente d'emblée comme une variation sur un thème, celui de la représentation de la Passion du Christ. De nombreux éléments, non seulement iconographiques, concourent à représenter Hector, le fils de *Mamma Roma*, comme le Christ. Dans cette constellation, *Mamma Roma* est censée assumer le rôle de Marie, thèse qui trouve diverses confirmations dans les ré-

férences picturales. Cependant, alors que le rôle de Marie dans la Passion occupe traditionnellement une position marginale, la fin de *Mamma Roma* conduit à envisager une hypothèse différente. Cette contribution examine les références picturales du film qui soutiennent cette thèse.

References to Christian mythology are frequent in Pasolini's films. Recourse to painting, but also to music, is used as a rewriting strategy and as a means of elevating figures from the subproletariat to the sacred, enabling the director to underline the messages he intended to convey through his work. *Mamma Roma* also makes several references to pictorial iconography and Christian mythology. The film immediately appears as a variation on a theme, that of the representation of the Passion of Christ. Numerous elements, not only iconographic, combine to represent Hector, the son of *Mamma Roma* as Christ. In this constellation, *Mamma Roma* is supposed to take on the role of Mary, a thesis confirmed by pictorial references. However, while the role of Mary in the Passion traditionally has a marginal position, the ending of the film *Mamma Roma* leads to the consideration of a different hypothesis. This paper examines the pictorial references in the film which support these thesis.

Nei film di Pasolini sono frequenti i riferimenti alla mitologia cristiana. Il ricorso alla pittura, ma anche alla musica, viene utilizzato come strategia di riscrittura e strumento di elevazione a sacro di figure provenienti dal subproletariato che consente al regista di sottolineare i messaggi che intende trasmettere con le sue opere. Anche *Mamma Roma* presenta diversi ricorsi all'iconografia pittorica e alla mitologia cristiana. Il film si presenta da subito come una variazione su un tema, quello della rappresentazione della Passione di Cristo. Numerosi elementi, non solo iconografici concorrono a rappresentare Ettore, il figlio di *Mamma Roma* come Cristo. In questa costellazione *Mamma Roma* dovrebbe assumere il ruolo di Maria, una tesi trova varie conferme nei rimandi pittorici. Tuttavia mentre il ruolo di Maria nell'ambito della Passione ha tradizionalmente una posizione marginale, il finale del film *Mamma Roma* porta a prendere in considerazione una differente ipotesi. Il presente contributo esamina i riferimenti pittorici presenti nel film che supportano tali tesi.

* Leipzig Universität

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Mamma Roma, pintura, Pasión de Cristo, estrategias de sacralización, función de la madre.



Mamma Roma, peinture, Passion du Christ, stratégies de sacralisation, rôle de la mère.



Mamma Roma, painting, Passion of the Christ, strategies of sacralisation, role of the mother.



Mamma Roma, pittura, Passione di Cristo, strategie di sacralizzazione, ruolo della madre.



1. Pasolini e la pittura

All'inizio degli anni 40 Pasolini studiò a Bologna estetica delle arti figurative, insegnata al tempo dall'affermato critico d'arte Roberto Longhi, un'esperienza che Pasolini definì una rivelazione.

Se penso alla piccola aula [...] in cui ho seguito i corsi bolognesi di Roberto Longhi, mi sembra di pensare a un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce. E anche Longhi che veniva, e parlava su quella cattedra, e poi se ne andava, ha l'irrealità di un'apparizione. [...] Solo dopo Longhi è diventato il mio vero maestro. Allora, in quell'inverno bolognese di guerra, egli è stato semplicemente la Rivelazione (Pasolini, 1999: 1977).

L'influenza di quella che Pasolini definisce la «stupenda fase della pittura» (Pasolini, 2003: 1105) si manifesta fortemente nelle scelte stilistiche e di composizione dell'immagine cinematografica dell'autore. Egli stesso nei Diari al registratore, redatti dall'artista nel corso della lavorazione del film *Mamma Roma* e contenuti nel volume *Mamma Roma*, dedicato proprio a Roberto Longhi, dichiara:

I miei film consistono in una serie di inquadrature brevissime e ogni inquadratura ha un'origine lirico-figurativa, più che cinematografica. [...] E non riesco a concepire immagini, paesaggi

composizione di figura, al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...] Quindi quando le immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro come sopra un quadro (Pasolini, 1962: 256).

Il ricorso alla pittura, ma anche alla musica, viene utilizzato anche come strategia di riscrittura dei temi provenienti sia dall'esperienza di vita del regista che dall'altro grande ambito di riferimento di Pasolini, la cultura cattolica. Pasolini affermava di aver smesso di credere in Dio quando aveva circa quindici anni, si definiva anticlericale, ma riconosceva la «forza potente» lasciata in lui da duemila anni di cristianesimo.

Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!), ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo [...] Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me... (Pasolini, 1970: 170).

Nei suoi film sono numerosi i riferimenti alla mitologia cristiana. Le immagini da essa derivanti vengono tuttavia trasfigurate attraverso un processo di elevazione a sacro di figure provenienti, ad esempio, dal subproletariato. Tale processo di sacralizzazione consente al regista di trasportare i messaggi che intendeva trasmettere con le sue opere, in particolare il problematico rapporto tra le subculture arcaiche e la civiltà neocapitalista.

2. Pittura e narrazione della Passione in Mamma Roma

Anche *Mamma Roma* presenta diversi ricorsi all'iconografia pittorica e alla mitologia cristiana. Il film si apre con una chiara citazione dell'Ultima Cena. I modelli iconografici sono numerosi. La presenza dell'elemento architettonico sullo sfondo richiama ad esempio la versione del Ghirlandaio del 1480.

Pasolini, facendo ricorso all'iconografia pittorica, ci fornisce immediatamente la prima coordinata per inquadrare la storia entro i poli narrativi di quella che nella liturgia cattolica è il Passio, cioè il racconto della passione e morte di Cristo.



Mamma Roma, 1962



Ghirlandaio: Cenacolo di San Marco, 1480

Nei tre Vangeli sinottici, che costituiscono i testi utilizzati nella liturgia cattolica, la narrazione si apre infatti con l'Ultima cena e l'istituzione dell'Eucaristia e si conclude con la deposizione di Cristo.

Mamma Roma si presenta pertanto da subito come una variazione su un tema, quello della rappresentazione della Passione di Cristo che, come sottolinea Giovanna Grignaffini (2002: 231) è presente sin dalle origini del cinema, costituendo «un modello iconografico e narrativo centrale del suo successivo sviluppo linguistico». Un modello che, continua la Grignaffini, trova le sue forme di espressione nelle storie di redenzione del melodramma fino al cinema di autore. Nella didascalia iniziale del film *La ricotta*, Pasolini afferma

... voglio dichiarare che la storia della Passione è la più grande che io conosca, e i testi che raccontano sono i più sublimi che siano mai stati scritti (Pasolini, 1963. Trascrizione dell'autrice).

La scena con cui si apre il film è quella del matrimonio di Carmine il protettore della prostituta Mamma Roma. Per lei questa è l'occasione per cambiare vita. Mamma Roma ha un figlio, Ettore, che non sa e non deve sapere della professione della madre, cresciuto lontano da lei in una cittadina di provincia. Dopo il matrimonio del suo protettore, Mamma Roma si trasferisce con il figlio in un piccolo appartamento alla periferia di Roma, in un ambiente secondo lei rispettabile. Qui, secondo i sogni della madre, Ettore potrà ottenere il riscatto della propria condizione di sottoproletario, trovarsi un lavoro rispettabile e

avviarsi lungo la strada delle virtù borghesi dell'istruzione e del lavoro. Ma Ettore nel nuovo ambiente si unisce ad una compagnia di borgatari che organizzano piccoli furti. È attratto da Bruna, una ragazza più grande di lui e con un figlio. Mamma Roma, saputo di queste frequentazioni, si mette in azione per procurargli un lavoro e perché dimentichi Bruna. Organizza un ricatto ai danni di un ristoratore con l'aiuto della sua amica prostituta Biancofiore per costringerlo a dare lavoro a Bruno. Inoltre chiede a Biancofiore di avere una relazione sessuale col figlio, convinta che, dopo questa esperienza, il ragazzo dimenticherà Bruna. I piani di Mamma Roma sembrano andare a buon fine, ma all'improvviso ricompare il suo protettore, Carmine. La sua nuova vita e il nuovo lavoro lo hanno stancato, vuole tornare a sfruttare Mamma Roma e la obbliga a prostituirsi di nuovo. Così, la donna inizia una doppia vita, di giorno al mercato e di notte sulla strada. Quando Ettore viene a sapere da Bruna del mestiere della madre, riprende a rubare. Viene arrestato per aver rubato una radiolina e muore, delirante per la febbre mentre è in detenzione, legato a un letto di contenzione, invocando la madre.

La modalità di rappresentazione della morte di Ettore ci fornisce la seconda coordinata di riferimento per la narrazione. Come è ben noto l'inquadratura ricorda il punto di vista del *Cristo morto* di Andrea Mantegna, datato intorno al 1480.

Nel dipinto del Mantegna la figura del corpo del Cristo è distesa sulla pietra dell'unzione ed è affiancata da quelle della Madonna e di San Giovanni Evangelista. Il



Mamma Roma, 1962



Mantegna, Cristo Morto, 1480 ca.

quadro è celebre soprattutto per la scelta del punto di vista che gli conferisce una prospettiva verticale che sembra evocare la classica prospettiva della crocifissione. Pasolini in realtà rifiutò questa associazione con Mantegna, appellandosi proprio al suo maestro Longhi e lamentando la superficialità dei critici:

Mentre il Mantegna non c'entra affatto, affatto! [...] Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! [...] Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?... (Pasolini, 1992).

Passando ai riferimenti che invece provengono dalla cultura cattolica il rimando alla crocifissione viene fornito anche dalle invocazioni di Ettore: «Mamma!» che ricalcano quelle di Cristo. Secondo Matteo 27:46, Gesù gridò, «Eli, Eli, lamà sabactàni?», e secondo Marco 15:34, «Eloì, Eloì lamà sabactàni?». In tutti e due i Vangeli è data la traduzione, «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?» analoga all'invocazione «mamma» di Ettore, l'unico momento in cui il ragazzo chiama in questo modo la madre. Entrambe le morti, quella di Cristo e quella di Ettore, sono morti che avvengono in solitudine. Il Vangelo sottolinea come nessuno intorno alla croce capisca le invocazioni di Gesù. Le persone che avrebbero

potuto capirlo, i suoi discepoli, a parte Giovanni, sono assenti. Il popolo sta a guardare, i capi lo scherniscono, i soldati lo beffeggiano, persino uno dei malfattori appesi alla croce lo insulta. Cristo muore solo. Nel dipinto di Mantegna Maria e Giovanni, in aderenza al narrato dei vangeli, sono presenti. Per Ettore invece non c'è nemmeno la presenza di una madre o di un discepolo.

3. La Via Crucis di Ettore

Prima della crocifissione Cristo deve salire sul Golgota, deve affrontare la sua via Crucis. Qual è la Via Crucis di Ettore? Come afferma John David Rhodes (2007: 125) nei primi film di Pasolini il panorama urbano diventa una metafora di costrizione, sacrificio. I nuovi insediamenti urbani esercitano una forma di violenza sugli abitanti. Da un ambiente arcaico, ancora rurale, come dice Mamma Roma popolato da burini, da cui lei desidera che il figlio si distacchi, Ettore viene trascinato dalla madre in un ambiente ostile minaccioso in cui le tracce della vita e cultura precedente vengono distrutte da palazzoni anonimi, nati senza regole (Cfr. Sartoni, 2015).

Ettore viene rappresentato nel film come ancora legato ad uno stato di natura. Lo vediamo spesso camminare tra l'erba, in uno stato tra veglia e sonno. È un innocente che verrà travolto dalla inesorabile e indifferente marcia del progresso.

Secondo Eleonora Sartoni (2015), Pasolini intende dimostrare come lo sviluppo urbano della periferia di Roma influenzi profondamente i suoi abitanti, ne definisca il destino in alcuni casi fino alla loro morte. Perché lungi dall'essere il primo gradino dell'ascesa al mondo borghese, la borgata esclude i suoi abitanti da quel mondo, li rende invisibili alla borghesia. Il palazzo Muratori in cui si trasferiscono Mamma Roma e Ettore è anonimo e come tutta l'architettura urbana, nel suo sviluppo sfrena-



Mamma Roma, 1962

to, indifferente ai destini degli esseri umani. Descrivendo la scena in cui Ettore e sua madre arrivano al palazzo, Sartoni sottolinea che

The montage of this sequence is disjointed and does not follow the point of view of the characters; rather, the camera appears as a superior entity anticipating Ettore's destiny: the central pillar of the arch leading to the Palazzo Muratori symbolises the cross of martyrdom of all the sub-proletariat deceived by the dream of becoming petty-bourgeois, an effect primarily achieved through the savage urban development visible behind the arch-cross (Ibid.).

La Sartoni inoltre pone l'accento su un'altra scena che anticipa e definisce il ruolo di Ettore come martire della modernità «... a long-shot shows Ettore against a huge fragment of an arch of the aqueduct while a tall building stands behind his back» (Ibid.).

L'immagine richiama alla flagellazione di Cristo, con il corpo di Ettore rivolto verso un elemento architettonico e il paesaggio urbano sullo sfondo in una posa simile alle rappresentazioni convenzionali della flagellazione nei dipinti del rinascimento.

L'Ettore/Cristo di Pasolini è ancora legato alle rovine dell'antichità mentre le forze capitalistiche rappresentate dai palazzi che incombono sullo sfondo flagellano il corpo sociale del subproletariato

L'inevitabilità storica e sociale del martirio di Ettore-Cristo, anticipata nella scena in cui Ettore racconta a Bruna di come stava per morire da bambino, è sottolineata anche da Mamma Roma. Costretta a ritornare a prostituirsi da Carmine, durante una passeggiata notturna Mamma Roma, in un monologo denso di dolore e disillusione riassume l'inevitabilità del destino suo e di suo figlio in una litania comparabile alla genealogia di Cristo che si ritrova nel vangelo di Matteo 1,1-16 :



Mamma Roma, 1962



Luca Giordano, Flagellazione, 1660

Abraamo generò Isacco; Isacco generò Giacobbe; Giacobbe generò Giuda e i suoi fratelli; Giuda generò Fares e Zara da Tamar; Fares generò Esrom; Esrom generò Aram; Aram generò Aminadab; Aminadab generò Naasson; Naasson generò Salmon; Salmon generò Boos da Raab; Boos generò Obed da Rut; Obed generò Iesse, e Iesse generò Davide, il re... (Luzzi, 1984: 773).

Con analogia struttura sintattica, caratterizzata dalla reiterazione, Mamma Roma disegna un parallelo tra il destino di Cristo, il suo e quello di Ettore sottolineando come però, a differenza del Redentore, lei non sia nessuno.

Mamma Roma: E sai perché mi' marito, er padre de Ettore, era un farabutto disgraziato? [...]

Mamma Roma: Perché la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone.

Pittorretto: Perché allora la madre era 'na strozzina, e er padre un ladrone?

Mamma Roma: Perché er padre della madre era un boja e la madre della madre 'n' accattona, e la madre del padre 'na ruffiana, e er padre der padre 'na spia! [...]

Mamma Roma: Tutti morti de fame! Ecco perché! Certo se chiavevano i mezzi, erano tutte persone per bene! E allora de chi è la colpa? La responsabilità? [...] Spiegamelo te allora perché non no so' nessuno e tu se il Re de' Re (Pasolini, 1962. Trascrizione dell'autrice).

Un monologo che sembra consacrare la figura di Ettore come vittima destinata al martirio sin dall'inizio dei tempi, come Cristo la cui sorte era già stata preannunciata dai profeti. La genealogia e l'ambiente sociale di provenienza, da cui Mamma Roma vuole tenere lontano il figlio sia durante l'infanzia, relegandolo in un paesino di provincia, sia successivamente portandolo in un quartiere borghese, formano una rete, un fato a cui è impossibile sfuggire.

4. La madre

Ma su Ettore simbolo di Cristo e del subproletariato vengono esercitate non solo le violenze della società moderna e delle sue conquiste, ma anche delle istituzioni sociali come la famiglia.

Già nel titolo del film viene presentata l'associazione tra il sostantivo Mamma e e il toponimo Roma. Secondo la lettura di Giovanna Grignaffini (2002, 258-263)

«Il dopoguerra italiano è ossessionato dall'idea di rinascita», un'idea che si realizza sia attraverso riappropriazione del paesaggio e della geografia italiana che attraverso il corpo femminile, spesso questi due elementi sono collegati tra loro.

Nel film *Roma città aperta*, il corpo di Anna Magnani era già stato interpretato come simbolo della città devastata dalla guerra, la sua morte come allegoria della violazione di Roma da parte dei nazisti e fascisti.

Nel film di Pasolini «... the words 'Mamma' and 'Roma' automatically make the family relationship a social one, and they join the notion of a single female subject and biological origins with the broader notions of the city/community, thus origins and vitality for all» (Ryan-Scheutz, 2007: 55).

La rinascita, sempre secondo Grignaffini (2002: 238), si incarna in modo precipuo nella messa in scena della maternità rielaborata sia 'dal basso', nel melodramma popolare matarazziano, sia 'dall'alto', nelle madri neorealiste di Rossellini, Visconti e Pasolini.

Per Federico Fellini, la figura della madre è l'archetipo femminile fondamentale della cultura italiana: «c'è una vera idolatria di madre; mamme, mammone, grandi madri di tutti i tipi dominano, in un'affascinante iconografia, i nostri firmamenti privati e pubblici; madre vergine, madre martire, mamma Roma, madre Lupa, madre patria, madre Chiesa» (Fellini, 1974: 83).

Molte di queste figure materne trovano il loro volto in Anna Magnani che può essere vista come un palinsesto sui si iscrivono e sovrappongono innumerevoli declinazioni della maternità: da figura di identificazione con la storia della nazione, con la città e il territorio, a madre amorevole e forte, a madre prostituta, a mater dolorosa della tradizione cattolica, a Übermutter, fino a superare il catalogo di ruoli attribuiti alla madre sia nella tradizione che nella storia del cinema ed arrivare a diventare ella stessa figura di Cristo.

Nei suoi ruoli tuttavia, come sottolinea Antje Dechert (2014, 160), Anna Magnani incarna «...vielfältigen Mut-

terfiguren, die das Muttersein gerade nicht als Berufung der Frau glorifizieren, sondern auch Probleme, Anstrengungen und Überforderungen, die diese Aufgabe in sich birgt, zur Sprache bringen.»

Una figura di madre, quindi che non corrisponde ai comuni ideali di maternità, che commette errori che non sa istintivamente cosa sia la cosa giusta da fare per i figli.

Nel titolo del film di Pasolini il nome della città, legato al sostantivo mamma, sembra suggerire un'associazione tra violenza dell'ambiente urbano e violenza dei legami familiari.

Mamma Roma, infatti, con la sua ostinata volontà di fare il bene del figlio, di controllarne sempre per il suo bene sia lo sviluppo sociale (organizza il ricatto per trovargli lavoro) sia lo sviluppo sessuale (organizza l'incontro con Biancofiore) diventa una Übermutter, una rappresentante del mammismo, termine coniato dallo scrittore e saggista Corrado Alvaro (1960: 187) nel 1952 in un saggio in cui scrive

Al contrario di quanto avviene nelle società moderne, che crescono i loro ragazzi a un senso collettivo, a un ordine e a una sotto-missione, [i ragazzi italiani] sono ognuno per la madre il protagonista, il personaggio unico che ha diritto a tutto

Il protagonista nella vita di Mamma Roma è Ettore per il quale si ostina a cercare a tutti i costi, anche con mezzi illegali, il bene imponendogli i suoi gusti, la sua idea di vita rispettabile senza riuscire a creare in lui le stesse ambizioni, né d'altra parte Ettore riesce a crearsi una propria identità al di là delle reazioni alle imposizioni materne.

Mamma Roma vorrebbe imporre al figlio anche il suo ideale di una maternità che nella realtà non esiste. Lei vorrebbe che Ettore si comportasse come un figlio affettuoso, ma in realtà Ettore è per lei un estraneo.

Come sottolinea Rey Mimoso Ruiz (1999, 133-144) nel primo incontro di Mamma Roma con Ettore, Ettore seduto nella giostra sembra un feto. Mamma Roma si illude che il figlio sia ancora parte di lei, ma Ettore rifiuta l'approccio che una madre amorevole potrebbe avere nei confronti di un bambino.

Nel complesso il film è pervaso da una rappresentazione esasperata, quasi parodistica della maternità. Vo-

lendo leggere la rappresentazione della madre di Mamma Roma in chiave biografica si potrebbe ipotizzare una volontà di Pasolini di dare voce alle contraddizioni che caratterizzano il rapporto tra madre e figlio. Nella celebre *Supplica a mia madre* Pasolini (1964) dà voce a queste contraddizioni

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.
E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.
Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:

Mamma Roma è quindi una madre che da un lato ama, si prende cura del figlio, lo indirizza, dall'altro esercita una forma di violenza, imponendo la sua visione di ciò che è giusto, una direzione di vita che infine porta alla distruzione del figlio.

5. Passione e morte di Mamma Roma

Torniamo però ora ad una lettura basata sui riferimenti alla mitologia cristiana e ai riferimenti iconografici a supporto di essa. Se Ettore viene rappresentato come Cristo Mamma Roma si dovrebbe trovare ad assumere il ruolo di madre di Cristo.

Kristine Mörchen (2011: 266), citando Julia Kristeva, a proposito della scena in cui Mamma Roma piange mentre fa colazione sottolinea come « Milk and tears are the signs par excellence of the Mater dolorosa. »

Anche la rappresentazione della figura di Carmine, il protettore di Mamma Roma, suggerisce l'associazione tra Mamma Roma e Maria, la madre di Gesù.

Ricorrendo di nuovo all'iconografia rinascimentale Carmine viene messo in scena come Arcangelo Gabriele attraverso la presenza del giglio, simbolo che si ritrova in numerose rappresentazioni pittoriche dell'arcangelo, colui che porta l'annuncio a Maria.

Pasolini (1977: 51) nella sceneggiatura attribuisce a Carmine la funzione di destino, simbolo di inevitabilità.

In effetti come l'arcangelo con la sua apparizione suggella il destino di Maria, Carmine con le sue tre apparizioni suggella quello di Mamma Roma.

Maria però nei Vangeli e nel culto cristiano ha una funzione secondaria, di vas, di mediatrice tra Dio e gli uomini. È colei che, come donna obbediente alla volontà di Dio, pone rimedio ai danni di Eva, che invece aveva contravenuto a quanto richiesto dal Signore. Accettando di sottomettersi alla volontà di Dio, dà vita al Cristo.

Ma mentre la sofferenza di Cristo ha la funzione di redimere l'umanità dai peccati, la sofferenza della madre è solo di contemplazione: è la Mater dolorosa ai piedi della croce, icona del dolore permanente al capezzale della morte di un altro. «Il dolore mariano a differenza di quello di Cristo non è mai personale, ma è traslato, eco e conseguenza di quello del figlio. E' un dolore di servizio che serve a rendere più evidenti le sofferenze del crocifisso. La rappresentazione di Maria afflitta non serve a mostrare il dolore della donna Maria, ma a massimizzare l'effetto della morte di Gesù» (Murgia, 2011: 45).

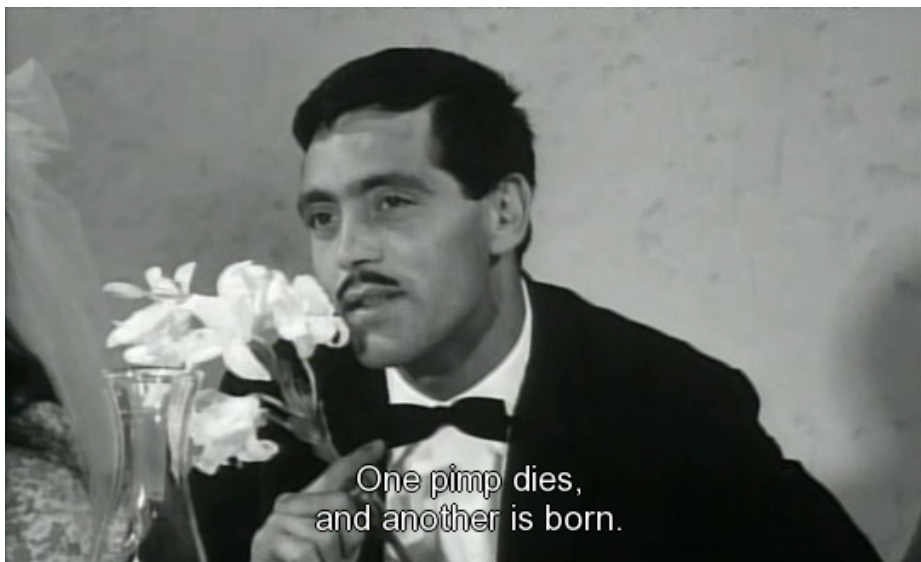
Sia nei Vangeli che nell'iconografia da essi derivanti, Maria non è la protagonista della Passione, come madre assume un ruolo laterale.

Anche Berhard Groß (2008: 191) colloca Mamma Roma non nell'ambito della Passione, bensì in quello del melodramma.

Die Passion ist die Form der Darstellung der subproletarischen, männlichen Figur, während das Melodrama zur weiblichen, bürgerlichen Figur gehört.[...]Das Pathos Mamma Romas ist nicht das Pathos der Passion Ettore's "Das melodramatische Pathos ist dabei in seiner Ausrichtung an der individuellen Empfindung und Innerlichkeit grundlegend von dem Pathos [...] der Passion unterschieden." Das Pathos der Passion entspringt nicht der Entfaltung einer Innerlichkeit, die in den individuellen Scheitern einer Figur ihren Endpunkt findet, sonder in der Überhöhung des Täters zum unschuldigen Opfer.

Se questo è vero per la maggior parte del film, nelle ultime sequenze sembra invece avvenire un cambiamento, una sovrapposizione tra le figure di Ettore e di Mamma Roma.

Nell'ultima parte del film, le inquadrature di Ettore, immobilizzato sul letto di contenzione, in cui l'unico elemento dinamico è la cinepresa che si muove lungo il suo corpo, si alternano a scene in cui vediamo una Mamma Roma in movimento, agitata nervosa che sembra quasi voler compensare in questa sua frenesia l'impossibilità a muoversi del



Mamma Roma, 1962



Luca Giordano, Flagellazione, 1660



Mamma Roma, 1962



Giovanni Bellini, Pietà, 1465/70

figlio. In una sorta di comunicazione a distanza, avviene una sostituzione, una sovrapposizione di ruoli.

Da figura di Mater dolorosa, tradizionalmente a margine, nelle ultime sequenze *Mamma Roma* diventa figura di Cristo, un'evoluzione preannunciata anche dalle parole di Biancofiore: «Per lui ti faresti mettere in croce» (Pasolini, 1962. Trascrizione dell'autrice).

Tale sovrapposizione comincia già nella scena in cui *Mamma Roma* spezza il pane, riferimento all'ultima cena, per proseguire poi nel cammino della donna verso il mercato, trascinandolo faticosamente il carretto, seguita dalla folla, come su una via crucis in cui è lei a portare la croce al posto del figlio.¹

Nella scena finale *Mamma Roma*, disperata cerca di buttarsi dalla finestra, viene fermata in un'immagine che è stata letta sia in chiave intertestuale come richiamo a *Roma città aperta* per la presenza della cupola sullo sfondo, sia in chiave di critica sociale a sottolineare il ruolo della città che con la sua indifferenza e crudele progresso è il centro e motore della catena di eventi che porta alla morte del singolo, un'indifferenza a cui nemmeno l'istituzione chiesa si oppone.

Ma se manteniamo la nostra lettura di *Mamma Roma* come il racconto di due passioni, un racconto supportato dall'iconografia cristiana, questa immagine può essere letta anche come la conclusione delle passioni di *Mamma Roma* che, anche qui in modo conforme alla liturgia cattolica del Passio ed alle narrazioni dei vangeli, si con-

clude con la deposizione. Anche questa ipotesi trova riscontro nella composizione dell'inquadratura che richiama la Pietà di Giovanni Bellini.

In una sovrapposizione, un interscambio in cui anche la madre diventa Figura Christi è lei ora ad essere, quantomeno interiormente, morta. La sua via Crucis è terminata e può essere deposta nel sepolcro.

6. Conclusione

Attraverso i ricorsi intermediali e intertestuali di Pasolini i protagonisti del film si rivelano come le vittime, le figure più innocenti ma anche più sole della civilizzazione moderna, una civiltà crudele che non offre consolazione o salvezza.

La missione salvifica, di redenzione per la realizzazione della quale il Cristo sacrifica la sua vita, qui non viene portata a compimento. Il percorso di sofferenza, melodrammatico, quasi parodistico di *Mamma Roma* per salvare il figlio dal suo destino non porta alla salvezza, bensì alla morte. L'impeto di redenzione di *Mamma Roma* porta alla morte di Ettore, figura Christi, e alla morte simbolica di un'altra figura Christi quella di *Mamma Roma*, ma tali morti sono vane, non sono la porta per un'altra vita. E questo corrisponde alla visione di Pier Paolo Pasolini.

Come scrive Marco Bona Castellotti (2016) «durante un dibattito sul cinema, a un intervistatore che riportava il parere di Mario Soldati circa una possibile componente cattolica in Pasolini, ma di un cattolicesimo non disgiunto dall'«interpretazione negativa della storia», PPP replicò che «se il cattolicesimo è l'idea che tutto finirà, cioè se è un elemento di tragedia nell'uomo, sono d'accordissimo con lui [Soldati], ma il cristianesimo non dice che tutto finisce, dice che questo mondo finisce ma poi c'è n'è un altro. C'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sempre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia, l'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia. C'è soltanto la morte non l'aldilà».

¹ Cfr. http://www.visualculture.free-online.co.uk/visualculture/M_RCatastrophe.htm, abgerufen am 24.04.24

Bibliografía

- Alvaro, Corrado: Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea, Milano: Bompiani, 1960.
- Bona Castellotti, Marco: Piero secondo Pier Paolo, in <https://www.ilfoglio.it/gli-inseriti-del-foglio/2016/05/02/news/piero-secondo-pier-paolo-95614/>.
- Bonitzer Pascal: Mamma roma - 1976 - cahiers du cinema 265, p. 66.
- Dechert, Antje: Stars all»italiana: Kino und Körperdiskurse in Italien (1930–1965), Köln: Böhlau, 2014.
- Grignaffini, Giovanna: La scena madre. Scritti sul cinema, Bologna: Bononia University Press, 2002.
- Groß, Bernahrd: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin: Vorwerk, 2008.
- Luzzi, Giovanni(ed.): La sacra Bibbia, Roma: Libreria Sacre Scritture, 1984.
- Magrelli, Enrico; Pasolini, Pier Paolo: Con Pier Paolo Pasolini, Roma: Bulzoni, 1977.
- Marchesini Alberto: Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron, Firenze: La nuova Italia, 1994.
- Mörchen, Kristine: Le donne che si pagano. Prostitution im italienischen Film von 1950 bis heute, Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Murgia, Michela: Ave Mary. E la chiesa inventò la donna, Torino: Einaudi, 2011.
- Pasolini Pier Paolo: La ricerca di una casa, in: [idem]: Tutte le poesie, Milano: Mondadori 2003, vol. I, p. 1105.
- Pasolini, Pier Paolo: recensione(18 gennaio 1974) al volume di R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, 1973, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, 1999, vol. II, p. 1977.
- Pasolini, Pier Paolo; Magrelli, Enrico : *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma: Bulzoni, 1977.
- Pasolini, Pier Paolo: *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di Ferretti, Giancarlo, Roma: Editori Riuniti, 1970.
- Pasolini, Pier Paolo: *Supplica a mia madre*, in *Poesia in forma di rosa* (1961-1964), Milano: Garzanti 1964.
- Pasolini, Pier Paolo: *La ricotta*, episodio del film *RoGoPag*, 1963.
- Pasolini Pier Paolo: *Sfogo per «Mamma Roma»*, in *Vie nuove*, n. 40, 4 ottobre 1962, ora in Id.: *I dialoghi*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma: Editori Riuniti, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962.
- Rey Mimoso Ruiz, B: *Manèges et espaces de marginaux de Jorge Amado (Papites da areia, 1937) et Luis Bunuel (Los Olvidados,1950) à Pier Paolo Pasolini (Mamma Roma ,1962) et Vicente Aranda (Tiempo de silencio,1986)* in: *Les langues néo-latines*, 309, p. 133-144.
- Rhodes, John David: *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Ryan-Scheutz, Colleen: *Sex, the self and the sacred*, Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Sartoni, Eleonora: *(Mamma) Roma between Archaic and Modern Italy: Urbanisation and the Destruction of Poetical Dwelling* in <http://sensesofcinema.com/2015/pier-paolo-pasolini/mamma-roma/>

La visualidad háptica y la modalidad subjetiva indirecta libre en el cine *queer*: un diálogo entre Pasolini y Martel

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez*

Recibido: 05.03.2024 — Aceptado: 04.06.2024

Titre / Title / Titolo

Visualité haptique et le discours indirect libre subjectif dans le cinéma *queer*: une dialogue entre Pasolini et Martel

Haptic Visuality and the Subjective Free Indirect in *Queer* Cinema: a Dialogue Between Pasolini and Martel

Visualità aptica e soggettiva indiretta libera nel cinema *queer*: un dialogo tra Pasolini e Martel

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo propone una indagación en las sinergias entre la visualidad háptica conceptualizada por Laura Marks y la modalidad subjetiva indirecta libre definida por Pasolini, así como las sucesivas reinterpretaciones del concepto que han llevado a cabo autores como Deleuze o Mirizio para analizar cómo estas perspectivas teóricas convergen y se manifiestan en la denominada Trilogía de Salta. A través de un análisis detenido de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), nos proponemos explorar cómo la intersección entre la visualidad háptica y la modalidad subjetiva indirecta libre arroja luz sobre las estrategias narrativas y sensoriales en la filmografía de Lucrecia Martel, enriqueciendo nuestra comprensión de su contribución única al lenguaje cinematográfico.

Cet article propose une exploration des synergies entre la visualité haptique conceptualisée par Laura Marks et le discours indirect libre subjectif défini par Pasolini, ainsi que les réinterprétations successives du concept réalisées par des auteurs tels que Deleuze ou Mirizio. Notre objectif est d'analyser comment ces perspectives théoriques convergent dans la soi-disant Trilogie de Salta, réalisée par Lucrecia Martel. À travers une analyse minutieuse de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) et *La mujer sin cabeza* (2008), nous visons à explorer comment l'intersection entre la visualité haptique et le discours subjectif indirect peut éclairer les stratégies narratives et sensorielles de la filmographie de Martel, enrichissant ainsi notre compréhension de sa contribution unique au langage cinématographique.

This article proposes an exploration of the synergies between the haptic vis-

uality conceptualized by Laura Marks and the subjective free indirect defined by Pasolini, as well as the successive reinterpretations of the concept carried out by authors such as Deleuze or Mirizio. Our goal is to analyse how these theoretical perspectives converge in the so-called Salta Trilogy, directed by Lucrecia Martel. Through a careful analysis of *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), and *La mujer sin cabeza* (2008), we aim to explore how the intersection between haptic visuality and free indirect subjective can shed light on narrative and sensory strategies in Lucrecia Martel's filmography, enriching our understanding of her unique contribution to cinematic language.

Questo articolo propone un'indagine sulle sinergie tra la visualità aptica, concettualizzata da Laura Marks, e la soggettiva indiretta libera, definita da Pasolini, così come le successive reinterpretazioni del concetto effettuate da autori come Deleuze o Mirizio, per analizzare come queste prospettive teoriche convergono e si manifestano nella cosiddetta Trilogia di Salta. Attraverso un'analisi approfondita de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008), ci proponiamo di esplorare come l'intersezione tra la visualità aptica e la soggettiva indiretta libera possa gettare luce sulle strategie narrative e sensoriali nella filmografia di Lucrecia Martel, arricchendo la nostra comprensione del suo contributo unico al linguaggio.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pasolini, Lucrecia Martel, focalización, visualidad háptica, discursos indirecto libre.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalisation, visualité haptique, discours indirect libre.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalisation, haptic visuality, free indirect discourse.

Pasolini, Lucrecia Martel, focalizzazione, visualità aptica, discorso indiretto libero.

* University College London

1. Introducción: cine queer, visualidad háptica y discurso indirecto libre

En el vasto horizonte de la teoría cinematográfica, la exploración de nuevas formas de experiencia sensorial y de lenguajes audiovisuales alternativos al Modo de representación Institucional (Burch) ha desencadenado un interés creciente, particularmente notable dentro de los Estudios Fílmicos Queer y Feministas. En este sentido, destaca la noción de visualidad háptica introducida por Laura Marks en su obra seminal *The Skin of the Film*, una concepción que va más allá del entendimiento de la imagen fílmica como meramente audiovisual a fin abrazar la materialidad y la corporeidad de la experiencia cinematográfica. Numerosas autoras han estudiado la prevalencia de este tipo de lenguaje audiovisual que enfatiza el componente táctil y encarnado de la imagen dentro de la cinematografía queer, en particular aquella producida desde lugares que podemos denominar periféricos, como el contexto latinoamericano (Schoonover y Galt; Molloy). Dentro de esta cinematografía queer en la que la sensorialidad ocupa un lugar central destaca la obra de un reducido número de directoras argentinas, entre ellas Lucrecia Martel, interesadas en explorar subjetividades, corporalidades y deseos al margen de la cisheteronormatividad.

Al mismo tiempo, Pier Paolo Pasolini, con su teoría de la modalidad subjetiva indirecta libre (en adelante, “subjetiva indirecta libre”) desafía las convenciones narrativas y estéticas reinantes en la Teoría Fílmica al analizar de qué forma se integra la voz de la narradora/cineasta con la de sus personajes, desdibujando las fronteras entre la subjetividad y la objetividad en la representación fílmica. Aunque se trata de dos conceptos *a priori* diferentes, existen ciertas intersecciones en las aproximaciones al cine desde lo háptico y el discurso indirecto libre que se manifiestan de forma particularmente clara dentro de la obra de Martel. Así pues, este artículo propone una indagación en las sinergias entre la visualidad háptica conceptualizada por Laura Marks y la modalidad subjetiva indirecta libre definida por Pasolini y las sucesivas reinterpretaciones del concepto que han llevado a cabo autores como Deleuze o Mirizio

para analizar cómo estas perspectivas teóricas convergen y se manifiestan en la denominada Trilogía de Salta. A través de un análisis detenido de *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), nos proponemos explorar cómo la intersección entre la visualidad háptica y la subjetiva indirecta libre puede arrojar luz sobre las estrategias narrativas y sensoriales en la filmografía de Martel, enriqueciendo nuestra comprensión de su contribución al lenguaje cinematográfico.

Se trata, además, de una aproximación teórico-metodológica a la obra de la cineasta argentina que ha sido aplicada por un único autor. En «Lucrecia Martel’s *La mujer sin cabeza*: Cinematic Free Indirect Discourse, Noise-scape and the Distraction of the Middle Class», Matt Losada instrumentaliza la subjetiva indirecta libre pasoliniana para analizar cómo la cineasta sumerge al espectador en el estado mental alterado de Vero (protagonista del filme) a través de ciertas técnicas de subjetivación que van más allá de la utilización de planos que evocan el punto de vista de Vero. Sin embargo, el autor no considera la presencia de subjetividades Otras que contaminan las operaciones estilísticas del filme, como la de Candita, la sobrina (presumiblemente queer) de Vero; o incluso la perspectiva «espectral» del niño indígena que la protagonista habría (o no) atropellado al inicio del filme (Martin).

Y es que el uso que la cineasta argentina lleva a cabo de la narración subjetiva, a menudo apoyada por la implementación de un lenguaje audiovisual sensorial que busca situar al espectador en el cuerpo de sus protagonistas entronca de forma clara con el discurso indirecto libre pasoliniano. En la Trilogía de Salta, el alcance de la información proporcionada al espectador a menudo coincide con el que se proporciona a alguna de sus protagonistas: sus perturbaciones psicológicas y sus urgencias eróticas a menudo se hacen visibles en la imagen, el sonido y las estrategias polisensoriales empleadas por la autora, recursos estilísticos que se basan en la inmersión que Martel lleva a cabo en la mente y cuerpo de sus personajes. En palabras de la propia directora,

El cuerpo es una geografía de una soledad absoluta. Uno está en un lugar en donde nadie más puede estar. Es imposible que alguien se ponga en el lugar de uno. Pero existen estos pequeños

trucos que hemos inventado y que, por unos instantes, de manera imperfecta, logran poner al otro en el cuerpo de uno (Martel, citada en Oubiña, 68).

Antes de detenernos a detallar el marco-teórico metodológico del que nos hemos servido para analizar la Trilogía de Salta resulta necesario justificar la elección del corpus en tanto que representativo del Nuevo Cine Queer Global. En este sentido, adoptamos la definición de Rosalind Galt (66) de texto queer global como aquel que trastorna la temporalidad, la identidad y la relacionalidad, construyendo posibilidades difíciles de leer y vínculos que pueden ser interpretados o no como queer. Esto implica que, al examinar un filme desde esta perspectiva queer, no nos limitaremos a observar únicamente los personajes o acciones que se ajustan a las categorías predefinidas de homosexualidad, bisexualidad o transexualidad. En cambio, nos enfocaremos en cualquier aspecto narrativo o estético, destacando la importancia del enfoque fenomenológico y háptico, que desafíe la norma establecida. De acuerdo con la perspectiva de Warner, concebimos lo queer como la resistencia a la normalidad en todas sus manifestaciones; esto no se limita exclusivamente a la cisheteronorma, sino que abarca también el racismo, la centralidad de las experiencias de la clase media-alta, el capacitismo (elementos intrínsecos a la historia) y, en última instancia, las convenciones no escritas del lenguaje audiovisual (aspectos formales).

En la obra de Martel, atravesada por un deseo que no conoce fronteras de género, raza, clase o incluso lazos familiares proliferan personajes cuya orientación sexual es difícil de definir. La propia cineasta lo expresa de la siguiente manera: «el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media» (Martel en Oubiña, 38). Y es que este tipo de filmografía ya no es tan explícita en el tratamiento de la homosexualidad o la transexualidad; en la cinematografía argentina queer contemporánea, las disidencias sexuales ya no se problematizan de la manera que lo hacían en narrativas anteriores. Se trata de filmes que, desde los márgenes de Europa y Estados Unidos construyen

un «cine que es queer, no un cine queer; un supuesto, no una declaración¹ (Rich, 181). En este sentido, Martel se sirve de la figura la adolescente queer a través de personajes como Momi y Vero (*La ciénaga*); Josefina y Amalia (*La niña santa*); o Candita y Cuca (*La mujer sin cabeza*) a fin de construir el deseo como algo inestable y variable, conectado a una temporalidad pausada que se alinea con el giro de numerosos cineastas queer hacia los *tempos* pausados del cine lento (Galt). Además, al privilegiar el punto de percepción de personajes infantiles y adolescentes, Martel logra explorar en mayor profundidad el potencial háptico de la imagen, puesto que en la infancia percibimos el mundo en mayor medida a través de los sentidos de proximidad (Lury). Estos personajes, a través de sus «miradas desafiantes y perturbadoras» (Shaw, 172) cargadas de urgencias eróticas que desafían la norma social son precisamente aquellos a través de los cuales la subjetiva indirecta libre pasoliniana se entrecruza con el lenguaje audiovisual háptico para generar posibilidades espectatoriales afectivas, sensoriales y, en última instancia, queer.

2. Marco teórico-metodológico

Pasemos ahora a esclarecer algunas de las teorías y metodologías de análisis fílmico que adelantábamos en la introducción y que nos servirán para abordar el lenguaje cinematográfico utilizado por Martel en la Trilogía de Salta. En *Cine de poesía contra cine de prosa*, Joaquín Jordà recoge las ideas de Pier Paolo Pasolini con respecto a lo que el teórico denomina «cine de poesía», que se opondría estilística y ontológicamente al «cine de prosa» defendido, en esa misma obra, por el realizador Eric Rohmer. Según la definición de Pasolini, que inicialmente aplica a la obra de directores neorrealistas y de la *Nouvelle Vague* como Bertolucci, Antonioni o Godard, el cine de poesía sería aquel que, sin llegar a adoptar una posición puramente experimental ni renunciar completamente al relato para volverse antinarrativo, inaugura una nueva tradición cinematográfica que contrasta abiertamente

¹ Traducción del autor/a: «a cinema that's queer, not a queer cinema; an assumptive not a declarative one.» (Rich, 181)

con la mirada única, unitaria y unificadora característica del «cine de prosa». En los filmes que aborda Pasolini, este enfoque permite que «la cámara se deje oír», exhibe las operaciones de montaje como elecciones estilísticas y revela la heterogeneidad de los elementos que constituyen una obra cinematográfica, tales como el personaje y el autor (Mirizio, 49). En relación con esto, el teórico italiano acuña el término «subjativa indirecta libre» para describir esta posibilidad técnica, haciendo referencia al estilo indirecto libre de la novela, donde «el autor adopta no solo la psicología de sus personajes sino también su lengua», buscando la inmersión del cineasta en el estado de ánimo de su personaje (Pasolini, 25).

Si bien el término «cine de poesía» ha sido contestado por varios autores por las dificultades que implica el aplicar modelos procedentes de la lingüística al cine, el concepto de subjativa indirecta libre sí ha sido rescatado por teóricos como Deleuze, en gran medida porque se puede aplicar al análisis fílmico sin necesidad de definir si la película ha de definirse como «cine de prosa» o «cine de poesía». Incluso Pasolini mismo reconoció que este concepto no dependía de un enfoque lingüístico del cine: «La característica fundamental del “indirecto subjativo libre” no es, por lo tanto, de naturaleza lingüística, sino de naturaleza estilística. Se puede definir como un monólogo interior sin su elemento conceptual y filosófico, que, como tal, es abstracto» (Pasolini, 552). En realidad, Pasolini había afirmado previamente que el equivalente cinematográfico del monólogo interior resulta imposible en su forma pura debido a la inevitable presencia del autor en las imágenes y a la falta de posibilidades de abstracción que posee el lenguaje fílmico (Pasolini, 26).

Lo que interesa al teórico italiano son precisamente las condiciones de la subjetivación cinematográfica, aquellos filmes cuya «forma temporal» expresan la conciencia del personaje arrojada al mundo (Merleau-Ponty en Muriano). A estas ideas añade Deleuze que, en el cine moderno, los personajes «neuróticos» podrían utilizarse como vehículos a través de los que se articula el discurso indirecto libre o la «lengua baja» del mundo actual (Deleuze, 114), deviniendo en «pura conciencia animada» capaz de percibir el mundo que los rodea desde un lugar de ex-

trañeza que acerca estas obras al cine de terror. Si relacionamos esto con la obra de Martel, poblada por personajes cuyos deseos queer alteran su percepción del mundo, podríamos concluir que las adolescentes «perturbadas» y cargadas de urgencias eróticas a través de las cuales se configura el punto de vista en la Trilogía de Salta constituyen vehículos particularmente aptos para ese discurso indirecto libre pasoliniano. Sin embargo, como veremos en relación con el uso subjetivo de la cámara que Martel lleva a cabo en su obra –y que sin embargo no puede equipararse inequívocamente a la perspectiva de ningún personaje – la única conciencia cinematográfica no viene establecida por los protagonistas del filme, sino por «la cámara, a veces humana, a veces inhumana o sobrehumana» (Deleuze, 38). En este sentido, se establece así una «forma pura» que ofrece una visión autónoma del contenido y que no puede analizarse netamente a través de la distinción entre imágenes subjetivas y objetivas: la subjativa indirecta libre coloca al espectador «en una correlación entre una imagen de percepción y una conciencia de la cámara que la transforma» (Deleuze, 82-83).

Con estas ideas en mente, ¿cómo se manifestaría en el cine la forma del discurso indirecto libre? Si consideramos que el discurso directo se equipararía al plano subjetivo o a la ocularización y auricularización interna primaria, siguiendo la denominación de Gaudreault y Jost, la subjativa indirecta libre en el cine se configuraría como un sistema heteróclito que aún la toma (o mirada) objetiva y la subjetiva. En palabras de Deleuze, la cámara «ya no se contenta con seguir a los personajes, sino que se desplaza entre ellos... no se confunde con el personaje y tampoco está fuera de él: está con él» (111). En este punto conviene introducir otro de los conceptos que adelantábamos en la introducción –el de punto de percepción– que se deriva de la adaptación de la teoría narratológica de Genette que Gaudreault y Jost (120) llevan a cabo en el ámbito de los estudios fílmicos para analizar lo relativo al punto de vista. Lo interesante, para los autores –aquello que precisamente nos permite entroncar su teoría con la cuestión del lenguaje audiovisual háptico– es dónde está el foco de percepción, quien percibe dentro del filme (Genette, 45). Los autores proponen tres ámbitos para analizar el

grado de focalización de la narración sobre un personaje: la ocularización, que se refiere a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; la auricularización, que articula la relación entre la expresión sonora en el cine y las identificaciones primarias y secundarias en el espectador; y la focalización *per se*, referida exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje. A estos tres conceptos, Vázquez-Rodríguez añade el de «tactilización», que se enfoca en quién toca, palpa, acaricia, huele o saborea objetos y cuerpos en las películas, y en cómo esta experiencia sensual se construye en la imagen audiovisual, produciendo procesos de identificación primarios y secundarios entre el espectador y los personajes a partir de la apelación a los sentidos de proximidad (olfato, gusto y tacto). Así, la ocularización interna primaria y auricularización interna primaria se refieren a la identificación directa de la cámara o el sonido con la percepción de un personaje, mientras que la ocularización y auricularización cero ocurren cuando no se puede atribuir un plano a ningún personaje, ya sea por la posición de la cámara o por características estilísticas que destacan la presencia del director.

Sin embargo, resulta arriesgado realizar una equivalencia entre los procesos de ocularización, auricularización y tactilización y la subjetiva indirecta libre de la que habla Pasolini, entre otras cosas porque no es posible establecer una equiparación entre el concepto pasoliniano y el discurso indirecto libre de la literatura porque establecer la diferencia entre «la lengua del autor» y «la lengua del personaje» resulta más complejo que en el medio escrito. Tal y como explica Mirizio, «en el ámbito cinematográfico, no existe una lengua estándar o institucional, ni se disponen de jergas que permitan singularizar la perspectiva o institucionalizarla» (50). Y es que «el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades» (Pasolini b, 236). El mismo Pasolini sostiene que en el cine no puede existir una mimesis, en el sentido naturalista, de la mirada de otro (Pasolini, 27). Por este motivo, la única alternativa que resta a las cineastas es registrar la diferencia entre estas dos miradas (la propia

y la de sus personajes) mediante operaciones estilísticas, utilizando modos característicos del lenguaje poético y permitiendo que el estilo influya en la construcción del sentido de la película.

Así, a través de la subjetiva indirecta libre, el cineasta consigue transmitir los pensamientos de un personaje sin la necesidad de utilizar puntos de vista tan evidentes como la ocularización y auricularización internas primarias. En este sentido, Pasolini afirma que algunas películas pueden parecer sumamente subjetivas con respecto a sus personajes, pero no logran este efecto mediante los métodos estilísticos convencionales. Lo que estas películas exhiben es una mayor integración entre el estilo del cineasta y la identidad del personaje a través de técnicas que posibilitan que la personalidad de un personaje y su perspectiva del mundo impregnen toda la película, sin importar si una escena en particular se presenta desde su punto de vista o de manera objetiva. De esta manera, analizando los procesos de ocularización, auricularización, focalización y tactilización en la Trilogía de Salta, nos proponemos averiguar cuáles son los personajes a través de los que la subjetiva indirecta libre construida por Martel articula una percepción alterada del mundo narrado que no puede definirse como netamente subjetiva ni objetiva y que mezcla la «lengua» de la cineasta con la de los personajes.

Llegados a este punto, resulta importante establecer las implicaciones metodológicas que conlleva analizar un filme desde el punto de vista de la visualidad háptica, que proponemos como uno de los mecanismos propios del «cine de poesía» a través del cual se deja notar la cámara. En este sentido, la teórica fílmica Teresa de Lauretis relaciona también el cine de poesía tal y como lo definió Pasolini con las características propias de los filmes *queer*: para ella, un texto *queer* es aquel que «no sólo trabaja contra la narratividad, contra la presión genérica de toda narrativa hacia el cierre y la realización del significado, sino que además quebranta conscientemente la referencialidad del lenguaje y la referencialidad de las imágenes» (De Lauretis, 244). La visualidad háptica sugiere, en este contexto, una alteración en la referencialidad de las imágenes, desafiando el control panóptico que el Modo de Representación Institucional (o el cine de prosa) tiende a ofrecer al

espectador, eliminando asimismo la separación entre este y los cuerpos y objetos representados en pantalla. Debido a la eliminación de esa distancia, en la experiencia de visionado de un filme con visualidad háptica resulta difícil para la audiencia identificar quién está involucrado en la narrativa. Según Schoonover y Galt, este tipo de visualidad se considera inherentemente queer, ya que cuestiona las formas dominantes de visión (cishetero)normativas, en particular, el modelo de la Mirada de Mulvey, que se basa en la distancia y la dominación entre un espectador masculinizado inevitablemente y la imagen-objeto de los cuerpos (generalmente feminizados) representados en la pantalla.

Pero, ¿qué implica realmente el concepto de visualidad háptica? De acuerdo con Marks (22), al ver una película, nuestros ojos actúan de manera similar al sentido del tacto, permitiéndonos sentir y acariciar la imagen en lugar de simplemente capturarla y dominarla desde la distancia típica de la posición del espectador. Esto significa que, como espectadores, establecemos una conexión entre los cuerpos que se presentan en la pantalla, nuestros propios cuerpos y los recuerdos que contienen, creando así una experiencia cinematográfica encarnada que acerca el cuerpo de la película al cuerpo individual del espectador. Y es que las imágenes hápticas no suelen ser identificables a primera vista, y de este modo incitan al ojo a acariciar la superficie del campo visual, a rozar en lugar de mirar (Marks, 162). En lugar de representar una alternativa radical al control panóptico, las imágenes hápticas generan una fluctuación entre la superficie de la imagen y su profundidad, entre ver y no ver, entre la distancia y la proximidad. De alguna manera, esta oscilación propia de la visualidad háptica remite asimismo al sistema heteróclito (objetivo versus subjetivo) que propone la subjetiva indirecta libre. Y es que las imágenes hápticas «invitan al espectador a disolver su subjetividad en el contacto cercano y corpóreo con la imagen»; las fronteras entre el Yo (el espectador, pero también el cineasta) y el Otro (las imágenes, pero también los personajes) se difuminan. Se construye, por tanto, una visualidad «que no está organizada en torno a la identificación, sino que es lábil, capaz de alternar entre identificación e inmersión» (Marks, 17).

Desde un punto de vista visual, podemos analizar la cinematografía queer háptica – que nosotros entendemos como una de las técnicas a través de las cuales se expresa la subjetiva indirecta libre– a partir de las siguientes variables: a) la proliferación de imágenes parciales y confusas de los personajes y escenarios que figuran en las películas; b) el uso de planos detalle que no permiten al espectador dar un paso atrás para contemplar la escena en toda su amplitud, negando la dominación panóptica sobre la imagen cinematográfica; c) la proliferación de imágenes de agua; d) el uso estratégico tanto del fuera de campo como del último nivel del plano para retratar instancias queer; e) la abundancia de imágenes en la que los personajes despliegan su sentido de tacto, olfato y gusto y que, por el acercamiento de la cámara a lo observado, remiten a los recuerdos sensoriales del espectador; f) las imágenes de texturas, velos y superficies que recuerdan a la pantalla como membrana de contacto e impiden un acceso escópico completo al mundo narrado; y g) las imágenes granuladas, ralladas y sobre o subexpuestas que nos remiten a la materialidad del medio audiovisual.

3. Análisis de la Trilogía de Salta desde la visualidad háptica, los procesos de focalización y la subjetiva indirecta libre

3.1. *La ciénaga*

Con la presentación de su primera película, Lucrecia Martel establece los fundamentos de los aspectos formales, temporales y temáticos que definirán su estilo cinematográfico, consolidándose como una destacada cineasta latinoamericana con reconocimiento a nivel internacional. En particular, en *La ciénaga*, Martel cuestiona la norma heteropatriarcal, clasista y racista, y la prohibición del deseo erótico dentro de una misma familia, proponiendo una reflexión queer sobre las convenciones que guían las relaciones intersubjetivas. Utilizando elementos como

el fuera de campo, la evocación del sentido del tacto y la abundancia de planos detalle que desconciertan al espectador, la película construye una visualidad háptica (Marks) que no solo registra la presencia de los afectos y deseos queer que se insinúan bajo la superficie de la vida cotidiana, sino que también desafía la construcción del cine como medio que únicamente se percibe desde lo audiovisual. En relación con la subjetiva indirecta libre, la aproximación de Martel a la representación cinematográfica se asemeja al intento del cineasta italiano de fusionar la perspectiva del director con la identidad del o los personajes, creando así una experiencia cinematográfica que nos sumerge en estados de ánimo subjetivos sin recurrir única y unívocamente a la ocularización y auricularización interna alineada con un personaje concreto.

Antes de adentrarnos en el análisis, consideramos esencial proporcionar un breve resumen de la trama mínima de *La ciénaga*; cabe destacar que las relaciones entre los personajes y las acciones pueden ser difíciles de interpretar en un primer visionado:

Dos familias -una de clase media urbana y otra de productores rurales en decadencia- se entrecruzan en el sopor provinciano de una Salta caótica e inmutable, donde nada sucede pero todo está a punto de estallar (Filmaffinity).

De esta manera, la película narra las interacciones entre las dos familias desde el día del accidente de la matriarca Mecha (Graciela Borges) a la orilla de la piscina del Mandrágora hasta la trágica muerte del hijo menor de Tali (Mercedes Morán), Luciano (Sebastián Montagna), en el patio de su casa en La Ciénaga, ambos víctima de las dos caídas que abren y cierran el filme, de estructura circular. Aunque se trata de una película coral, la perspectiva desde la cual se observan los eventos de ambas familias se asemeja más a la de un niño o adolescente, que sin embargo no puede equipararse por completo con la de un único personaje. El punto de vista (o percepción) que establece Martel podría ser el de la hija menor de Mecha, Momi (Sofía Bertolotto), aunque también fluctúa hacia otros personajes infantiles como Luchi o su hermana Mariana. Esta subjetivación multi-perspectiva, que se construye a través de estrategias visuales, sónicas y hápticas más allá

del clásico *point of view shot* entronca de forma clara con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre y con la idea estipulada por Deleuze de la cámara como un ente que no se confunde del todo con ningún personaje, sino que se desplaza entre ellos como si fuese uno más. La misma Martel expresa cómo la perspectiva de la cámara (y el micrófono) en sus filmes evoca un punto de vista infantil no idéntico al de ningún personaje:

La cámara es un personaje con el que me siento muy identificada. Siempre es alguien que pertenece al mundo de lo narrado. Difícilmente, entonces, podría mirar como mira una steadycam, o desde arriba, como lo hace una grúa, o con esa movilidad que puede tener un travelling. Lo que se ve no puede ser algo mirado por nadie; aunque no es ningún personaje en particular, la cámara es alguien (citada en Oubiña, 77)

Aunque la mayoría de los personajes presentan comportamientos y flujos afectivos que pueden interpretarse como queer², es a través del personaje de Momi que se articula de manera más clara una orientación sexual no heteronormativa, puesto que su atracción por Isabel (Andrea López), la mucama colla que trabaja para su familia se evidencia desde los primeros minutos del filme (figs. 1 y 2). Y es que, tal y como explican Deleuze y Guattari, «ninguna sociedad puede tolerar una posición de deseo real sin que sus estructuras de explotación, servidumbre y jerarquía se vean comprometidas» (116). En la obra de Martel, los deseos queer –no siempre obvios en el ámbito meramente visual, pero claros desde una perspectiva háptica encarnada– son la norma en lugar de la excepción. En consecuencia, la cineasta desarrolla una estética cinematográfica alternativa que implica un desplazamiento del conocimiento desde el intelecto hacia el cuerpo y de lo hermenéutico a lo erótico (Martin, 34).

² En particular, el personaje de José, el hijo mayor de Mecha es quien introduce deseos incestuosos al visitar a su familia en la hacienda tras el accidente de su madre. Su amante de la capital, una mujer de edad madura que comparte nombre con Mecha (Mercedes) también lo fuera de su padre; su relación con su hermana Verónica, explicitada en gran medida a través de miradas cómplices cargadas de erotismo –pero también en una escena en la que interrumpe su ducha– puede leerse desde una perspectiva queer incestuosa.



Fig. 1. La sombra de las cortinas en la habitación de Isabel enfatiza la textura de la imagen.



Fig. 2. Momi extiende un brazo para acariciar a Isabel.

En una de las primeras escenas, la sombra en movimiento de unas cortinas proyectadas sobre la pared de una habitación en penumbra (fig. 1) marca la transición del exterior –donde se nos había mostrado a varios adultos bebiendo– a una habitación del interior de la casa; las imágenes de texturas y velos son precisamente una de las estrategias detectadas por Marks (172) como propias del cine de visualidad háptica, puesto que remiten a la materialidad de la imagen audiovisual en lugar de centrarse en distinguir la forma de los objetos y cuerpos. Acto seguido, dos siluetas apenas distinguibles en términos de sexo, edad o etnia descansan juntas en una cama bajo la ventana (fig. 2). La imagen está profundamente subexpuesta, lo que impide la identificación visual clara y, por ende, desafía la dominación visual de la escena. Desde la perspectiva de Molloy, la escena carece de un marco narrativo que la conecte de manera lógica con la anterior. Los espectadores solo pueden reaccionar al tono emocional establecido por la imagen de estos dos cuerpos yuxtapuestos en una habitación oscura; el plano anterior de la pared hace pensar que se sitúa al espectador desde la perspectiva de Momi, pero en el siguiente, una de estas siluetas (que más tarde comprendemos que es Momi) levanta el brazo para acariciar el rostro de la persona más cercana a la cámara, quien la aparta con un manotazo, violándose por tanto la ocularización interna primaria que el plano anterior hubiera podido sugerir. Se trata así de una conciencia-cámara (Deleuze) que ningún personaje puede encarnar del todo.

Justo antes de que se nos muestre la identidad de esos cuerpos, escuchamos una suerte de rezo: «Gracias, Dios, por darme a Isabel» que precede al momento en el que se nos muestra la faz de quien pronuncia la frase (Momi), produciéndose así una disrupción de la correspondencia de la imagen con el sonido, dinámica usada por la cineasta a fin de generar desorientación en el espectador. Sus palabras no son fáciles de descifrar, porque el sonido está ahogado por el contacto de los labios de Momi contra la camiseta de la mucama (fig. 3), proponiéndose por tanto una auricularización y tactilización primarias, facilitadas por la posición física de Momi en el plano: escuchamos, sentimos y olemos con y a través de ella, de manera que el montaje promueve correspondencias sensoriales antes de contextualizar narrativamente la secuencia. En esta secuencia, se crea una visualidad háptica que genera identi-

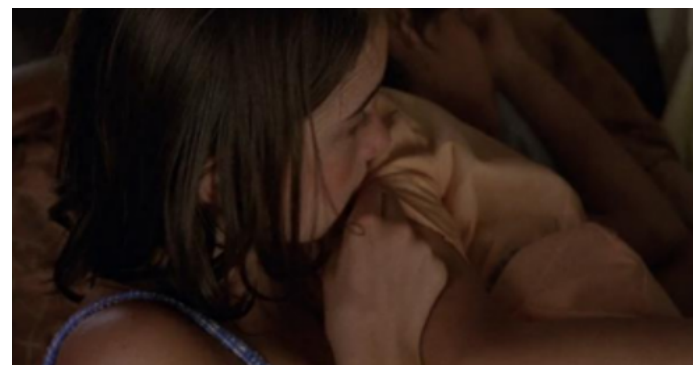


Fig. 3. Momi olisquea la camiseta de la muchacha colla mientras susurra «Gracias, Dios, por darme a Isabel».

ficaciones afectivas con el personaje de Momi y resalta la singularidad (lo *queer*) de su atracción por Isabel mucho antes de que los espectadores entiendan que esta desafía límites de clase, género y raza.

Este tema encuentra un eco posterior cuando Vero huele el sudor de la camiseta que le pidió a El Perro (el novio de Isabel) que se probara. Se trata de imágenes olfativas capaces de evocar diversas respuestas sensoriales en el espectador, como el recuerdo del olor a sudor que se activa empáticamente en su *sensorium* (alineado con el de Momi primero y el de Vero después); la sensación de calor pegajoso transmitida por los sonidos de la inminente tormenta y el canto de las chicharras que se escuchan desde la habitación donde Momi duerme con la mucama; el tacto grasiento del pelo de Momi, que ocupa el primer nivel del encuadre y que construye, por tanto, un plano que no evoca su punto de vista a través de la ocularización primaria.

Aunque pudiera parecer que el lenguaje audiovisual utilizado por Martel nos sitúa frecuentemente en el punto de percepción articulado por Momi, existen numerosas instancias en las que los procesos de ocularización, auricularización y tactualización nos remiten a otros personajes, o incluso a ninguno en concreto, proponiendo por tanto una subjetiva indirecta libre cuasi coral. Por ejemplo, en la fig. 4 vemos a Tali a través de la mirada de su hijo Luciano, que la observa a través del plástico semi-traslúcido de un cartabón, originándose una imagen confusa (de nuevo, háptica), comparable a un cuadro al óleo difumi-

nado por la lluvia, cuyo significado no queda claro hasta que Martel nos muestra cómo se origina esa mirada en el siguiente plano, centrado en Luchi (el montaje sugiere así una ocularización interna primaria). De acuerdo con Martín, estos velos hápticos que proliferan en la obra de Martel no sólo remiten a los procesos de mediación entre el mundo narrado y el mundo del espectador que lleva a cabo la pantalla de cine como membrana de contacto, sino que además impiden parcialmente el acceso escópico a lo representado.

En otra secuencia se produce una auricularización interna primaria articulada por la hermana de Luchi, Mariana, quien canta frente a un ventilador junto a su amiga Verito para experimentar con la alteración de su voz, que adquiere un tono mecánico y distorsionado (fig. 5). El zumbido de las aspas al girar crea una vibración extraña en el sonido y permite experimentar ondas desconocidas en el entorno familiar del propio cuerpo, evocando la sensación del aire que cae de manera irregular sobre la piel. Se trata además de una escena que anticipa el tema de la segunda obra de la cineasta, puesto que las niñas cantan una famosa canción infantil que lleva por título *Doctor Jano, cirujano*, nombre del personaje masculino protagonista de *La niña santa*.

Resulta interesante también el que, a pesar de que Isabel es un personaje central en *La ciénaga*, tanto en este filme como en *La mujer sin cabeza*, Martel no posiciona nunca al espectador desde el punto de percepción del personaje indígena de clase trabajadora, retratando así su rea-



Fig. 4. Imagen distorsionada de Tali, vista a través de la perspectiva de Luchi.



Fig. 5. PP de Mariana, la hermana de Luchi, que canta pegada a un ventilador.

lidad subalterna de forma oblicua, siempre a través de la mirada de la cámara o de otros personajes, a menudo adolescentes. De esta manera, la cineasta retoma de Pasolini la idea de que el punto de vista de un cineasta no puede coincidir jamás con el de sus personajes cuando existe una diferencia socioeconómica clara. Gayatri Spivak habla precisamente de cómo las representaciones artísticas de la mujer subalterna generalmente se llevan a cabo desde una mirada exotizante, condescendiente y que, en última instancia, la condena a la posición del objeto, perspectiva que, recurriendo a la subjetiva indirecta libre articulada por otros personajes más cercanos a su propia posición sociopolítica, la cineasta salteña elude. Es por eso que, en *La ciénaga*, el espectador accede al mundo de los empleados domésticos a través de la mirada de Momi, a menudo mediada a través de verjas o cristales mojados, lo que nos remite a la utilización de imágenes acuáticas propia del cine de visualidad háptica.

3.2. *La niña santa*

En la segunda película de Martel, nos encontramos con mecanismos de focalización más alineados con un único personaje (el de Amalia) en comparación con su ópera prima. *La niña santa* despliega un lenguaje audiovisual que involucra los sentidos del espectador de forma todavía más directa que en *La ciénaga*. Deborah Martin (55) describe esta evolución a partir de los mecanismos de percepción utilizados por las protagonistas de ambos filmes. Amalia (María Alché) trasciende la visión como forma de conocer el mundo, confiando en su lugar en el tacto, el olfato y el sonido para guiarla en su relación con el Otro. Aunque comparten motivos como la escala de planos corta, las imágenes acuáticas vinculadas a deseos prohibidos, las referencias constantes al pelo de los personajes y las pulsiones queer, *La niña santa* materializa estos deseos de manera más concreta.

Pasemos ahora a ofrecer una breve sinopsis del filme: su protagonista es una adolescente católica llamada Amalia (María Alché) que vive en el decrepito hotel termal que dirige su madre, Helena (Mercedes Morán). Durante un

concierto callejero de theremín, uno de los asistentes al congreso sobre otorrinolaringología celebrado en el hotel (el Dr. Jano, interpretado por Carlos Beloso), se arrima a Amalia de forma inapropiada, lo que desencadena su despertar sexual. Helena, por su parte, se siente atraída por el Dr. Jano y trata de seducirlo a pesar de que el médico está casado y tiene hijos. Además, la relación sexual entre la mejor amiga de Amalia, Josefina (Julieta Zylbergberg) y su primo Julián corre paralela a los experimentos sensuales entre las niñas, que comparten un beso en un momento de ocio en la lavandería del hotel. El desenlace (abierto) se produce cuando los padres de Josefina acuden al hotel para contarle a Helena que un hombre mayor acosa a su hija; Josefina, a la que han descubierto en la cama con su primo, les ha contado el secreto de Amalia para desviar la atención sobre su propia trasgresión incestuosa. De este modo, las inclinaciones perversas característicamente presentes en las películas de Martel se manifiestan de diversas maneras en los protagonistas: el Dr. Jano busca roces con mujeres jóvenes; se observan evidentes pulsiones incestuosas en la relación entre Helena y su hermano, quienes a menudo comparten cama; la relación sexual entre Josefina y su primo también forma parte de estas dinámicas. Amalia, por su parte, no solo experimenta un vínculo que oscila entre lo homoerótico y lo homosocial con Josefina, sino que también se siente atraída por el Dr. Jano, un hombre considerablemente mayor que ella, al que persigue activamente con el objetivo declarado de salvarlo a través de su amor.

En ese sentido, es importante destacar que, en la Trilogía de Salta se apunta a la existencia de deseos no normativos, pero se restringe la satisfacción de ese deseo: no vemos actos sexuales más allá del sexo anal que se produce entre Josefina y su primo Julián, que calificamos como queer por romper el tabú del incesto. La expresión física de ese deseo está limitada a besos (entre Helena y Jano) y miradas cargadas de deseo y roces frustrados. Así, se subraya formal y narrativamente la imposibilidad de tal compromiso táctil; por ejemplo, a través de la imagen del contacto frustrado entre los dedos de Amalia y la mano de Jano (fig. 6): la visualidad háptica propone un tacto que toca sin tocar (como el del *theremín*), que señala la presencia de deseos



Fig. 6. PD de la mano de Amalia intentando rozar la del Dr. Jano en el ascensor.



Fig. 7. PD de la mano de Amalia contra una cortina de plástico mientras observa a Jano en la piscina.

perversos, pero no permite su conclusión ni a las adolescentes protagonistas ni, en última instancia, al espectador. En la escena a la que se refiere la fig. 6, se nos muestra un plano detalle de la nuca sudorosa de Jano desde la perspectiva de Amalia (ocularización primaria interna); acto seguido, la mano de ella se acerca lentamente a la del médico, quien rehúye ese contacto y sale huyendo del ascensor. De esta manera, la naturaleza eminentemente táctil de la interacción de Amalia con el mundo, transmitida hábilmente por Martel al espectador, está también conectada con la intensidad del contacto frustrado entre sus dedos y la mano de Jano, una «estática concentrada en la punta de los dedos de la niña» (Ríos). Así, la cineasta salteña vuelve al espectador partícipe «de la turbación de las adolescentes ante el despertar de los sentidos» (Francois), proponiéndose de nuevo una subjetivación cinematográfica que tanto Pasolini como Deleuze asocian con personajes neuróticos y que nosotros vinculamos al deseo *queer*.

Tras esa escena, Amalia sale del ascensor y deambula por el hotel, deslizando de manera distraída sus dedos sobre diversas superficies y objetos: el metal de la rejilla que cubre una ventana, el cabello de los niños que corren por los pasillos, o el plumero que sostiene una de las limpiadoras. El punto de percepción infantil/adolescente que presentan las películas analizadas es ocioso, desregulado y no se dirige a los objetos con un propósito específico, sino que vuelve una y otra vez a ellos de manera distraída (Lury, 314), algo que el lenguaje audiovisual de

Martel evoca a través de la subjetiva indirecta libre. Otra de las instancias de tactilización primaria interna protagonizada por Amalia tiene lugar en una de las secuencias localizadas en la piscina en las que la protagonista acecha al doctor Jano. El primer plano que vemos en la fig. 7 es el de un material que inicialmente no podemos identificar, «una especie de plástico marcado por pequeñas líneas que asemejan un acercamiento exagerado a la piel humana» (Ríos, 5), con las puntas de los dedos de Amalia visibles contra la textura del material, como si quisieran atravesarla para tocar tanto la piel de Jano (literalmente) como al espectador (figuradamente). Sin embargo, esta tactilización primaria se rompe al mostrarnos Martel, acto seguido, el rostro de Amalia en primer plano escrutando a Jano través de la cortina.

En *La niña santa*, a pesar de que en ciertos momentos el punto de vista (ocularización) se desplaza hacia Jano (por ejemplo, cuando observa a Helena mientras se arregla), y de que la auricularización se centra momentáneamente en el personaje de Mercedes Morán cuando esta se sumerge en la piscina, Martel intenta sumergir al espectador en la experiencia sensorial de Amalia. De esta manera, busca que el público comparta con Amalia ese deseo inquietante por un hombre significativamente mayor que ella. Además, en *La niña santa*, Martel logra crear una percepción inquietante a través de los perturbadores experimentos que Amalia realiza con los sentidos, en línea con las ideas de Deleuze sobre la subjetiva indirecta libre

como vehículo a través del cual se de-familiariza la percepción del mundo que nos rodea, en gran medida a través de personajes que devienen neuróticos por su deseo. A nivel sónico, en la escena de la que hemos extraído la fig. 7, Amalia perturba a Jano y al espectador al construir una arquitectura sónica cavernosa en las instalaciones termales, lo que logra con el golpeteo repetitivo de una arandela metálica. Sin embargo, los procesos de auricularización nos sumergen, en esta escena, en el punto de percepción de Jano, mediado por el agua que lo rodea en la piscina.

3.3. *La mujer sin cabeza*

La tercera película de la Trilogía de Salta arranca con una llamada telefónica que distrae a Vero (María Onetto) mientras va conduciendo, provocando que choque con un objeto no identificado (que podría ser un niño o un perro), lo que marca un punto de inflexión en su vida, convirtiéndola en «la mujer sin cabeza». Después de este suceso, la protagonista se muestra perdida e incapaz, desconectada de su entorno, casi muda. La única persona con la que logra relacionarse, más allá de ese mutismo emocional, es su sobrina, una adolescente enferma de hepatitis que parece tener cierta conciencia del accidente. Aquí, los afectos queer son menos evidentes inicialmente que en *La ciénaga* y *La niña santa*, principalmente porque el protagonismo del filme a nivel diegético recae en Vero³ en lugar de hacerlo sobre su sobrina o la novia indígena de esta, configuradas como adolescentes queer. De esta manera, el deseo lésbico – que involucra aspectos interraciales, interclasistas, intergeneracionales e incestuosos– se presenta como un objeto obliquo en fuga, tal y como describe la fenomenología queer (Ahmed). Por ejemplo, los encuentros entre Candita (Inés Efron) y Cuca (Verónica Cura) a menudo se desplazan a los bordes del cuadro (ver fig. 8). Aunque parece que la historia se enfocara en resolver el misterio de qué o a quién atropelló Vero, en su lugar, la película propone una serie de situaciones aparentemente insignificantes en las que la protago-



Fig. 8. Josefina aplica aceite capilar a Vero mientras en un segundo plano, Cuca acaricia el rostro de Candita.



Fig. 9. Primer plano de Candita masajeando el cabello de su tía con aceite de jojoba.

nista parece tomar conciencia de la presencia de personas indígenas de clase trabajadora que cruzan su cotidianidad burguesa y blanca como espectros (Molloy, 13). Existe una tensión dramática que jamás se resuelve, puesto que nunca sabemos si Vero ha atropellado o no al niño indígena de cuya desaparición se habla en el filme.

De esta manera, en *La mujer sin cabeza*, estamos ante un uso de la subjetiva indirecta libre algo más complejo que en los filmes anteriores; de acuerdo con Losada, el objetivo de la directora sería introducir al espectador en el estado de agitación emocional de su protagonista sin recurrir a la toma subjetiva (puesto que su rostro aparece a menudo en el plano), sino más bien a partir del juego con la profundidad de campo y el desenfoco (ver por ejemplo fig. 8). Así, los eventos que la protagonista no

³ Es importante aclarar que sí existen rasgos queer en la construcción de Vero, que mantiene un encuentro sexual con su primo, volviendo de nuevo al tema del incesto presente en la obra de Martel.

comprende o los lugares en los que no puede participar debido a los límites raciales, sexuales y clasistas que rigen su mundo se sitúan fuera de foco, como los intercambios entre Cuca y Candita, el suburbio indígena al que accede siempre a través del velo de la ventanilla del coche, o las estrategias que implementan sus parientes masculinos para borrar las huellas del accidente. Esto se debe a que Martel utiliza el «estado mental dominante en la película» – que es el de un personaje cuya salud mental ha sido alterada tras el accidente de tráfico inicial– para realizar una continua mimesis de este, lo que le permite una gran libertad estilística, inusual y provocadora (Pasolini b).

Si bien esto es en gran medida cierto, también comparámos la perspectiva de Martin, que afirma que el punto de percepción del filme se articula en gran medida a través de una perspectiva infantil o adolescente; de nuevo, la cámara (y el micro) actúan en el filme como un personaje más que vaga por la escena y nos ofrece encuadres recortados (sin cabeza) de los personajes en pantalla, quizás porque se nos muestran desde una posición físicamente inferior a la de un adulto (ver por ejemplo fig. 8). En *La mujer sin cabeza* se producen procesos de ocularización, auricularización y tactilización que en ocasiones coinciden con los de Candita (también un personaje enfermo), y que en otras no pueden ubicarse en ningún personaje concreto. En estas instancias, podemos imaginar un punto de percepción «espectral» dibujado por el niño indígena quizás atropellado por Vero, una mirada que parece acusar

tanto a la familia encargada del encubrimiento como al espectador de su indiferencia ante lo ocurrido (Martin): la figura espectral que aparece brevemente en la casa de la tía de Verónica es quizás la manifestación más directa de esa mirada. Así, el lenguaje cinematográfico crea momentos en los que se refleja la mirada acusadora de ese niño indígena, que parece escudriñar al espectador y a Vero, a menudo a través de la mirada de otros personajes infantiles (su hermano, los chicos que trabajan en el vivero, el muchacho que le limpia el coche a Vero, Cuca o, crucialmente, la misma Candita). Por ejemplo, en la primera secuencia del filme (fig. 10), se muestra el rostro del que podría ser el niño atropellado en primer plano mientras observa a través de las hojas de un árbol. Su rostro está parcialmente oculto por la maleza, enfatizándose la textura de las hojas por encima del acceso escópico (visualidad háptica). El gesto en el que se lleva los dedos a la boca refleja la necesidad de guardar silencio, tanto por parte de Vero como de quienes encubren el accidente. Se articula pues una cierta percepción de las acciones y motivaciones de los personajes adultos a través de esta mirada. Otra, que se muestra más abierta a subjetividades subalternas (queer, indígenas, de clase trabajadora).

Además, desde nuestro análisis, Candita se presenta como el personaje más queer creado por Martel: le escribe cartas de amor a su tía y mantiene una relación sexoafectiva con una joven indígena de clase social inferior. Por ejemplo, en la fig. 9 vemos un primer plano muy próximo al cabello



Fig. 10. PP de uno de los niños indígenas que corretea a orillas de la carretera en la secuencia que arranca al filme.



Fig. 11. PP de Candita observando a Cuca a través de la ventanilla mojada del coche.

de la protagonista – *leit motiv* frecuente en el filme– que Candita masajea con aceite de jojoba. A ojos de Martin (69), esto sugiere una desorganización del cuerpo erótico a través del pelo, un elemento corporal que connota tanto deseo como asco. La mirada fascinada de Candita aparece desenfocada, de manera que lo más visible es esta imagen de tacto y textura, acompañada por el sonido de las respiraciones de ellas en primer plano (las conversaciones de fondo se desvanecen), proponiéndose así una auricularización y tactualización primaria interna alineada con la percepción de Candita, lo que de nuevo posibilita procesos espectatoriales encarnados. La presencia de velos hápticos (Martin) relacionados o con el agua y el deseo queer también es una constante en el filme; en la fig. 11, Martel nos muestra a alguien que luego sabremos que es Candita volteando su rostro hacia la ventanilla del coche, a través de la cual se intuye la presencia de una chica (Cuca) que circula en moto en paralelo al automóvil. El sonido del motor se escucha por debajo del golpeteo constante de las gotas de lluvia contra el cristal, lo cual posiciona al espectador dentro de ese coche, movilizándose por tanto una auricularización interna alineada con la perspectiva de Candita.

Sin embargo, la focalización permanece en todo momento centrada en la protagonista del filme; la información que Martel proporciona al espectador coincide con la que va recabando Vero a lo largo del filme. Resulta interesante que, para Clancy, el punto de percepción infantil que se despliega en *La mujer sin cabeza* es el de la propia Vero, que ha tenido una regresión debido al *shock* que sufre en el accidente, lo que la sume en un estado de impotencia y falta de dominación (panóptica, motriz, cognitiva) equivalente al de un niño. De nuevo, la complejidad del lenguaje audiovisual implementado por Martel encaja con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre, que aquí podemos entender no solo como polifónica, sino también como politemporal.

4. Conclusiones

En la obra de Lucrecia Martel, los procesos de focalización interna son predominantes, si bien no siempre pueden

asociarse claramente a un personaje concreto; encontramos escasas instancias de ocularización cero y auricularización cero, puesto que en sus filmes la cámara y el micro actúan como personajes humanos que no pueden observar ni oír el mundo desde la perspectiva área de una grúa o desde la visión estable que proporciona una *steadycam*. De esta manera, Martel evita el uso de planos de conjunto que nos permiten identificar qué personajes y escenarios aparecen en cada escena, optando en su lugar por primeros y primerísimos primeros planos que nos acercan al estado afectivo psicológico (y deseante) de sus protagonistas infantiles queer. De nuevo, esta estrategia se asocia con los postulados de visualidad háptica propuestos por Marks y con la fenomenología fílmica queer articulada por Lindner, que busca dificultar la orientación del espectador en el plano. Si, para Pasolini, el discurso indirecto libre consistía en que el autor penetrase en el espíritu o mente de su personaje, con las imágenes profundamente sensuales construidas por Martel, la autora logra situarse (y situarnos) asimismo dentro de su corporalidad y punto de percepción (Genette, 45), que no puede abarcar ni entender todo lo que sucede en el plano. Así pues, la implementación de la subjetiva indirecta libre se relaciona con las estrategias que la cineasta salteña lleva a cabo para construir una visualidad háptica que remite a los sentidos de proximidad tanto del espectador como de los diversos personajes (o, en ocasiones, de ningún personaje identificable). Tal y como nos recuerda Deleuze, «un personaje actúa en la pantalla y se supone que ve el mundo de cierta manera. Pero al mismo tiempo, la cámara lo ve a él y ve su mundo desde otro punto de vista que piensa, reflexiona y transforma el punto de vista del personaje» (82). Así, la cineasta incluye numerosas imágenes de olfato y tacto: Momi olisqueando el cuello de la camisa de Isabel; Vero llevándose la camiseta que acaba de probarse El Perro a la nariz; Amalia untándose el cuello con la crema de afeitar de Jano para llevar consigo su olor; Candita masajeando el cabello de su tía con aceite de jojoba. Esto se alinea con los postulados de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre, donde el narrador/cámara/micro comparte experiencias sensoriales con los personajes que se construyen más allá del uso de planos subjetivos.

Asimismo, encontramos en *La ciénaga* y *La niña santa* numerosas imágenes sobre y subexpuestas –pensemos en la confusa secuencia en la que Isabel y Momi comparten cama– que presentan grano, están rayadas y enfatizan la textura de la superficie de la imagen por encima de la definición de los objetos presentes en la escena. Por otra parte, *La mujer sin cabeza* (la única rodada en Cinemascope) sí busca construir imágenes definidas, pero a cambio utiliza la profundidad de campo y los diversos niveles del plano para jugar con lo visible (el mundo blanco, cisheteronormativo y burgués) y lo invisible (el mundo indígena, queer y de clase trabajadora). En este sentido, el cine de Martel contribuye a una nueva tradición cinematográfica que exhibe la multiplicidad de perspectivas y la complejidad de los elementos cinematográficos (Mirizio, 49). Su percepción del mundo, mediada por sus deseos queer (y los de sus personajes), y trasladada al espectador a través de las operaciones estilísticas que lleva a cabo nos remite a un sistema perceptivo encarnado que disloca los nexos que organizan nuestra percepción cotidiana del mundo. En la obra de Martel, esa percepción cotidiana que queda alterada cuestiona, en última instancia, la organización social de la Argentina post-corrallito, articulada en jerarquías y prohibiciones ligadas a la etnia, la clase social, el sexo y el género. Frente a esta ordenación, Lucrecia Martel «extrae sus signos del caos y produce un mundo como estilo» (Pasolini b, 225). Ese caos sería el producido por la descomposición de la sociedad patriarcal, neoliberal, racista y burguesa que retrata el Nuevo Cine Argentino tras el fracaso del régimen de Menem, que trajo consigo la devastación social, moral y familiar (Aguilar).

Por otra parte, Lucrecia Martel afirma evitar deliberadamente explorar la marginalización desde dentro y opta por la crítica a su propia clase al enfatizar la perspectiva de sus protagonistas blancos y burgueses, puesto que «esa [la de la mucama o los niños indígenas] no es su vida» (citada en Rangil, 103). Al situar el punto de percepción en personajes que de alguna manera no encajan, Martel logra movilizar una mirada perturbada que desfamiliariza el orden decadente, heteropatriarcal y neocolonial de su clase social. Y es que la teorización de Pasolini sobre la subjetiva indirecta libre demostró una clara preocupación

por los efectos que la clase social de una persona tiene en su forma de percibir el mundo: la mirada de una persona indígena de clase trabajadora abarca otro tipo de realidad distinta a la mirada de un burgués (177). Según el autor, los pretexto-personajes solo pueden ser elegidos dentro del propio círculo cultural del cineasta: por lo tanto, son análogos a él en su cultura, idioma y psicología, como «flores exquisitas de la clase burguesa», que se asimila a toda la humanidad (Pasolini b). Aunque en *La mujer sin cabeza* existan pequeñas instancias que parecen situarnos en el punto de percepción del niño indígena atropellado, el uso de la subjetiva indirecta libre nos sitúa en mayor medida en el cuerpo de Verónica o de Candita. En definitiva, aunque pueda parecer que Martel nos transmite directamente el punto de vista del o los personajes, las huellas de su autoría – todavía más claras debido a su estatus como Autora de singular estilo– crean una tensión irresoluble, una dualidad de expresión, una hibridez de conciencia, una contaminación mutua de las visiones del mundo (Pasolini).

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arco, 2006.
- Ahmed, Sara. «Orientations: Toward a queer phenomenology». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12.4, 2006, pp. 543-574. muse.jhu.edu/article/202832.
- Burch, Noel. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 1969.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- De Lauretis, Teresa. «Queer texts, bad habits, and the issue of a future». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17.2-3, 2011, pp. 243-263. <https://doi.org/10.1215/10642684-1163391>.
- François, Cécile. «El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43, 2009, pp. 1-14.
- Filmaffinity. *La ciénaga*. <https://www.filmaffinity.com/es/film757742.html>.

- Galt, Rosalind. «Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond». *Screen*, 54.1, 2013, pp. 62-81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>.
- Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Jordà, Joaquin, ed. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- Lindner, Katharina. *Film bodies: Queer feminist encounters with gender and sexuality in cinema*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2022.
- Losada, Matt. «Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*: cinematic free indirect discourse, noise-scape and the distraction of the middle class». *Romance Notes*, 50.3, 2010, pp. 307-313.
- Lury, Karen. «The child in film and television: introduction». *Screen*, 46.3, 2005, pp. 307-314. <https://doi.org/10.1093/screen/46.3.307>.
- Merleau-Ponty, Maurice. El cine y la nueva psicología, en *Sentido y sinsentido*. Península, 2000.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Marks, Laura. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Martin, Deborah. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Mirizio, Annalisa. «El cine de poesía: "¿una referencia literaria innecesaria"?». 1616; *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 10, 2020, pp. 35-57. <https://doi.org/10.14201/16162020103557>
- Molloy, Missy. «Queer-haptic aesthetics in the films of Lucrecia Martel and Albertina Carri». *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14.1, 2017, pp. 95-111. <https://doi.org/10.1386/slac.14.1.95>.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, 16.3, 1975, pp. 6-18.
- Muriano, Nicolás Fernández. «Deleuze lector de Pasolini: acerca del "estilo indirecto libre" en el cine». *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9, 2014, pp. 12-17.
- Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Vol. 1. Buenos Aires: Ediciones Granica, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo. «La mimesi dello sguardo». *Mostra. Per una nuova critica*, 1965, pp. 17-35.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005.
- Rangil, Viviana. *Otro punto de vista. Mujer y cine en Argentina*. Buenos Aires: Viterbo, 2005.
- Rich, B. Ruby. «New Queer Cinema». *Sight and Sound*, 2.5, 1992, pp. 30-35 (1ª edición, A Queer Sensation, *The Village Voice*, 24 de marzo de 1992).
- Ríos, Hugo. «La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel». *Atenea*, 28.2, 2008, pp. 9-22.
- Schoonover, Karl y Galt, Rosalind. *Queer Cinema in the World*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Shaw, Deborah. «Sex, Texts and Money, Funding and Latin American Queer Cinema: The Cases of Martel's *La niña santa* and Puenzo's *XXY*». *Transnational Cinemas*, 4.2, 2013, pp. 165-184. https://doi.org/10.1386/trac.4.2.165_1.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak?». *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. Nueva York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.
- Vázquez-Rodríguez, Lucía Gloria. «Miradas torcidas: una aproximación metodológica al cine queer desde el análisis háptico y la fenomenología». *Comunicación & Métodos*, 4.2, 2022, pp. 26-39.
- Warner, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Legittimazione e strategia della narrazione nei film *Il Decameron* e *Salò* di Pier Paolo Pasolini*

Marijana Erstić**

Recibido: 25.04.2024 — Aceptado: 10.06.2024

Titre / Title / Titolo

Legitimación y estrategia de la narración en las películas de Pier Paolo Pasolini *Il Decameron* y *Salò*

Légitimation et stratégie du récit dans les films *Il Decameron* et *Salò* de Pier Paolo Pasolini

Legitimation and strategy of narration in Pier Paolo Pasolini's films *Il Decameron* and *Salò*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las obras de Pier Paolo Pasolini son hitos intelectuales del siglo XX. Su *Trilogía della vita* y la inacabada *Trilogía della morte* permiten comprender situaciones elementales de la existencia humana como el amor, la sexualidad, pero también la muerte, el peligro y los tormentos de los campos de concentración del siglo XX. Una y otra vez, también agudizan nuestra visión de la situación actual. En el espíritu de Pier Paolo Pasolini, este ensayo tiene un motivo bien conocido: al principio de la pandemia de Covid, el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio se citaba con frecuencia junto a la novela de Camus *El Extranjero*. Pier Paolo Pasolini creó una actualización del clásico italiano en 1971, y es en esta película en la que me centraré a continuación. Intentaré averiguar cómo se transforma la legitimación de la narrativa de Boccaccio en la película *Decamerón* de Pasolini. La película *Salò* de Pasolini sirve de contrapunto al *Decamerón*, del que me ocuparé en la última parte del ensayo. El objetivo del ensayo es un análisis de las estrategias de legitimación narrativa en Boccaccio, que se sitúan en el contexto de la narración cinematográfica de Pasolini.

Les œuvres de Pier Paolo Pasolini sont des jalons intellectuels du XXe siècle. Sa *Trilogia della vita* et la *Trilogia della morte* inachevée livrent des aperçus sur les situations élémentaires de l'existence humaine comme l'amour, la sexualité, mais aussi la mort, le danger et les tourments des camps du XXe siècle. Ils ne cessent d'aiguiser le regard sur la situation actuelle. Tout à fait

* La base di questo testo è una lezione tenuta in occasione del convegno internazionale «Pasolini fu una luce» alla LMU nel 2022.

** University of Split / Sveučilište u Splitu.

dans l'esprit de Pier Paolo Pasolini, cet essai a en effet une cause connue : au début de la pandémie du Covid, outre le roman de Camus' *L'Étranger*, le *Décameron* de Giovanni Boccaccio était souvent cité. Une actualisation de ce classique italien a été réalisée par Pier Paolo Pasolini en 1971. C'est à ce film que je vais m'intéresser dans les lignes qui suivent. J'essaierai de voir comment la légitimation du récit boccaccien est transformée dans le film de Pasolini, *Le Décameron*. Le film *Salò* de Pasolini, que j'aborderai dans la dernière partie de l'article, sert de contrepoint au *Décameron*. Le but de cet essai est une analyse des stratégies de légitimation narrative dans Boccaccio, qui sont placées dans le contexte de la narration cinématographique de Pasolini.

Pier Paolo Pasolini's works are intellectual milestones of the 20th century. His *Trilogia della vita* and the unfinished *Trilogia della morte* provide insights into the elementary situations of human existence such as love, sexuality, but also death, danger, and the torments of the concentration camps of the 20th century. Time and again, they also sharpen our view of the current situation. In the spirit of Pier Paolo Pasolini, this essay has a well-known reason: at the beginning of the Covid pandemic, Giovanni Boccaccio's *Decameron* was frequently quoted alongside Camus' novel *The Stranger*. Pier Paolo Pasolini created an update of the Italian classic in 1971, and it is this film that I will focus on below. I will try to find out how the legitimization of Boccaccio's narrative is transformed in Pasolini's film *Decameron*. Pasolini's film *Salò* serves as a counterpoint to *Decameron*, which I will deal with in the last part of the essay. The aim of the essay is an analysis of the strategies of narrative legitimization in Boccaccio, which are placed in the context of Pasolini's film narration.

Le opere di Pier Paolo Pasolini sono pietre miliari intellettuali del XX secolo. La sua *Trilogia della vita* e l'incompiuta *Trilogia della morte* offrono spunti di riflessione su situazioni elementari dell'esistenza umana come l'amore, la sessualità, ma anche la morte, il pericolo e i tormenti dei lager del XX secolo. Ogni volta, inoltre, acuiscono il nostro sguardo sulla situazione attuale. Nello spirito di Pier Paolo Pasolini, questo saggio ha un motivo ben noto: all'inizio della pandemia di Covid, il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio è stato spesso citato insieme al romanzo di Camus *Lo straniero*. Pier Paolo Pasolini ha realizzato un aggiornamento del testo classico italiano nel 1971, ed

è su questo film che mi concentrerò di seguito. Cercherò di capire come la legittimazione della narrativa di Boccaccio si trasformi nel *Decameron* di Pasolini. Il film *Salò* di Pasolini funge da contrappunto al *Decameron*, di cui mi occuperò nell'ultima parte del saggio. L'obiettivo del saggio è un'analisi delle strategie di legittimazione narrativa in Boccaccio, che vengono collocate nel contesto della narrazione cinematografica di Pasolini.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decamerón, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Décameron, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decameron, Salò*.

Giovanni Boccaccio, Pier Paolo Pasolini, *Decameron, Salò*.

L'opera di dieci giorni di Boccaccio, descritta nella prefazione come un libro di consolazione per «graziosissime donne» (11), inizia con una narrazione cornice e la rappresentazione della peste a Firenze nel 1348, che spinge i dieci narratori di Boccaccio a fuggire nell'*idillio campestre* (Schwaderer, 7). La maggior parte delle «cento novelle, o favole o parabole [...] raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto» (Boccaccio, 11), come si legge nella prefazione, sono considerate anche un contrasto all'orrore della narrazione di cornice. A questo punto, vorrei ricordare un breve episodio dell'inizio della quarta giornata.

Un uomo giusto, Filippo Balducci, perde la moglie dopo alcuni anni di felicità coniugale. La moglie lascia un figlio di due anni e l'uomo infelice decide di rinunciare al mondo. Suo figlio dovrà crescere senza alcuna idea dell'amore tra i sessi. Perché l'amore aveva portato al padre tanto bene, ma anche tanto dolore. Quando il figlio compie 18 anni, il padre lo porta per la prima volta in città. All'improvviso, il figlio e il padre si trovano davanti a una folla di giovani donne bellissime e tutte

ornate. «Figliuol mio, abbassa gli occhi in terra, non le guatare, ch'èlle son mala cosa» (Boccaccio, 332), dice il padre al figlio e aggiunge che sono papere (cfr. ib.). Ma il figlio risponde: «Padre mio, io vi priego che voi facciate che io abbia una di quelle papere [...]» (ib.). Il figlio, cresciuto senza alcuna conoscenza significativa del mondo, si confronta (per la prima volta?) con l'amore e il desiderio e contraddice il padre. L'amore e il desiderio diventano così la costante più importante e vitale dell'esistenza. La (ulteriore) narrazione è incentrata proprio su questo. Ma come si svolge il film?

1. Il Decameron

Il Decameron di Pasolini testimonia ripetutamente l'analogo vitalismo dell'amore, del desiderio e della sessualità, forse proprio perché il mondo cortese del circolo narrativo è largamente assente dal film. Negli anni Settanta, il film era considerato un film erotico (cfr. Prinzler/Schütte, 169). Tuttavia, Ingo Herklotz lo difende da questa accusa affermando che «ciò che distingue *Il Decameron* dal modello abituale di film erotico è da un lato, il tipo di corpi, che corrispondono solo in misura limitata all'ideale di bellezza impeccabile» (287). A questo proposito basta ricordare i denti mancati di alcuni dei protagonisti. «In contrasto con il genere [...] Pasolini mostra anche ripetutamente nudi virili» e quindi «rifiuta la prospettiva abituale dello spettatore-voyeur maschile sul nudo femminile» (ib.). Oltre a numerosi riferimenti storico-artistici, il film testimonia soprattutto «l'anelito di originarietà vitale» (ib.). L'autore e cineasta italiano avverte e tematizza questo desiderio nel corso della formazione capitalistica della società (italiana) nel dopoguerra. In definitiva ero «affascinato dalla rappresentazione dell'eros, visto in un clima umano appena travolto dalla storia, ma ancora fisicamente presente a Napoli e nel Vicino Oriente» (ib.).

Di seguito, Herklotz si interroga «sull'intenzione originaria» e afferma che si tratta di «un leitmotiv nell'opera cinematografica di Pasolini», ovvero la «lotta per l'emancipazione sessuale e il de-taboo» (ib.). Pasolini seleziona 12 racconti su 100 e preferisce filmare le crude

storie del *Decameron* come esempi di libera virilità. Ma non solo. La storia di Lisabetta (da Messina) e Lorenzo (episodio 10 nel film, IV/5 nel libro), che nel film è un po' abbreviata, serve come esempio di novella drastica ma anche più galante. Il titolo sintetico della novella nell'edizione critica del *Decameron* pubblicata da Vittore Branca recita:

I fratelli d'Ellisabetta uccidon l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterrato; ella occultamente disotterra la testa e la mette in un testo di basilico, e quivi spagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliele tolgono, ed ella se ne muore di dolore poco appresso. (374)

Tuttavia, il racconto di Pasolini si conclude con l'immagine di Lisabetta e del vaso di basilico; infatti, la sceneggiatura termina «con la messa a dimora della testa riccioluta di Lorenzo nel vaso di basilico» (Herklotz, 283). In un certo senso, «gli amanti sono così riuniti» (ib.); Boccaccio, invece, «non concesse a Lisabetta questa felicità condizionata, ma lasciò che i fratelli scoprissero il

suo segreto», perché dopo che «rubarono il vaso alla sorella, l'infelice morì di dolore» (ib.). Tuttavia, la sequenza del film si conclude «con un motivo familiare: <Isabella e il vaso di basilico>», poiché il tema corrisponde alla «tendenza eroticamente morbosa della *fin de siècle*», in quanto Lisabetta appare qui «come la sorella di Salomè o di Giuditta» (ib.; vedi anche Kriesel, 415–448; Marcus, 383–398), (screenshot 1).

Questa realizzazione della storia testimonia ancora una volta l'amore, forse anche il desiderio oltre la morte. Come meta-livello referenziale, Pasolini inserisce nella trama un pittore, allievo di Giotto (lo stesso Pasolini in una «involontaria autoparodia» (Prinzler/Schütte, 171) e Giotto stesso nell'idea originaria del film), che egli stesso ritrae, ampliando così notevolmente il ruolo di Giotto dal *Decameron* di Boccaccio, rendendolo quasi un narratore che trasmette la sua storia attraverso le immagini. Si tratta soprattutto di una scena della fine del film: all'inizio di questa sequenza, Giotto si è addormentato nella posizione del Cristo, che già conosciamo da Andrea Manteg-



Screenshot 1: *Il Decameron*, 1971, TC 1:23:09

Screenshot 2: *Il Decameron*, 1971, TC 1:49:38

na e dal film *Mamma Roma* (1962) (cfr. Groß, 205–207; Erstić 2017, 111–120), e si è risvegliato. Segue il sogno o la visione. Nel film di Pasolini, il Cristo dell'originale è diventato la Madre di Dio, una Madonna che all'inizio guarda i peccatori (e il pubblico) solo in modo serio, forse triste, ma presto quasi blasfemo. A questo punto del film, il potere produttivo della narrazione diventa il potere dell'espressione artistica produttiva. È vitale e latente erotico (screenshot 2).

Ciò diventa particolarmente chiaro nell'accostamento con l'originale, con il Giudizio Universale di Giotto, in cui un Cristo Pantocratore è ovviamente al centro dell'attenzione. Alla fine del film, la sacra «visione escatologica» è in conflitto con la «risposta positiva al terreno», come la interpreta anche Vittoria Borsò (237). Anche in questo caso, secondo il film, il desiderio e l'erotico sono all'origine della narrazione. In un saggio, Vittoria Borsò sottolinea che nel film si attua «una degradazione blasfema dell'iconologia confessionale del sacro, come nel Giudizio Universale di Giotto»

(242). Infatti, «l'armonia paradisiaca» diventa una «cerimonia terrena», perché «nonostante l'apparente mantenimento dei rapporti allegorici tra le parti della composizione, i <corpi reali> degli attori sono davanti alla macchina da presa» (ib.). Qualcosa di simile accade prima nella *Ricotta* di Pasolini, film in cui due *tableaux vivants* riproducono quadri manieristi (di Pontormo e Rosso Fiorentino) di deposizioni e sepolture di Cristo. «Il potenziale di disorientamento» di queste immagini «risiede nella reinterpretazione apparentemente <naturalistica> dell'irreale da parte del cinema» (ib.). Il gesto mediale della trasgressione diventa qui ancora una volta il luogo di un conflitto mediale, un paragone intermediale, perché la pittura di Pasolini, secondo Borsò e altri, è «più di una semplice citazione o decorazione» (ib.: 233). Così il film «si avvicina più alla pittura che all'estetica della novella per la sua messa in scena visiva» (ib.: 234). È come se Pasolini dipingesse il suo film con una macchina da presa (cfr. anche Felten/Mlynek-Theil/Andraschik).

Importante è anche un altro aspetto: il desiderio rappresentato, che emana soprattutto dal volto di Silvana Mangano, cioè dal primo piano della diva, testimonia il vitalismo. Il volto della dea del cinema italiano Silvana Mangano è stato ripetutamente utilizzato come un'immagine del desiderio, ad esempio nel film a episodi *Le streghe* (1967), e qui in particolare nell'episodio *La strega bruciata viva*, diretto da Luchino Visconti. Anche Pier Paolo Pasolini ha lavorato allo stesso film a episodi con *La terra vista dalla luna*. Per Visconti, come per Pasolini nella sua versione cinematografica del Boccaccio, il volto della diva è il sostituto del desiderio, pur con tutte le differenze nella realizzazione mediatica, nella storia raccontata e nel tempo narrato. Ma come si presenta nell'ultimo film di Pasolini, è ciò che vorrei analizzare in conclusione?

2. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*¹

L'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (I 1975), può essere associato non tanto all'arte di Giotto (o di Brueghel) quanto a quella del Manierismo, come era già avvenuto per *La Ricotta* (cfr. Chiancone-Schneider, 117–129; Erstić 2018, 157–171; Erstić/Marić, 263–282). L'opera rivoluzionaria di Pasolini va sempre intesa come una lotta (della tradizione) contro l'insicurezza, contro le lamentele sociali, contro il fascismo e le perversioni delle classi superiori. Questo aspetto è espresso più chiaramente nel film di Pasolini *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, uscito nel 1975, l'anno della sua misteriosa morte. Il film è un adattamento del romanzo *Sodoma* (1740 – 1814) del marchese de Sade, trasferito nel XX secolo. Un gruppo di giovani si ritrova in una sorta di lager in cui vengono sottoposti

¹ Il capitolo che segue riassume alcune riflessioni tratte dal seguente libro: Marijana Erstić. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag UniverSi 2017, pp. 26–32; vedi anche Erstić. «La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit». *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*, 3 (2018), pp. 157–171 ed Erstić/Antonela Marić. «Animals and Animality in Pasolini's Films: *La ricotta* and *Uccellacci e uccellini*». *Lingua Montenegrina*, 32 (2023), 2, pp. 263–282.

ad abusi diabolici sempre maggiori. L'immaginario del male aumenta – come nell'*Inferno* dantesco della *Divina Commedia* (1321) – da un girone infernale all'altro, sfociando nell'interpretazione di Pasolini del fascismo attraverso De Sade (cfr. Jahraus, 29). Secondo Pasolini (156–164) e dopo di lui anche secondo Georges Didi-Huberman (36), solo il fenomeno delle *luciole* può opporsi al fascismo. Le *luciole* vengono utilizzate da Pasolini in varie lettere e saggi come metafora della resistenza di individui asserviti e diseredati – cioè sottoproletari, omosessuali, persone del cosiddetto Terzo Mondo. È una metafora che Pasolini adotta da Dante e trasforma notevolmente. Nell'opera di Pasolini, le *luciole* rappresentano la lotta contro il fascismo, contro l'omofobia, contro l'oppressione di qualsiasi tipo. Rispetto a Boccaccio, vorrei ricordare una scena di *Salò*. È la scena che Oliver Jahraus descrive così: «Nel regno libertino-fascista dei quattro padroni, il soldato di guardia Enzo si innamora della serva di colore. Viene tradito, i padroni scoprono la coppia e vogliono fucilarli» (29). «Una storia d'amore è impensabile in condizioni libertino-fasciste, è un crimine agli occhi dei padroni», sottolinea Jahraus (ib.). Quando le pistole erano già puntate su di lui, «Enzo, completamente nudo, alzò il pugno in segno di saluto comunista» (ib.). «I signori rimasero per un attimo sbigottiti, esitarono e abbassarono», secondo Jahraus, «le armi, come se sentissero ancora la magia della forza rivoluzionaria che – agli occhi di Pasolini – emanava dal comunismo» (ib.). Ma questo è solo un momento, «poi gli amanti vengono fucilati» (ib.). Secondo Jahraus, il comunismo così «ha perso definitivamente la sua forza rivoluzionaria» (ib.).

Hans-Jürgen Wulff e Konrad Paul sottolineano nello stesso numero della rivista *Navigationen* che Pasolini voleva che il film fosse inteso «come una parabola sul passaggio dall'Italia tradizionale alla società dei consumi neocapitalista del presente», ed «in cui anche i corpi dei giovani, ultimo rifugio dell'innocenza e della libertà, vengono appropriati e soggiogati dai dominatori e trasformati in una forma di merce e di piacere» (13–21).

La resistenza viene massacrata, se mai avviene. Ma per Pasolini il fascismo non si limita alla Seconda guerra

mondiale. Nel suo testo *L'articolo delle lucciole*, Pasolini adotta una posizione forse ancora più rassegnata:

Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta). Quel <qualcosa> che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque <scomparsa delle lucciole>? (160)

La convinzione che il fascismo degli anni '20/'30/'40 in Italia sia morto con Mussolini nel 1945 è fuorviante e pericolosa; piuttosto, un nuovo fascismo è risorto sulle rovine del vecchio. La coazione al consumo ha portato anche al controllo e alla sincronizzazione della coscienza di ogni individuo (cfr. ib.). Di conseguenza, anche le lucciole, che Pasolini vede come forza vitale della resistenza, sono «scomparse in quest'epoca di dittatura industriale e consumistica, in cui alla fine ogni merce è esposta in vetrina», come lo scrive Didi-Huberman (70). «In questo modo», sottolinea Didi-Huberman, «la dignità civica viene scambiata con uno spettacolo che può essere convertito all'infinito in denaro» (ib.). Secondo Didi-Huberman «I riflettori hanno occupato l'intero spazio sociale, nessuno sfugge ai loro <occhi meccanici selvaggi>» (ib.). Perché la cosa peggiore è «che il mondo intero sembra esserne soddisfatto» (ib.). Tuttavia, Georges Didi-Huberman ha nel 2009 nella sua opera *La survivance des lucioles* esaminato la posizione tardiva e dimessa di Pasolini e ha valutato se le lucciole siano effettivamente scomparse. Guardando i due film che ho citato, le risposte a questa domanda sono diverse.

In entrambi i film analizzati – in *Decameron* e in *Salò* – Pasolini esplora i confini della sessualità e della violenza, con risultati completamente diversi. Nel primo film, la sessualità rappresentata è messa in scena come amore, come elemento naturale dell'istinto, come crescita... e sublimata come citazione di testi e immagini. Nel secondo film, tutti questi elementi positivi e vivificanti vengono

distrutti in un nimbo di violenza carica di odio. L'ultimo film di Pasolini è quindi assolutamente contrario al suo *Decameron*. Ancora una volta, i suoi film si rivelano indagini cinematografiche sulla semiotica del reale, come ha già osservato Hans Ulrich Reck: Nei suoi film, Pier Paolo Pasolini non simboleggia il mondo presentato, ma lo figura e lo realizza (cfr. 71–106).

3. Conclusione

L'opera di Pasolini viene ripetutamente definita anche postmoderna e citata come esempio del cosiddetto <pensiero debole>. Si tratta in primo luogo dell'ipotesi di Gianni Vattimo secondo cui le incertezze del XX secolo (in particolare la teoria della relatività, ma anche le guerre mondiali o il declino del pensiero rivoluzionario di sinistra) hanno portato a una *crisi della ragione*, di cui l'articolo di Pasolini sulle lucciole si rivela sintomatico. Anche i film descritti possono essere visti come un esempio di tale pensiero.

La suddetta crisi (come la modernità stessa) non viene superata, ma piuttosto ferita dai paradossi e dalle ambiguità del pensiero postmoderno: I modi di pensare opposti e contraddittori del passato sono, come sottolinea Christiane Ebner, «ripresi dal *pensiero debole* nel senso di un ricordo e avvolti l'uno nell'altro per produrre un <pensiero della debolezza> postmoderno» (27). Di conseguenza, il pensiero debole condivide con il postmoderno la sua struttura paradossale e ambigua. La superficialità dei media non può essere descritta (solo) come un sintomo della crisi, ma piuttosto come un'opportunità.

Ad esempio, Carla Benedetti ha notato nel suo libro *Pasolini contro Calvino* che Pasolini ha presentato la crisi del suo *mondo poetico* nel senso di una *crisi della ragione* (cfr. ib.: 49). In questo senso, si può anche parlare di un «postmodernismo critico alla Pasolini», che si rivela nella citazione pasoliniana di testi o quadri storici, di pensieri filosofici o anche di miti antichi e cristiani (cfr. ib.: 50). Paradossalmente, una delle forme utilizzate da Pasolini per combattere la violenza reale del fascismo è paragonabile ai miti antichi e cristiani: ad esempio, come in *Salò*,

è la rappresentazione della violenza stessa. Oppure, come in parte nel *Decameron*, la vicinanza con la pornografia. Nei film di Pier Paolo Pasolini, i limiti della rappresentabilità e della ragionevolezza (soprattutto la violenza, a volte anche l'eros e la pornografia) vengono mostrati e spinti, ma sempre per evitare la violenza reale.

L'approccio alla rappresentazione dell'erotismo è simile a quello del *Decameron*. Il desiderio e la sua narrazione cinematografica sono le immagini di resistenza nei film presentati, come dimostrano la Madonna blasfema di Pasolini, una Lisabetta che è anche una *lucciola*, o Renzo e la serva, la cui luce alla fine scompare. La critica sociale e la resistenza della gioventù, dell'amore e persino dell'eros si rivelano così la legittimazione della narrazione cinematografica in entrambi i film in modi diversi, spesso complementari. La strategia attinge al ricco inventario della storia dell'arte e della cultura, come viene illustrato in questo saggio.

Bibliografia

- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Vol 1–2. A cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori 2005.
- Borsò, Vittoria. «Pasolinis *Decameron* oder eine kinematographische <Divina Mimesis> – Mediale Schwellen zwischen Malerei und Film». Borsò: *Das Adere denken, schreiben, sehen: Schriften zur romanistischen Kulturwissenschaft*. A cura di Heike Brohm, Vera Elisabeth Gerling, Björn Goldammer e Beatrice Schuchardt. Bielefeld: transcript 2008, pp. 233–260.
- Chiancone-Schneider, Donatella. «Kino, Tanz und Malerei im Film: *La ricotta* von Pier Paolo Pasolini». *Pasolini intermedial*. A cura di Uta Felten, Kristin Mlynek-Theil e Franziska Andraschik. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014, pp. 107–129 [*Romania viva*, 13].
- Cuevas, Miguel Ángel. «*Il Decameron* di Pasolini: manipulación de <autor>». *Pasolini intermedial*. A cura di Uta Felten, Kristin Mlynek-Theil e Franziska Andraschik. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014, pp. 159–166 [*Romania viva*, 13].
- Didi-Huberman, Georges. *Das Überleben der Glühwürmchen*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 2012.
- Ebner, Christiane. *Amore per la letteratura – Passione per il cinema. Eine medienkomparatistische Untersuchung zu Sandro Veronesis Romanwerk*. Berlino: LIT Verlag 2013.
- Erstić, Marijana. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag UniverSi 2017.
- Erstić, Marijana. «La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit». *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*, 3 (2018), pp. 157–171.
- Erstić, Marijana / Antonela Marić. «Animals and Animality in Pasolin's Films: *La ricotta* and *Uccellacci e uccellini*». *Lingua Montenegrina*, 32 (2023), 2, pp. 263–282.
- Felten, Uta / Kristin Mlynek-Theil / Franziska Andraschik (a cura di). *Pasolini intermedial*. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2014 [*Romania viva*, 13].
- Groß, Bernhard. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlino: Vorwerk 8, 2008.
- Herklotz, Ingo. «Pier Paolo Pasolinis *Decameron* (1971). Ein cinematographischer Beitrag zur Kulturkritik». *700 Jahre Boccaccio. Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne*. A cura di Christa Bertelsmeier-Kierst e Rainer Stillers. Francoforte sul Meno e altri: Peter Lang 2015, pp. 269–306 [*Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit*, 7].
- Jahraus, Oliver. «*Salò* oder die 120 Tage von Sodom. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose». *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*, 14 (2014), 1, pp. 23–34.
- Kriesel, James C. «Boccaccio and the Early Modern Reception of Tragedy». *Renaissance Quarterly*, 69 (2016), 2, 2016, pp. 415–448. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26559781> [15.04.2024].
- Marcus, Millicent. «Cross-Fertilizations: Folklore and Literature in *Decameron* 4,5». *Italica*, 66 (1989), 4, pp. 383–398. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/479252> [15.04.2024].
- Pasolini, Pier Paolo. «L'articolo delle lucciole». *Pasolini: Scritti corsari*. Milano: Garzanti 1977, pp. 156–164.

Paul, Konrad / Hans J. Wulff. «Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen». *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*, 14 (2014), 1, pp. 13–21.

Prinzler, Hans Helmut / Wolfgang Schütte (a cura di). *Pier Paolo Pasolini*. Monaco di Baviera: Carl Hanser Verlag 1977 [Reihe Film 12].

Reck, Hans Ulrich. *Pier Paolo Pasolini*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 2010.

Schwaderer, Richard. *Idillio campestre. Ein Kulturmodell in der italienischen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Monaco di Baviera: Fink Verlag 1987.

Vattimo, Gianni / Aldo Rovatti. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli 2010.

Filmografia

Mamma Roma. Italia 1962 Reg.: Pier Paolo Pasolini.

Le streghe. Italia / Francia 1967. Reg.: Mauro Bolognini, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi, Vittorio de Sica, Luchino Visconti.

Il Decameron. Italia 1971. Reg.: Pier Paolo Pasolini.

Salò o le 120 giornate di Sodoma. Italia 1975. Reg.: Pier Paolo Pasolini.

Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work

Chiara Caradonna*

Recibido: 14.06.2024 — Aceptado: 29.06.2024

Titre / Title / Titolo

Después de la catástrofe narrativa: la potenciación de la notación como forma de virtualidad negativa en la obra de Pier Paolo Pasolini

Après la catastrophe narrative: la potentialisation de la notation comme forme de virtualité négative dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini

Dopo la catastrofe narrativa: la potenzializzazione degli appunti come forma di virtualità negativa nell'opera di Pier Paolo Pasolini

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Desde la década de 1960 y hasta su muerte, Pier Paolo Pasolini elevó la notación a paradigma formal central de su obra, con el objetivo de desafiar y subvertir las convenciones literarias y cinematográficas de la modernidad europea. Tomando como referencia las observaciones del escritor y pensador afroamericano Frank B. Wilderson sobre la catástrofe narrativa, el artículo sitúa el uso de la notación por parte de Pasolini en el marco más amplio de su reflexión sobre las posibilidades de la narración en la era de la descolonización y el capitalismo tardío globalizado. Esboza el desarrollo de la nota y su ascenso a la prominencia en la obra de Pasolini como una forma de que el autor occidental renuncie a su autoridad y al ejercicio del poder narrativo. De manera crucial, el artículo ilustra cómo, en contraste con los supuestos frecuentemente sostenidos sobre la anotación como una forma inacabada subordinada a un producto potencialmente acabado, Pasolini concibe y potencia la anotación como una forma de virtualidad negativa que no se atiene a la lógica de la finalidad positiva.

Depuis les années 1960 et jusqu'à sa mort, Pier Paolo Pasolini a élevé la notation au rang de paradigme formel principal de son œuvre, dans le but de défier et de subvertir les conventions littéraires et cinématographiques de la modernité européenne. S'inspirant des observations de l'écrivain et penseur afro-américain Frank B. Wilderson III sur la catastrophe narrative, l'article situe l'utilisation de la notation par Pasolini dans le cadre plus large de sa réflexion sur les possibilités de la narration à l'ère de la décolonisation et du capitalisme tardif mondialisé. Il décrit le développement de la note et sa montée en puissance dans l'œuvre de

Pasolini comme un moyen pour l'auteur occidental de renoncer à son autorité et à l'exercice du pouvoir narratif. L'article montre surtout comment, contrairement aux idées reçues sur la notation comme forme inachevée subordonnée à un produit potentiellement fini, Pasolini conçoit et potentialise la notation comme une forme de virtualité négative qui n'obéit pas à la logique de la finalité positive.

From the 1960s and until his death Pier Paolo Pasolini elevated notation to his work's central formal paradigm, with the aim of challenging and subverting the literary and cinematic conventions of European modernity. Taking its cue from the African American writer and thinker Frank B. Wilderson's observations on narrative catastrophe, the article situates Pasolini's use of notation within the broader framework of his reflection on the possibilities of narration in the age of decolonization and globalised late capitalism. It outlines the development of the note and its rise to prominence in Pasolini's work as a way for the Western author to relinquish his authority and the exertion of narrative power. Crucially, the article illustrates how, in contrast to frequently held assumptions about notation as an unfinished form subordinated to a potentially finished product, Pasolini conceives and potentiates notation as a form of negative virtuality that does not abide by the logic of positive finality.

Dagli anni '60 e fino alla sua morte, Pier Paolo Pasolini ha elevato la notazione a paradigma formale fondamentale nella sua produzione, con l'obiettivo di sovvertire le convenzioni letterarie e cinematografiche della modernità europea. Prendendo spunto dalle osservazioni dello scrittore e pensatore afroamericano Frank B. Wilderson III sulla catastrofe narrativa, l'articolo situa l'uso della notazione da parte di Pasolini nel quadro più ampio della sua riflessione sulle possibilità della narrazione nell'epoca della decolonizzazione e del tardo capitalismo globalizzato. Delinea inoltre lo sviluppo della notazione e la sua ascesa nell'opera pasoliniana come uno strumento che permette all'autore occidentale di dismettere la propria autorità e l'esercizio del potere narrativo. In particolare, l'articolo illustra come, in contrasto con le ipotesi spesso sostenute sulla notazione come forma incompiuta subordinata a un prodotto potenzialmente finito, Pasolini concepisce e potenzia la notazione come una forma di virtualità negativa che non si attiene alla logica della finalità positiva.

* Hebrew University of Jerusalem

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pasolini, notación, cine, poesía, transmedialidad, forma, descolonización, virtualidad negativa.



Pasolini, notation, film, poésie, transmédialité, forme, décolonisation, virtualité négative.



Pasolini, notation, film, poetry, transmediality, form, decolonization, negative virtuality.



Pasolini, notazione, film, poesia, transmedialità, form, decolonizzazione, virtualità negativa.



1. Introduction: A Catastrophe for Narrative

In several passages of *Afropessimism*, Frank B. Wilderson III explains how the Black experience, the violence to which Black people are exposed, cannot be described and explained with the help of logical categories. This violence does not obey to any intelligible causality. Rather, for Wilderson it constitutes the basis for the category of the human per se, i.e. for the very possibility of causality or causal logic in the realm of the human, from which Black people are excluded. Therefore, the Black experience escapes the possibility of a closed narrative. Wilderson takes this idea to the extreme as follows:

At the heart of my argument is the assertion that Black emplotment is a catastrophe for narrative at a metalevel rather than a crisis or aporia within a particular narrative. To put it differently, social death is aporetic with respect to narrative writ large (and, by extension, to redemption writ large). (226f.)

This narrative catastrophe or catastrophe of the narrative can be dealt with in many ways, and it determines first and foremost the magmatic form of *Afropessimism* itself. However, it also bears broader aesthetic consequences, which, I maintain, come to the fore in Pier Paolo Pa-

solini's work from the perspective of the master (rather than of the slave) as a result of the encounter with the colonized space and decolonial struggles. The catastrophe that lies at the core of modern narrative forms demands a move into a negative virtuality where it never reaches its completion, at least not as long as the current socio-political conditions persist.

At the beginning of the 1960s, Pasolini is known as the novelist and director who gives voice to the Italian sub-proletariat in neo-realist works, and whose poems are also characterized by a distinctly narrative flow. The novels *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) and the films *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962) present closed narratives of the lives of individual characters. For Pasolini, the fact that these characters are socially and politically marginalized figures in an Italian society undergoing a staggering economic development does not change the fact that their story can be told by an empathetic and sympathetic outsider, even if it is the story of their downfall.

Then, however, Pasolini's oeuvre undergoes a rupture that had already announced itself in the transition from writing to film, but which only began to have a drastic effect on Pasolini's certainties regarding the formal design of his works in the context of the preparation of the *Gospel according to Matthew* in 1963. Pasolini, as I will illustrate in what follows, falls into a mimetic crisis, a crisis of representation and representability, which is based on the realization that colonial and capitalist violence cannot be narrated with conventional figurative means. In Wilderson's formulation, "what we have is a situation that resists retelling" (89). The European, bourgeois author must abandon the claim to authority and renounce the sign of authorial sovereignty par excellence, namely the setting of a conclusion. After this point, the novel is no longer closed in the conventional sense.

Pasolini's novel *Teorema* (1968), which tells the story of the dissolution of an upper middle-class family through an encounter with a divine-human figure of Eros, must be read together with the film of the same name, which was released in the same year, as the two complement each other in many respects. The allegorical dimension of the

two works, which in the film is embedded in a visually realistic aesthetic framework, cannot be easily resolved. The numerous films that Pasolini made until the end of his life are mostly adaptations of literary classics (*Oedipus Rex*, 1967, *Medea*, 1969, *The Decameron*, 1971, *The Canterbury Tales*, 1972, *Arabian Nights*, 1974), which are updated and estranged in peculiar ways. In these cases the ending is already predetermined and the director can devote himself entirely to the details of the – sometimes very free – realization in order to visualize the material and expose its contradictions (cf. Gragnolati).

However, during the last decade of his life the frequency with which Pasolini employs the term *appunti* (notes) is particularly striking, pointing to a dramatic shift in the central aesthetic tenets that underpin his work. The notes, I argue, become the site where Pasolini develops a form of narration that is mindful of the position of its author in the face and as an agent of colonial violence. Sealed into a definitively unfinished stage rather than subordinated to a future finished product, Pasolini's notation unfolds in the aftermath of the narrative catastrophe of colonial modernity as a form of negative virtuality to which there is no potential positive referent inside the work itself. Carla Benedetti has noted that, in Pasolini's later work,

la forma-progetto implica che tutto il materiale venga iscritto nella *modalità del possibile*. Anche il pezzo [...] viene [...] presentato nel suo stato potenziale, cioè non come pezzo effettivo dell'opera futura, ma solo come suo pezzo possibile. (2022, 164)

the project-form implies that all the material is inscribed in the *modality of possibility*. Also the piece [...] is presented in its potential state, i.e. non at as a real piece of the future work, ma only as its possible piece.

Following on this reflection, Benedetti also refers to the “virtuality of the text”. In contrast, I wish to distinguish between potentiality and virtuality, and engage in particular the adjective's optical use. Pasolini's “virtual texts” are akin to the image reflected on a convex mirror, which seems to emanate from a “virtual focus” lying behind it. Similarly, the virtual text is tied to an authoriality that is virtual, the authority of which is exposed as such.

2. Notation: Between “Intimate Scoop” and the Unmaking of Form

Notes usually remain in the private writing space of their authors, only to be made available to the public after their death. This is famously the case for Blaise Pascal's *Pensées*, Georg Christoph Lichtenberg's *Sudelbücher*, Giacomo Leopardi's *Zibaldone*, Franz Kafka's *Oktavhefte* or Paul Valéry's *Cahiers*. In his last seminar on *The Preparation of the Novel* (1978-1980), Roland Barthes defines notation as a short fragmentary form that precedes the novel. The note is a “scoop intimiste” (intimate scoop, 198), which surprisingly reveals something new to the writer. This is kept in the private space of the notebook and is not intended for publication. In this framework, according to Barthes, the notation is subordinate to the completed form of the novel.¹ In turn, truth is more likely to be found in notation than in the novel, which stems from a lie (232). According to this view, the entanglement of novel and note consists in the fact that the note is not yet a novel, the novel is no longer a note, and this state of affairs is essential for both types of text. For Barthes, the note cannot (ever) define itself independently of the novel and thus assert itself autonomously. Accordingly, they are often difficult to decipher and require advanced hermeneutic tools in order to be made accessible (e.g. dealing with manuscripts or critical editions). Yet notes are also, as Karin Krauthausen has succinctly put it, “recording practices beyond finality” (15).

Pasolini refutes all previous explanations of the note by exploiting its conventional characteristics while breaking with them at the same time. Indeed, from the beginning of his artistic career Pasolini too is indebted to the notation as a “scoop intimiste”. In his essay “L'opera rimasta sola” Walter Siti, the editor of Pasolini's complete works, observes the following on the basis of archival findings:

¹ “Dans la Notation (telle que je la conçois), il y a condensation de *Notare* et de *Formare* : le seuil positif de la *Notatio*, c'est de concevoir (imaginer, feindre, fictionner) une phrase (bien faite).” (213) “In Notation (as I conceive it) there is a condensation of *notare*, to annotate, and *formare*, to give shape: the only positive aspect of *notatio* is conceiving (imagining, simulating, making into fiction) a (well made) sentence.” Unless stated otherwise, all translations in the present article are mine.

[Pasolini] non butta mai via niente di quello che scrive: nell'abbozzo, o nell'appunto, c'è un'ansia di senso che l'opera finita non esaurisce e che può sempre fecondare scritti futuri. (1913)

[Pasolini] never throws away anything of what he writes: in the sketch, or in the note, there is an anxiety of meaning that is not exhausted in the finished work and that can always fertilize future writings.

However, over the course of the 1960s and up until his death, the *appunti* become a central, autonomous form in Pasolini's oeuvre, challenging the literary and cinematic conventions of European modernity across different media. Once kept out of reach in the author's workshop, the notation now appears as a "pratica del non-finito", a "praxis of the unfinished", as Siti calls it, in prominent positions in the titles of poems and films, and explicitly becomes a fundamental component of Pasolini's late novels.

With regard to the state of the estate in this period, Siti notes that Pasolini begins dealing in a less circumspect and orderly manner with his materials, and that "la soglia che divide il pubblicabile dal non pubblicabile si fa meno netta" ("the boundary between what can be published and what cannot be published becomes less sharp", 1935). The "invasion of the workshop" by the "outside", Siti continues, has broken "a happy unity, a good conscience of oneself as the Creator" ("come se [...] avesse infranto un'unità felice, una buona coscienza di sé come Creatore", 1935). Like Barthes, Siti also treats Pasolini's handling of the notation as "un problème [...] de type psychostructurel" (a psychostructural problem, 48), as a narcissistic mortification that is countered in a narcissistic way:

Pasolini negli ultimi anni non fa altro che scoperchiare il laboratorio, esibire alla vista e al giudizio del pubblico quelle ambizioni che se di solito restano segrete non è solo per pudore estetico (risparmiare ai lettori la bruttezza), ma anche per un perbenismo psichico e politico (nascondere al pubblico i 'panni sporchi' di inconfessabili pulsioni e sociopatia che è normalmente insita nella letteratura). (1908)

In his last years Pasolini keeps taking off the laboratory's lid, to display in front of the public's gaze and judgment those ambitions that usually remain secret not only for reasons of aesthetic modesty (to spare ugliness to the readers), but also out of psychic and political respectability (to hide from the public the 'dirty laundry' of unspeakable instincts and sociopathy that is normally part of literature).

But this shift from private to public can also be understood differently, as Benedetti suggests with regard to the unfinished and posthumously published novel *Petrolio*, which consists mainly of *appunti*. Immediately after its first publication in 1992, she contended that Pasolini did not make use of the *appunti* as a genre purely out of a desire to experiment or to engage in a formalistic game. The intention was rather aesthetic and political in nature, and was oriented towards opening up new ways for art to escape the logic of globalized late capitalism. Instead of defending himself against the intrusion of the outside, Pasolini's writing attempts, according to Benedetti, "to bring reality, this 'inadmissible' outside, with all its impurity, back into play" (1995, 11) in order to explore alternative possibilities for literature. Benedetti's insight touches on both the aesthetic and the political dimensions of Pasolini's work and rightly emphasizes their inseparability (2020, 21; cf. also Desogus). I will further radicalize this observation and extend it to the development of Pasolini's use of the *appunti* as a revolutionary genre in the context of the narrative catastrophe described by Wilderson.

3. A Turning Point: Location Scouting and the Author as Annotator

In the summer of 1963, Pasolini traveled through Israel/Palestine to the sites of Jesus's life in order to look for scenarios and actors for his film on the Gospel of Matthew. As is well known and documented (Halliday, 73-76), Pasolini did not find what he was looking for. Instead of the already industrialized and modernized Holy Land, he preferred to shoot in the still pre-modern South of Italy. However, during this location scouting Pasolini was followed and filmed by a cameraman who had been commissioned by the production company to collect visual material. It is the first surviving film recording that shows Pasolini on a location scouting visit. Initially intended for internal use only, the *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* was edited and shown to the public in 1965, a year after the release of *Il Vangelo*. These are the first visual recordings to come from Pasolini's own workshop, even if they were



Fig. 1-5. Stills from *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*.

not shot by him personally (which would later be the case). Luca Caminati has observed that the “output of the years to come will be an elaboration of this first experiment”, and that Pasolini would develop an outright “aesthetic of the location scouting” (54). For Fernando González García, who has devoted particular attention to Pasolini’s “notes for films to be made”, “the great discovery of *de Sopralluoghi in Palestina* is the discovery of [the] double structure that allows to safeguard the images’ autonomy as well as their integration through an oral discourse.” (2015 [2], 72)

More importantly, the *Sopralluoghi* allow both the audience and Pasolini himself to observe Pasolini in the act of taking notes (*prendere appunti*).

In numerous scenes, Pasolini appears in the frame bent over a white notebook, which is now kept in the Archivio Bonsanti at the Gabinetto Vieusseux literary archive in Florence and is still unpublished. There too Pasolini describes himself taking notes,² so that written description

² I had the chance to go through the notebook and will discuss its content in detail in a forthcoming publication.

and filmic reproduction mirror each other several times and sharpen the perception of the function and role of note-taking. In the *Sopralluoghi*, Pasolini sees himself writing, dressed in the elegant suit of a European man on that contended soil shaped by colonial experiences. Only much later, in the context of *Petrolio*, will Pasolini return to this self-portrayal as a writer and have himself photographed at his desk by the young photographer Dino Pedriali, with the intention of including these images in the novel (cf. Bazzocchi; Giovannetti, 38). This is no coincidence. A thread connects those first shots taken while taking notes, which were unplanned, with these last ones, which, on the contrary, are subordinated to a clear plan, even though the pictures were not included in the existing, posthumous editions of *Petrolio*.

In 1963, Pasolini experienced a mimetic crisis, a crisis of representation and representability, which primarily concerned him as a writer. González García reads *Sopralluoghi* as a “highly interesting intertextual and intermedial proposal” by “someone who does not believe in verses

as the sole form of poetry anymore” (2015, 36). But this mimetic crisis is based fundamentally on the realization that colonial and capitalist violence cannot be narrated using conventional figurative means. The European, bourgeois author must abandon the claim to authority and renounce the sign of authorial sovereignty par excellence, namely the setting of a conclusion. In “Black Resistance”, a foreword that Pasolini wrote for a collection of “Black poetry” in 1961, he declared as a matter of principle:

L'appoggio alla loro lotta [dei popoli pre-industriali] non deve essere solo sentimentale o tattico: un momento “fiancheggiatore” della generale lotta politica: deve essere, ora, io credo, il momento centrale di tale lotta. (1999, 2354)

The support of their struggle [of pre-industrial people] should not be solely sentimental or tactical: a “supporting” moment of the general political struggle: it must now be, I believe, the central moment of that struggle.

Hence, after this point, the novel (the film, the poem) can no longer be closed, finished in the genre’s conventional sense. It equally needs to avoid the potentiality of an end that is implicitly determined by the author. Instead, it has to linger in a state of negative virtuality where the end is entirely beyond the author’s reach and cannot even potentially be represented. In this sense, Pasolini’s use of notation is more than a “negative style” employed as “a form of strategic resistance against the homogenizing system of mass culture” (Annovi, 150).

As Caminati has observed, Pasolini “does not want to be an Orientalist” (24). According to Cesare Casarino Pasolini should rather be considered, alongside Edward Said and Frantz Fanon among others, “an inescapable figure for the current and ongoing dialogues between the disciplinary fields of queer theory and postcolonial studies” (681). Nonetheless, Pasolini’s literary and filmic production on the global South have often been criticized for ultimately “[operating] within the very colonial logic that his text seeks to expose and resist” (Welch, 631; cf. also Annovi, 151; Trento, 2012, 70). Highlighting Pasolini’s formal decision in favor of notation as the disruption of finality rather than concentrating mainly on

the (controversial) content of his works contributes to a more nuanced assessment of his understanding of and contribution to the struggle for decolonization.

Moreover, Barthes’s observation that the note enables “un retour (en spirale) au réalisme littéraire” (“a return – in spiral form – to literary realism”, 48) in the sense of a “conception plus large du réalisme” (“broader understanding of realism”, 48) comes into play in this context. The note, Barthes claims, “accepte de se placer sous l’instance de la réalité même comme leurre” (“accepts to place itself under the rule of reality itself as a lure”). The “instance du Leurre-Realité” (“principle of the Lure-Reality”, 48), reality in its manifestation as lure or decoy, remains the guiding principle for Pasolini in the expansion of formal possibilities in the direction of the paradoxical, finished *non-finito*.

4. Cinema: Notes for Films to Be Made

In 1967 and 1968-69 respectively, Pasolini shot the *Notes for a Film on India* and the *Notes for an African Orestes*, both of which were shown to the public as such, in their supposedly unfinished state. The films that are announced there were never realized. In a short text entitled “L’Atena bianca” (“The White Athena”), Pasolini wrote with regard to his African *Oresteia*:

Attraverso la stessa tecnica da “appunto per un film da farsi” (già usata nel mio documentario sull’India) sceglierei le facce del possibile Agamennone, tra alcuni capitribù, delle possibile Clitennestra, della possibile Elettra, del possibile Oreste. (1202)

By the same technique of a “note for a film to be made” (already used in my documentary on India), I would choose the faces of the possible Agamemnon among the tribal leaders, of the possible Clytemnestra, of the possible Electra, of the possible Orestes.

At this stage, the “note for a film to be made” has already become a technique in its own right. It is also described accordingly in the films themselves.

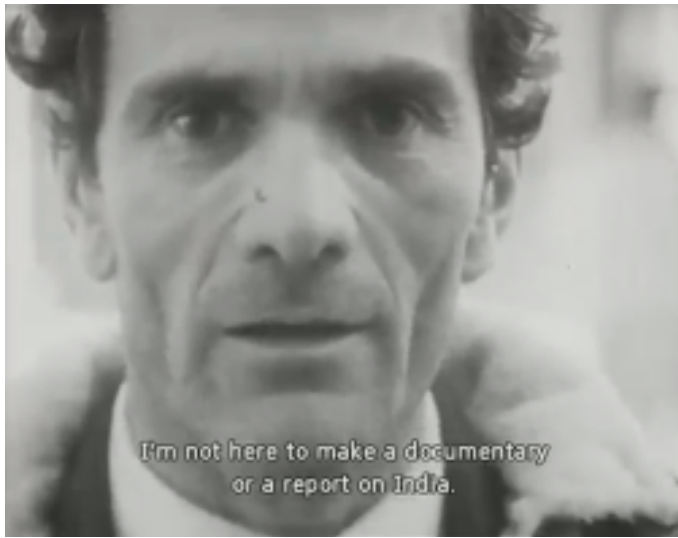


Fig. 6-7. Stills from the beginning of *Notes for a Film on India*.

These two works are often referred to as documentaries,³ although this categorization does not acknowledge their explosive potential in relation to the narrative content of conventional cinema. As Gian Maria Annovi has argued, this designation contradicts Pasolini's own statements at the beginning of the two films (149). In the very first shots of the *Notes for a Film on India*, Pasolini makes it very clear, with a close-up of his own face, that this is *not* a documentary film.

This immediate banishment into negativity of a specific filmic genre is followed by the explanation that the meta-level is at stake instead. It is, in fact, a “film about a

³ Cf. for example Fusillo (185f), and Vighi, who, according to Gian Maria Annovi, “doesn't problematize the notion of documentary” (224). For a contextualization of Pasolini's relation to India cf. Mazzini.

film about India”, which shifts the possibility of realizing the completed film into virtuality. Pasolini formulated it even more pointedly a year later at the beginning of *Notes for an African Orestes*, of which the opening panel states that it is “[a] film written and shot by Pier Paolo Pasolini”.

Both films begin similarly, albeit in reverse order one with respect to the other. In the first we see Pasolini's face, in the second the back of his head, in the first we are looked at directly while receiving an oral explanation, in the second we look along. By watching Pasolini reflected in the shop window, we (or the Italian audience of the time) are not only shown “what is in front of the video camera and what is behind it at the same time” (Annovi, 149) but we also, and more significantly, mirror ourselves.

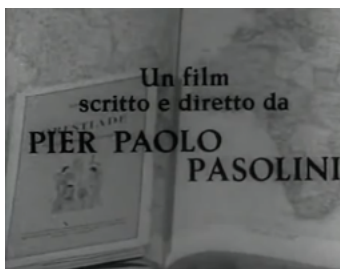


Fig. 8-11. Stills from the beginning of *Notes of for an African Orestes*.



Fig. 12-14. Still from the end of *Notes of for an African Orestes*.

This setting of the camera and the intradiegetic commentary, which then becomes an extradiegetic voice,⁴ is directly related to the fact that in these movies Pasolini's gaze turns towards the Global South in the process of decolonization, and that he is looking for possibilities of representing the unmaking of (t)his gaze within the framework of a temporally limited form. This elevation of the supposedly unfinished form to the ultimate state of creative work is intended, I argue, to demonstrate the impossibility of applying pre-existing narrative patterns to colonial contexts of capitalist exploitation, since the former are complicit in the latter. The “undoing of the plot” is, to borrow Saidiya Hartman's poignant formulation, necessary to counter the “plot of her undoing”. As the opening scenes testify, this strategy sabotages the director's own neocolonial desire for a narrative imposed from a European point of view.

This attitude is summarized by Pasolini's commenting voice in the final, highly symbolic scene of the *Notes for an African Orestes*, where Black men and women are plowing a field while the socialist revolutionary song *Whirlwinds of Danger* is playing in Russian in the background.⁵ These final notes within the notes are crucial in order to understand the notation's role and its political thrust in Pasolini's work. He asks and answers: “Ma come concludere? Ebbene, la conclusione ultima non c'è, è sospesa. [...] Il

lavoro di un popolo non conosce né retorica né indugio.” (“But how to end? Well, there is no final end, the end is suspended. [...] The labour of a people knows neither rhetoric nor hesitation.”)

Manuele Gagnolati has observed that

the idea of synthesis is at the same time challenged in the movie itself – first of all by the idea that a ‘final conclusion’ is actually missing [...] here it expresses the idea that synthesis is a hope rather than a certainty. (127)

Yet the word *fine*, end, nevertheless concludes the film, as it should, giving up the illusion of being able to grasp the liberation struggle of a people within its boundaries. Instead, the film sustains and exposes the contradiction of ending the notes, this practice “beyond finality”, so that the story, another story, might eventually be continued and written by others, in other ways. The word *fine* stands over the book and the map, two powerful instruments of the colonial exercise of power. It is their end that the film announces. If, as is stated at the film's end, “il lavoro di un popolo” (“the labour of a people”) knows no rhetoric, then the highly charged rhetoric of the *translatio* of a foundational mythical event such as the *Oresteia* to a contemporary context is also inappropriate with respect to the events that are unfolding.⁶ Rather than “stag[ing] its own failure” (Gagnolati, 131), the *Notes* critically illus-

⁴ On the relation of image in voice in *Notes for a Film on India* cf. González García, 2015 [2], 88f.

⁵ Cf. González García, 2015 [2], 119-123. González García (136) considers *Whirlwinds of Danger* as the “theme of the choir” throughout the film.

⁶ It is therefore also, but not only “through the scenes with the African students” that “the movie deconstructs the colonializing move of attempting to use the Greek myth as a universal model to look at contemporary Africa.” (Gagnolati, 130)



Fig. 15. Final shot of *Notes of for an African Orestes*

trate and expose the fundamental inadequacy of the tools at hand in the face of narrative catastrophe.

Both the *Notes for a Film on India* and the *Notes for an African Orestes* should have been part of a broader project consisting of a total of five sections called *Appunti per un poema sul Terzo Mondo* (*Notes for a Poem on the Third World*), each devoted to a region of the world that allegedly fell under this label. The film would have represented a “direct revolutionary intervention” (*Per il cinema II*, 2681), but all that remains of it is the description of its various parts. From this, however, we learn that “the formula: ‘a film about a film to be made’” (“la formula: ‘un film su un film da farsi’”, 2681) would have been decisive.

5. Poetry on/of Waste

The list of poems written by Pasolini that contain the word *appunto* or *appunti* in their title is long. They are mainly found in the late collections *Trasumanar e organizzar* (1971) and *La nuova gioventù* (1975). There are an *Appunto per una poesia in terrone* (*Note for a Poem in Southern Italian*, 501f.), *Appunto per una poesia in lappone* (*Note for a Poem in Lappish*, 496f.), *Appunti per un'arringa senza senso* (*Notes for a Meaningless Speech*, 151, followed by the *Rifacimento dell'arringa*, the *Remake*

of the Speech), *Appunti per un romanzo sull'immondezza* (*Notes for a Novel about Waste*), among many others.

Written in 1970, the *Notes for a Novel about Waste* (*Tutte le poesie II*, 363) are particularly interesting because the text allows three different genres to collide: notation, novel, and poem. The verses are free, but the breaks, the numerous assonances and internal rhymes, among other stylistic details, reveal the poetic form of the text. Like the two films mentioned above, it also begins in the first person singular and with a conditional: “Vorrei dirvi” (“I would like to tell you”). In a previous version, the first verse was preceded by the words: “I (no other can speak)” (*Tutte le poesie II*, 1588).

The fairly conventional narrative flow is soon interrupted three lines later when the street sweepers themselves take the floor. Unlike the films, however, where numerous elements point to their provisional nature, there is no obvious formal reason in this, as in the other note-poems, for calling it a note, nor is it clear how a novel about garbage is to emerge from this already closed unit (there is a period at the end, the narrator has taken the floor again).

However, the poem makes it clear that the focal point is not the transition from the unfinished to the finished, from the provisional to the final. The note form, elevated to the rank of an independent genre, points to the impossibility of realizing such a novel about the “working people” of the Italian capital, and also emphasizes the reason for this, which is explained by the street sweepers themselves:

il nostro interprete sa tutto di noi, l'unica
differenza sta nel fatto che lui –
Chi parla per noi si trova davanti al fatto inesprimibile,
ch'essere scopino è un gran mistero. (*Tutte le poesie II*, 363)

our interpreter knows everything about us, the only
difference is that he –
He who speaks for us stands before the unspeakable fact
that being a street sweeper is a great mystery.

This statement is followed by verses in Roman dialect, then eleven verses in Latin, which – as in the previous examples – contain an authorial self-description and demonstrate the insurmountable linguistic distance



Fig. 16-21. Stills from *Strike of the Waste Collectors*.

between the artist and the people.⁷ The end is again in standard Italian, more specifically in a marxist jargon (“è giorno di sciopero: l’Ordine degli Scopini / è entrato nella storia”, “it is a day of strike: the Street Sweeper’s Union / has entered history”) mixed with religious terminology (“è giorno di Rivelazione”, “it is a day of Revelation”). The mixture has an irresistible ironic and comic effect, which exposes the fact that in this discourse too the Lumpenproletariat is made the object of someone else’s speech.

The problem that lies at the heart of the decision to use the note as a genre is the question of narrative authority, which was still unshaken a decade earlier in Pasolini’s dealings with the inhabitants of Rome’s popular neighborhoods. It is now necessary to recognize the contradiction

⁷ Another poem from the same collection, *Come parlare con un sottoproletario?* (*How to talk with a member of the Lumpenproletariat?*, 331) articulates explicitly the same predicament: “Dai ghetti il mondo appare un ghetto / dove son relegati i relegatori / Non manca spesso la buona volontà / ma non si può parlare una lingua sconosciuta” (“From the world’s ghettos a ghetto appears / where those who relegate are relegated / Often there is no lack of good will / but one can’t speak an unknown language”, vv. 1-4). Without being defined explicitly as a note, this poem bears its characteristics. For example, it is hardly punctuated and ends abruptly.

that those who, due to their social position, possess the knowledge and have the refined language of poetry and other learned disciplines at their disposal, have no experience of what they are describing, and that those who, in turn, make this experience, lack the words, their speech falters and starts again somewhere else – “what we have is a situation that resists retelling”.

The poem refers to a real event and should have been used to accompany a film about the Roman street sweepers’ strike, for which Pasolini filmed the material on 24 April 1970. Contrary to what Siti claims in his commentary to the poem,⁸ the silent footage of this film, which Pasolini did not realize after all, has survived and is preserved at the *Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico* (Audiovisual archive of the democratic work-

⁸ “Nel 1970 Pasolini girò un episodio per un documentario a più mani intitolato *Lo sciopero degli spazzini*, prodotto da Unitelefilm per il Comitato cineasti italiani contro la repressione; il materiale girato non risulta più reperibile. Il nostro testo è con tutta probabilità il ‘commento in versi’ del documentario in questione.” (Siti, “Note e notizie sui testi”, 1588)

ers' movement).⁹ The footage is almost an hour and a half long, and a significant part of it shows the street cleaners during a gathering and while they speak. Since the sound is missing, we don't hear the workers' voices. Against the backdrop of the *Notes for a Novel about Waste* that refer to the same event, the footage showing the street cleaners as they move their lips without emitting any sound turns into an eerie illustration of the situation's structural aporia, of narrative catastrophe. Under the current narrative circumstances, in which also the power to tell is unequally distributed, the street cleaners' voice remains unheard. This is further underscored by the insistence of Pasolini's gaze on the workers' mouths through recurrent close-ups, filmed with a restless hand-held camera, as they speak.

The heaps of garbage on which the camera lingers attentively in the footage's second half become an allegory of notation itself, which absorbs the disparate and the discarded, reprocesses and reutilizes it. It shows, without any words, what a "letteratura impura", an "impure literature", literally looks like. The choice of the less common word "immondezza" instead of the more frequent "spazzatura" in the poem's title explicitly points to the deliberate, programmatic impurity (*im-mundus*) of this art. This suits a time that historian Marco Armiero has named Wasteocene, namely "one of the manifold manifestations of capitalist ecologies producing the contemporary crisis." (10) Sensitive to the "socio-ecological relations at its core [of Wasteocene]" (11), Pasolini engaged with those charged with sanitizing our cities. He documented their story

⁹ Cf. <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001941/22/sciopero-netturbini-roma-24-aprile-1970.html?startPage=0&idFondo>. Accessed 24 June 2024.

and their demands, but halted before integrating them in his own authoritative, closed and coherent narration. The *Notes for a Novel about Waste* are the multilingual enactment of this negative virtuality, in the framework of which no novel, no film should emerge to reaffirm hegemonic forms of narration.

Amidst the garbage, the eye meets what appears to be a crate with the word "bellezza" (beauty) written on its side. The irony of this unexpected encounter will not have escaped Pasolini. In notes, meaning flashes by unexpectedly, and Beauty is preserved as an item that was once in use and is now discarded.

6. Prose: A Third Form, or a Novel in Fragments

In *The Preparation of the Novel*, Barthes imagined a form that was neither entirely a note nor entirely a novel:

Mais il ne faut pas exclure que l'on puisse imaginer une tierce forme qui serait par exemple un *Roman par Fragments*, un *Roman-Fragments*. Sans doute en existe-t-il. Je n'en sais rien. (48)

But it cannot be excluded that a third form can be imagined, that will be for example a *Novel in Fragments*, a *Fragments-Novel*. It certainly exists. I know nothing of it.

This third form, of which Barthes claims to know no example, was actually developed by Pasolini a decade earlier. Pasolini's two late novels, *La Divina Mimesis* and *Petrolio*, consist mainly of notes. Pasolini worked on *La Divina Mimesis* – nothing less than an actualized rewrit-



Fig. 22-25. Stills from *Strike of the Waste Collectors*.

ing of Dante's *Comedia* – since the mid-1960s, but the volume was published only a few days before his murder in November 1975 (cf. Patti). The last edition of this peculiar text is thus available, and the arrangement of the heterogeneous material corresponds to Pasolini's will. Silvia De Laude, the editor of *Petrolio*, has noted that “*La Divina Mimesis* è solo il caso eclatante di una programmatica assunzione del non-finito come forma espressiva.” (“*The Divine Mimesis* is only the striking case of a programmatic assumption of the unfinished as form of expression”, 42) In the *Note Nr. 1* the book's author/narrator shares the text's formal premises. They summarize programmatically Pasolini's thinking on notation:

Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e di cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.) (1998, 1117)

At the end the book should present itself as a chronological stratification, a living formal process: where a new idea does not erase the previous one, but corrects it, or even leaves it unaltered, preserving it formally as the document of thought's passing. And since the book will be a mixture of things made and things to be made – of finished pages and drafts, or only intentional pages – its temporal topography will be complete: it will have the magmatic an progressive form of reality (that erases nothing, that has past and present coexist with one another etc.)

The editorial situation is different with *Petrolio*, which Pasolini was still working on at the time of his assassination, and about which there has been much speculation as to whether it would actually have been printed as it has in the various editions that have appeared on the market since its posthumous first publication in 1992. However, there is now a consensus among researchers that the more than 130 *appunti* that make up the novel, some of which contain no text at all, are part of its conceptual basis (cf. Stigliano; Chiesi, 228; and the interesting roundtable on “I capitoli mancanti di *Petrolio*”).

The narrative sections are not linked to each other in a stringent manner, either spatially or temporally, but they repeatedly return to the figure of Carlo Valletti, an engineer employed by the energy company ENI, “un ‘topos’ del potere” (“a ‘topos’ of power”, *Appunto 20*, 99). He undergoes a development and is placed in realistic situations that point to the political machinations and neocolonial mechanisms of exploitation in which Carlo is actively involved (cf. for example *Appunto 54*, 212). At the same time, however, he also experiences mutations and events that go beyond any causal-logical framework (most prominently, his doubling and change of gender, cf. *Appunto 51*, 207). Significantly, as Alessandro Fiorillo has observed, Carlo never speaks in the novel, neither in direct nor indirect speech. Fiorillo provides the following explanation for Carlo being “deprived of speech” (199):

Compiere una mimesi dell'universo borghese attraverso la lingua dei borghesi, per Pasolini, è [...] qualcosa che lo ripugna e medesimo è il sentimento che l'autore prova nei confronti del protagonista che ha immaginato per il suo romanzo. (200)

Carrying out a mimesis of the bourgeois universe through the language of the bourgeoisie is, for Pasolini, something that disgusts him. This is also what the author feels for the protagonist that he imagined for his novel.

Pasolini, or the first-person narrator of these *appunti*, justifies the systematic destruction of the novelistic form rather abruptly in the theoretical notes. As I already mentioned, Benedetti has noted that this is not done purely out of a desire to experiment or as a formalistic game, but with the precise aesthetic-political intention of opening up new paths for art in times of globalized late capitalism to elude its logic. Understood in this way, the note becomes an instrument of resistance, “a counter-hegemonic prose” (Desogus, 249). It turns mainly against those Western, bourgeois narrative norms that are closely interwoven with the history of capitalism and colonialism. Two passages from the 99th note, which bears the phenomenologically tinged and allusive title “The Epochè: History of a thousand and one figure”, articulate this point quite bluntly:

Non volevo questo comodo dualismo chisciottesco e borghese. Non volevo la contraddizione comodamente superata da una sintesi, e il pacifico procedere, sia pure ‘a schidionata’ lungo il processo unilineare della storia. No, no, ripeto, lo storico non può coincidere mai col vissuto, a meno che *non vogliamo mentire a noi stessi*. [...] Le cose sono molto più ordinate (progettate) e confuse (superiorità del progetto su se stesso) di così. (417)

I did not want this comfortable, bourgeois and Quixotesque dualism. I did not want the contradiction comfortably overcome in synthesis, and the peaceful progression, even if in the form of a ‘spit’, along the unilinear process of history. No, no, I repeat, the historical can never coincide with the lived, unless *we want to lie to ourselves*. [...] Things are much more ordered (planned) and confused (superiority of the project in relation to itself) than that.

The modern bourgeois novel is the realization of a dialectical synthesis and as such a cover-up of the prevailing socio-political circumstances, a lie. Cultivating this form is tantamount to complicity. It must therefore be boycotted, but from within its own (historical) development. Where linearity begins to set in, once meat is accumulated on the spit, one must stop. The narrator continues even more clearly:

Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos’altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato in me il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà. Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso, per ogni conquista. (419)

In planning and beginning to write my novel, I actually did something other than plan and write my novel: I organized in myself the meaning and function of reality; and having organized in myself the meaning and function of reality, I tried to become master of reality. To become its master perhaps on the gentle and intellectual level of cognition and expression: but nevertheless, in essence, in a brutal and violent way, as happens with every appropriation, with every conquest.

The use of the verbs *attuare*, which I have translated here as ‘to implement’ but also means ‘to enact’, *organizzare* (to organize) and *impadronirsi* (literally, ‘to become

master of’ and thus to gain possession, to conquer) are particularly significant, as they belong to the context of modern colonial and generally biopolitical discourses (cf. Foucault, 1966; 2004). It is imperative, for Pasolini, not to conquer the “instance de la réalité” (“instance of reality”, Barthes, 48), not to take possession of it by discursive (or other) force. As Pasolini explicitly states in his essay “Il cinema impopolare”, cinema and literature must become unpopular in order to do justice to the people, but not to the point where viewers and readers can no longer participate in and carry on these works.

In *The Preparation of the Novel*, Barthes asks:

[...] comment passer de la Notation, donc de la Note, au Roman, du discontinu au flux (au nappé) ? C’est un problème pour moi de type psychostructurel, puisque cela veut dire passer du fragment au non-fragment, c’est-à-dire, dans mon cas, changer mon rapport à l’écriture, à l’énonciation, ou encore changer le sujet que je suis. (48)

[...] how is it possible to move from notation, so from the note, to the novel, from the discontinuous to the flux (to the covered)? This is a psychostructural problem for me, because it means moving from fragment to non-fragment, that is to say, in my case, changing my relationship to writing, to enunciation, or even changing the subject that I am.

Had Barthes been acquainted with Pasolini’s use of notation, he would not have conceived of the note as the mere preparatory stage of the novel. The “sujet que je suis”, “the subject that I am”, must indeed change. But from Pasolini’s viewpoint, it must change radically and fundamentally, and notation is the chosen formal instrument to this end. Pasolini’s use of the *appunti*, according to which his entire work can be reassessed in a way that transcends categories of genre, strives for a non-hegemonic subjectivity. By using the note as an independent genre, Pasolini disturbs and disrupts traditional (narrative) hierarchical relationships. After becoming aware of narrative catastrophe, he turns the note into a negative virtuality in which nothing is erased, but nothing is definitively, deterministically fixed either. The dismantling of authorship as the *locus* of authority and exclusion contributes to creating space for other narratives, told by others.

Bibliography

- Antoniani, Riccardo, De Laude, Silvia, Giovannetti, Giovanni, Grieco, Davide, Maccioni, Stefano, Siti, Walter. "I capitoli mancanti di *Petrolio*". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 283-311.
- Armiero, Marco. *Wasteocene. Stories from the Global Dump*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Barthes, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*. Ed. Nathalie Léger. Paris: Seuil, 2015.
- Bazzocchi, Marco Antonio. "Pasolini ritratto da Dino Pedriali". *Doppiozero*, 14 June 2011, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali>. Accessed 20 June 2023.
- Benedetti, Carla. "Per una letteratura impura". *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Eds. Carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani. Ravenna: Longo Editore, 1995, pp. 9-13.
- Benedetti, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 2022.
- Benedetti, Carla. "Petrolio 25 anni dopo". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 15-26.
- Caminati, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*. Milano: Mondadori, 2007.
- Casarino, Cesare. "The Southern Answer: Pasolini, Universalism, Decolonization". *Critical Inquiry*, 36, 2010, pp. 673-696.
- Chiesi, Roberto. "La scena della visione. Sguardi estranei, luminismi, sovrimpressioni: *Petrolio* e il cinema di Pasolini". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 221-236.
- De Laude, Silvia. "Esperienze di un editore di *Petrolio*". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 41-54.
- Desogus, Paolo. "Il disincanto della mimesi attraverso *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 249-260.
- Fiorillo, Alessandro. "'Esso mi è ripugnante'. Il personaggio nell'opera di Pasolini". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 197-210.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Ed. Michel Senellart. Paris: Gallimard/Seuil, 2004.
- Fusillo, Massimo. *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci, 2022.
- Giovannetti, Giovanni. "I tre discorsi di Cefis e alcune fotografie in *Petrolio*". *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Eds. Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio. Macerata: Quodlibet, 2020, pp. 27-40.
- González García, Fernando. "El ruiseñor en Palestina. Sopralluoghi". *Studi Pasoliniani*, 9, 2015, pp. 23-37. [1]
- González García, Fernando. *Pier Paolo Pasolini. Los Apuntes como forma poética*, Santander: Shangrila, 2015. [2]
- Gragnolati, Manuele. "Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's *Appunti per un'Orestide africana*". *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*. Eds. Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati, Christoph F. E. Holzhey. Wien: Turia + Kant, 2012, pp. 119-134.
- Hartman, Saidiya. *The Plot of Her Undoing. Notes on Feminisms 2*, 2019. <https://feministartcoalition.org/essays-list/saidiya-hartman>. Accessed 21 June 2024.

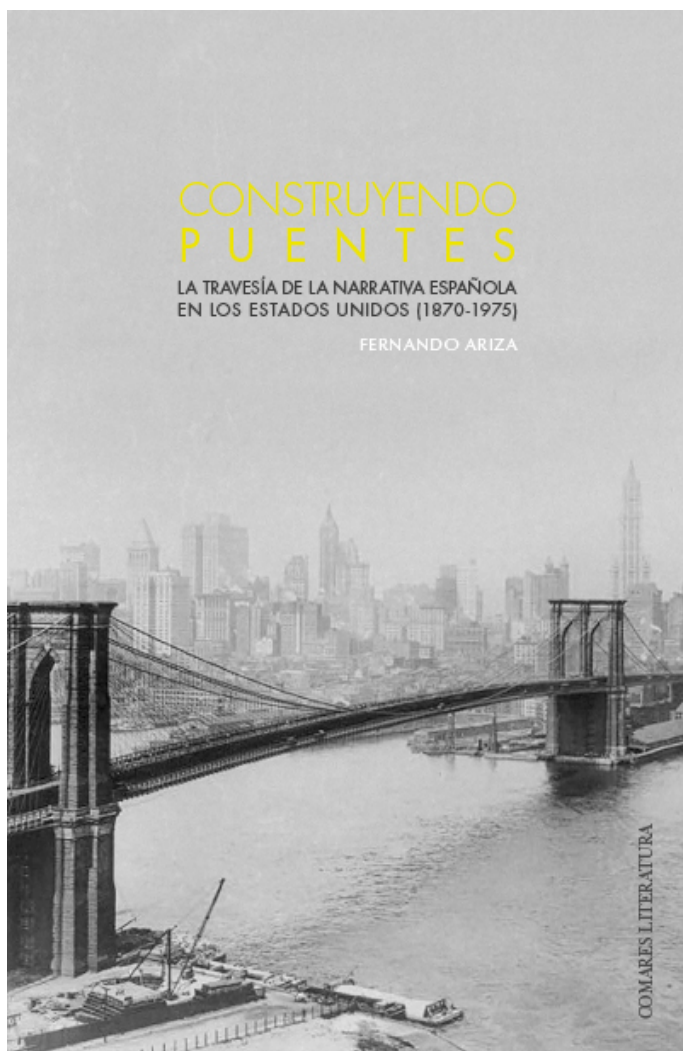
- Halliday, Jon. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- Krauthausen, Karin. "Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs". *Notieren, Skizzieren, Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Eds. Karin Krauthausen, Omar W. Nasim. Zürich: Diaphanes, 2010, pp. 7-26.
- Mazzini, Silvia. "Pasolini and India: De- and Re-Construction of a Myth". *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*. Eds. Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, Christoph F. E. Holzhey. Wien: Turia + Kant, 2012, pp. 135-150.
- Pasolini, Pier Paolo. *La Divina Mimesis. Romanzi e racconti II*. Eds. Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1998.
- Pasolini, Pier Paolo. "Il cinema impopolare". *Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano: Mondadori, 1999, 1600-1610.
- Pasolini, Pier Paolo. "La Resistenza negra". *Saggi sulla letteratura e sull'arte II*. Eds. Walter Siti, Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 1999, pp. 2344-2355.
- Pasolini, Pier Paolo. "Atena bianca". *Per il cinema I*. Eds. Walter Siti, Franco Zabaglia. Milano: Mondadori, 2001, pp. 1202-1204.
- Pasolini, Pier Paolo. "Appunti per un poema sul terzo mondo". *Per il cinema II*. Eds. Walter Siti, Franco Zabaglia. Milano: Mondadori, 2001, pp. 2676-2686.
- Pasolini, Pier Paolo. *Tutte le poesie II*. Ed. Walter Siti. Milano: Mondadori, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo. *Petrolio*. Ed. Silvia De Laude. Milano: Mondadori, 2005.
- Patti, Emanuela. *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*. Cambridge, New York: 2016.
- Siti, Walter. "L'opera rimasta sola". *Tutte le poesie II*. Pier Paolo Pasolini. Milano: Mondadori, 2003, pp. 1899-1946.
- Siti, Walter. "Note e notizie sui testi". *Tutte le poesie II*. Pier Paolo Pasolini. Milano: Mondadori, 2003.
- Trento, Giovanna. "Pasolini and Pan-Meridional Italianness". *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*. Eds. Luca Di Blasi, Manuele Gagnolati, Christoph F. E. Holzhey. Wien: Turia + Kant, 2012, pp. 59-84.
- Vighi, Fabio. "Beyond objectivity: the utopian in Pasolini's documentaries". *Textual Practice*, 16, 2002, pp. 491-510.
- Welch, Rhiannon Noel. "Here and Then, There and Now: Nation Time and Colonial Space in Pasolini, Oriani and Marinetti". *Italica*, 91, 2014, pp. 625-653.
- Wilderson, Frank B. III, *Afropessimism*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.

Filmography

- Pasolini, Pier Paolo. *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo (Location Scouting in Palestine for the Gospel according to Matthew)*. Arco Film, 1965.
- Pasolini, Pier Paolo. *Appunti per un film sull'India (Notes for a Film on India)*. RAI, 1968.
- Pasolini, Pier Paolo. *Appunti per un Orestide africana (Notes for an African Orestes)*. Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma), I Film dell'Orso, 1970.
- Pasolini, Pier Paolo. *Sciopero dei netturbini, Roma 24 aprile 1970. (Strike of the Waste Collectors)*
<http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001941/22/sciopero-netturbini-roma-24-aprile-1970.html?startPage=0&idFondo>. Accessed 24 June 2024.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO



Fernando Ariza. *Construyendo puentes. La travesía de la narrativa española en los Estados Unidos (1870-1975)*. Granada: Comares, 2023, 266 páginas

Con la sugerente imagen de puentes en construcción y de una travesía transatlántica, Fernando Ariza presenta en esta obra el resultado de trece años de investigación y sendas estancias como profesor invitado, reconstruyendo a partir de catálogos, reseñas y correspondencia editorial, a caballo entre bibliotecas, hemerotecas y archivos, una historia inédita de las vicisitudes del desembarco y la acogida en Estados Unidos de un siglo de

narrativa española, desde la generación realista hasta la contemporánea.

No es novedad aventurarse más allá de las lindes tradicionales de la historiografía, la crítica y la teoría literarias para adentrarse en el estudio de la recepción de la literatura extranjera como fuente de evaluación de la influencia cultural que una lengua o autor han ejercido sobre un determinado ámbito o época. Sin embargo, debido a la mayor atención que suele recibir el mercado editorial interno, son muy numerosos los trabajos que cubren a diferentes escritores, géneros y períodos de la literatura extranjera publicada en España, pero sólo puntuales los que se han ocupado de analizar la llegada y el alcance de la literatura española en el extranjero. El resultado es una comprensión del fenómeno de la recepción que, como afirma Ariza en su introducción, queda incompleta si no se trabaja en sentido contrario, investigando en igual medida acerca de las razones y la repercusión de la exportación de la cultura propia a otros países.

Tomando como ejemplo el caso concreto de Estados Unidos, hasta el momento apenas era posible formarse una imagen fragmentaria de la cuestión a partir de los retales de estudios particulares que convergen de manera tangencial y no exenta de hiatos, ya sea por cubrir períodos de menor extensión, ya por limitarse a determinados autores o por extender su objeto de estudio a varios países. Tales son los casos de las obras de Caballer Dondarza¹, sobre la narrativa española en la prensa estadounidense de 1875 a 1900; de Amo y Shelby², que se centra en los intelectuales españoles exiliados en Estados Unidos entre 1936 y 1945; o de Marra-López³, que hace un estudio acerca de la narrativa española fuera de España en general, y no sólo en Estados Unidos, entre 1939 y 1945; a los que aún cabría añadir artículos sueltos, limitados de forma intrínseca por su extensión a un desarrollo sintético, como el de Fernández Cifuentes⁴; o la base bibliográfica

¹ Caballer Dondarza, Mercedes. *La narrativa española en la prensa estadounidense: hallazgo, promoción, publicación y crítica (1875-1900)*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

² Amo, Julián; Shelby, Charmion. *La obra impresa de los intelectuales españoles en América (1936-1945)*. Madrid: ANABAD, 1994.

³ Marra-López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama, 1963.

⁴ Fernández Cifuentes, Luis. «La literatura española en los Estados Unidos: Historia de sus historias». *Historia literaria / Historia de la literatura*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 253-272.

que aporta el repertorio de traducciones de literatura española al inglés de Rudder⁵, exhaustivo en cuanto al eje cronológico pero limitado por apoyarse únicamente en los fondos incompletos de la Biblioteca del Congreso de Washington.

En este contexto, efectivamente, la obra de Ariza es un trabajo de *construcción de puentes*: no sólo en lo que se refiere a los puentes culturales tendidos entre España y Estados Unidos como telón de fondo, sino también por los que él mismo tiende uniendo todas estas islas de épocas y autores en un estudio cohesionado y de largo recorrido, que permite disfrutar de la *travesía de la narrativa española* hasta la otra orilla del Atlántico sin escalas ni interrupciones. Con las coordenadas de la recepción literaria y su análisis desde el punto de vista editorial, la obra se centra en el género narrativo como virtuoso punto medio entre la exclusividad de la poesía, de difusión restringida a ámbitos especializados, y la popularidad del teatro, destinado a la representación, que por su naturaleza tan dispar habrían obligado a mezclar distintos enfoques metodológicos en un mismo volumen. A lo largo de sus páginas transcurren ciento cinco años de historia e historias –parafraseando a Fernández Cifuentes– de narrativa española en Estados Unidos, desde la primera reseña en prensa de la generación realista, con *La flor de las ruinas* de Cecilia Böhl de Faber en 1870, hasta la última de la generación de la postguerra, sobre la *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo, en 1975.

La tarea de investigación supuso, en primer lugar, localizar todas las novelas publicadas por autores españoles en Estados Unidos entre esas fechas, explorando épocas aún inéditas y completando una versión corregida y aumentada del repertorio bibliográfico de Rudder a partir de los inventarios de la Biblioteca Pública de Nueva York y las bibliotecas de las universidades de Columbia y Nueva York; en una segunda fase fue menester rastrear en las hemerotecas las reseñas publicadas en los principales periódicos y revistas literarias a través de los años, recorriendo las cabeceras de las grandes ciudades estadounidenses de costa a costa: Nueva York y Washington en el

este, Los Ángeles y San Francisco en la oeste, y Chicago, en el interior del país; por último, la conservación de los archivos de los dos gigantes editoriales, Knopf y Dutton, en el Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas y en el Centro de Investigación de Colecciones Especiales de la Universidad de Siracusa, respectivamente, permitiendo acceder a la correspondencia entre autores, editores y traductores, incluyendo informes de lectura de lectores profesionales y de los propios traductores, para encontrar una sustanciosa fuente de conocimiento en bruto que muestra sin tramoyas los entresijos comerciales de la publicación en el extranjero, desde la negociación de derechos y los criterios editoriales hasta las estrategias publicitarias, los datos de ventas y la retribución del autor.

Al igual que el buen genealogista es aquel que tiene la capacidad de interpretar una árida sarta de nombres y fechas para articular la crónica viva de la historia de un linaje, aquí Ariza salta entre el catálogo, el microfilm y el legajo para elaborar, a partir de lo que normalmente habría quedado en un meritorio pero mero índice bibliográfico, una entretenida epopeya editorial que discurre entre el dato y el relato con un estilo ameno que apuntala el inventario mientras enlucé la historia: una historia de España y de Estados Unidos, de Europa y de América, de catolicismo y de liberalismo, de costumbrismo y de cosmopolitismo, en la que la necesidad de traducción no ha sido únicamente literaria, al haber tenido que poner frente a frente el derecho común y el derecho civil, los derechos de autor y los derechos de reproducción, los porcentajes de derecho y las regalías, y un sinfín de esquemas mentales que nos recuerdan que los puentes, no en vano, se tienden entre dos extremos distintos y distantes, por todo cuanto los separa.

Paradójicamente, será en la mayoría de los casos la guerra, que hace volar puentes entre frentes o estalla al emplearlos para un magnicidio, la que jalone las etapas y los polos de atención de editores y lectores estadounidenses por la narrativa española a lo largo de la horquilla de ciento cinco años que cubre la obra. El primer capítulo, dedicado a la generación realista, se extiende entre 1870 y 1900, coincidiendo con el despertar del interés estadounidense por la cultura de otros países tras haber salido apenas

⁵ Rudder, Robert S[ween]. *The Literature of Spain in English Translation: A Bibliography*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1975.

cinco años antes, en 1865, de la Guerra de Secesión. Es una época marcada por la bisonñez de los editores y por el desamparo de los autores extranjeros, expuestos a la libre traducción y publicación de sus obras a causa de las reticencias proteccionistas del gobierno estadounidense con respecto a su adhesión al Convenio de Berna. La imagen de los antiguos filibusteros (< *vrij buiten*, «botín libre»), que contaban con la connivencia oficiosa de las potencias navales afines para saquear galeones enemigos, se antoja adecuada para referirse a la situación de alegaldad de los editores de fortuna que tuvieron la ocasión de lucrarse a costa de escritores que en algunos casos ni siquiera supieron de la publicación de sus obras en Estados Unidos. De Böhl de Faber y Galdós a Pardo Bazán y Pedro Antonio de Alarcón, pasando por Palacio Valdés y el caso peculiar de Juan Valera, que residió en Estados Unidos en calidad de embajador, la curiosidad inicial por el pintoresquismo se transforma desde 1895 en punzante interés enciclopédico, atizado por la Guerra de Cuba, por conocer mejor el carácter del lejano contendiente.

Aunque el segundo bloque de la obra corresponde formalmente a la Edad de Plata de las letras españolas (1900-1936), la colosal yuxtaposición de dos personalidades antitéticas como el adusto Baroja y el brioso Blasco Ibáñez capitaliza la atención, con el aliciente de encontrar un leve reflejo de esa oposición en el idealismo cultural de Alfred A. Knopf –sin menoscabo de su instinto como descendiente de publicistas– y el olfato comercial de Dutton, sus respectivos editores. Mientras Blasco triunfa cual Dickens en sus giras por Estados Unidos, es Knopf quien aprovecha sus vacaciones en Europa para mantener un par de encuentros taciturnos con Baroja; Blasco descubre el nuevo modelo editorial norteamericano y se convierte en entusiasta promotor y publicista de sus libros, impulsando campañas, publicando artículos y sugiriendo diseños de cubierta, mientras que Baroja recela del atractivo de escribir unas notas biográficas sobre sí mismo, y rehúsa redactarlas sobre Unamuno; Blasco, en fin, se convierte en el escritor español más popular en Estados Unidos, mientras que las obras de Baroja llegan a suponer pérdidas a su editor. Y todos estos contrastes gravitan, de nuevo, en torno a la guerra: al reciente estallido de la Primera Guerra

Mundial se debió el extraordinario éxito cosechado por Blasco Ibáñez con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, obra ambientada en la Gran Guerra, que alcanzó dos millones de ejemplares vendidos y saltó a la gran pantalla.

Por último, la fecha de 1936 que abre el tercer capítulo habla por sí sola de una nueva guerra, la Guerra Civil Española, que dos décadas después volverá a atraer la mirada de los lectores estadounidenses hacia nuestro país, con una perspectiva mucho más condicionada esta vez por el sesgo político de una alineación primero liberal contra la España franquista, luego anticomunista, a su favor, y minada por el activismo ideológico de los intelectuales exiliados que ejercían algún tipo de influencia en el ámbito editorial. Tres son en este caso los autores que acaparan un mayor protagonismo en las últimas páginas de la obra: Ramón J. Sender, el más prolífico en cuanto a títulos publicados, como representante de los autores exiliados en Estados Unidos; José María Gironella, el más vendido, gracias al éxito de *Los cipreses creen en Dios*, como voz del bando ganador en su relato de los acontecimientos que condujeron al inicio de la contienda; y Juan Goytisolo, nueva gran apuesta editorial de Knopf, como autor eslabón entre la generación que declina en 1975 y la contemporánea que entonces alborea. Acaso en este punto se echa en falta una mayor presencia de Camilo José Cela, que con una novela publicada más que Goytisolo y sólo una reseña menos en la prensa de la época, apenas ocupa tres páginas por las veinticinco de éste, aunque es fácil suponer que el desequilibrio ha de deberse a la cantidad de correspondencia editorial conservada de uno y otro.

Resuenan con redoblada intensidad en este capítulo las dudas que se podían vislumbrar en los bloques anteriores acerca de la configuración del canon literario, más allá del gusto por el exotismo, el afán por comprender los motivos de una guerra al margen de las informaciones periodísticas, o, más recientemente, los criterios sexuales (225, 229). ¿Qué motivos pueden llevar a un editor a apostar obcecadamente por un autor que acumula flojos datos de ventas y hasta pérdidas, desoyendo los informes de directores de ventas, lectores profesionales y traductores? A este respecto puede resultar muy elocuente la penúltima nota al pie del libro, acerca de la financiación

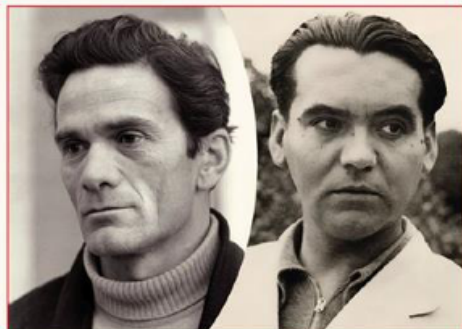
institucional de ediciones por parte de organismos completamente ajenos a la literatura, en un intento de promocionar determinadas narrativas históricas o culturales con fines políticos.

Aunque esta obra estudia a más de cincuenta autores e incluye más de quinientas notas, más de cincuenta páginas de referencias bibliográficas y casi diez de bibliografía general, está muy lejos de ser un mero elenco estadístico de obras y reseñas. Aparte de este ingente aparato crítico, que como libro de libros constituye ya de por sí un semillero de futuros trabajos sobre la recepción de la narrativa española en Estados Unidos, el anecdotario editorial y la reflexión crítica del autor acerca de las circunstancias históricas y literarias se presenta como una cantera repleta de vetas por explorar, y el propio estudio de la corresponden-

cia entre autores y editores puesto en contexto tiene potencial como disciplina metaliteraria. En la misma línea, es evidente que algunos aparentes cabos sueltos del libro, como la ausencia de referencias puntuales acerca de las publicaciones, ventas o reseñas de obras de otras literaturas en Estados Unidos a modo de parangón con las españolas, o la mayor profundización en la recepción de algún determinado escritor, son en realidad una demarcación deliberada de los objetivos propios y, al mismo tiempo, una invitación a la investigación. *Construidos los puentes*, el camino queda franqueado para que otros puedan transitarlo y seguir adentrándose en esta *travesía*.

Héctor Barca Lesteiro
Universidad CEU San Pablo

Juan Carlos de Miguel y Canuto



«CIÒ CHE NON ESPRIMO MUORE»

PASOLINI E LORCA:
DUE TRAIETTORIE A CONFRONTO



Juan Carlos de Miguel y Canuto. «Ciò che non esprimo muore». Pasolini e Lorca: due traiettorie a confronto. Pisa: Edizioni ETS, 2023, 64 páginas

En este ensayo, el Profesor de la Universitat de València e italianista Juan Carlos de Miguel se plantea una empresa de largo recorrido, algunos de cuyos parámetros esenciales compila en apenas cincuenta páginas de sugestiva lectura que presenta acompañadas de un rico aparato crítico y una cuidada selección bibliográfica en una esmerada publicación de la pisana *Edizioni ETS*. Su trabajo se encuadra en los estudios de literatura comparada como espacio metodológico de referencia (de Miguel y Canuto,

10), desarrollando un acercamiento transnacional y trans-temporal (*ibid.*) que indaga en torno a las convergencias, analogías y consonancias entre las vidas y las obras de dos creadores tan esenciales tanto en los espacios culturales de sus respectivos países como a nivel europeo y global: Pier Paolo Pasolini y Federico García Lorca. El ensayo presta atención también a sus divergencias y *sfumature*, no sólo en cuanto a sus respectivas producciones artísticas sino también en términos culturales, abarcando el ámbito histórico-biográfico.

De Miguel comienza enumerando algunas de las concomitancias que —más allá de la limitada influencia de Lorca sobre Pasolini— legitiman su planteamiento ensayístico (9-12), dedicando varios apartados a revisar las circunstancias históricas que lo enmarcan (12-20) para después adentrarse en la confrontación de etapas biográficas, dedicando especial atención a la infancia como germen y punto de partida del universo mental de los dos autores. Lorca y Pasolini, siendo muy distintos caracteriológicamente, vivieron las suyas en circunstancias diversas —más allá de la importancia de la figura materna y los ambientes rurales de tradición familiar—, pero ambos las sublimaron en una común idealización de pasado feliz, de paraíso perdido (25). De Miguel subraya hasta qué punto el dualismo campo / ciudad —vida rural / vida urbana— influye en la formación artística de los dos creadores, que de manera común acabarán por encontrar la muerte en los espacios urbanos de Roma y Granada.

El siguiente apartado del ensayo se dedica a comparar la producción escrita —mucho más extensa y diversa en el caso de Pasolini y más reducida y concentrada genéricamente en el caso de Lorca—, analizando lo que ha resistido «a la entropía del tiempo» (28) para llegar a la siguiente conclusión:

[...] Lorca non fu un fautore dell'oratoria civile, un intellettuale del taglio di Pasolini, né un traduttore, e a differenza di quest'ultimo non possiede una vera opera saggistica, né fu, come Pasolini un polemista o un moralista.

Viceversa, a differenza di Lorca, Pasolini non fu un vero uomo di teatro, ma piuttosto 'un poeta che scri[sse] testi teatrali' [...](30)

Un aspecto de especial interés es el de la publicación póstuma de textos inéditos, muy numerosos en el caso de Pasolini. De Miguel señala algunos ejemplos ilustrativos tanto de los condicionamientos sociales de la época como de actitudes individuales de ambos creadores —entre ellas la autocensura (32)—, cuya prematura muerte trunca de diversa forma obras cruciales como *Petrolio* o *Poeta en Nueva York* y *Comedia sin título*, pieza en la que el Lorca fundamentalmente lírico se vuelve también poeta civil, aproximándose con ello de alguna forma —si bien en un registro completamente distinto— a Pasolini.

Chi ha dato morte a Pasolini e a Lorca in conclusione, oltre ai crudeli delitti commessi, oltre all'interruzione di due traiettorie creative straordinarie e ancora piene di futuro, ha troncato anche concretamente la composizione del libro più ambizioso di Pasolini, *Petrolio*, e ci ha privato di una versione d'autore, pulita, definitiva dell'opera più avanguardistica di Lorca, *Poeta en Nueva York* (36)

En el noveno de los doce apartados que componen su ensayo, de Miguel analiza la tensión entre tradición y modernidad como categorías que Lorca y Pasolini declinan de modos diversos. En cuanto al primer término del binomio, se constata el arraigo de ambos creadores en sus respectivos acervos nacionales; el segundo se examina a la luz de su diversa confrontación con las vanguardias artísticas, incidiendo particularmente en la nueva identidad teatral vanguardista desarrollada por Lorca en la década de 1930 en paralelo con esa otra dramaturgia de corte más tradicional sobre la que diseñó sus dramas rurales.

Uno de los temas que ha suscitado la atención de la crítica en los últimos años ha sido el de la praxis pedagógica pasoliniana. En este sentido, De Miguel sostiene que, en el caso de autor italiano, el perfil del poeta va ligado al del pedagogo, al del maestro de la crítica social y la libertad de pensamiento y al del educador de empeño civil y político que concibe su cometido como un trabajo de liberación y depuración, llegando a explicitar en uno de sus ensayos una sentencia que hace pensar anticipadamente en las propuestas sobre la emancipación intelectual desarrolladas a partir de los años ochenta por autores como Jacques Rancière: «Primo idolo da fare cadere è l'insegnante stesso» (41).

En cuanto a Lorca, si bien no cabría hablar estrictamente de vocación didáctica, no debe olvidarse su propósito de denuncia contra el lastre de una moralidad caduca y trasnochada, así como tampoco su labor al frente de La Barraca, proyecto de teatro universitario destinado a la difusión cultural entre los sectores rurales más humildes. En este punto, De Miguel deja esbozada una interesante hipótesis que vincula al autor italiano con el español desde una perspectiva transgenérica:

Certamente è innegabile che, proprio perché 'mostra', per la sua forza di persuasione, in generale il teatro è un genere storicamente vincolato alla pedagogia sociale. D'altra parte, a mio avviso, l'attività teatrale di Lorca, per certi versi, forse andrebbe paragonata con quella cinematografica di Pasolini, come midollo creativo, forse più che con quella propriamente teatrale, oltre certamente agli aspetti più strettamente legati alla scrittura drammaturgica (43).

El trabajo concluye revisando algunos de los temas centrales en la bibliografía crítica en torno a ambos creadores —(homo)sexualidad, ideología política, religión y muerte—, constatando una amplia base de coincidencias que De Miguel analiza punto por punto, bien como diferencias, bien como semejanzas. Por lo que respecta a la muerte —cruel, violenta y no totalmente esclarecida hasta hoy en ambos casos—, concluye:

«Sono due morti che hanno condizionato due vite, - cioè le successive ricostruzioni biografiche - e le loro interpretazioni, e stanno all'origine dei rispettivi miti di cui parlavamo all'inizio di queste pagine» (50).¹

En el Epílogo con el que se cierra el ensayo se formulan unas conclusiones desde las que queda esbozada una propuesta como punto de partida para futuros estudios comparativos. Partiendo de la evidencia de la adscripción —tanto cronológica como cultural— de Lorca a la pri-

¹ El propio De Miguel ha revisitado el mito pasoliniano en su pieza teatral *Corre, Pasolini* —estrenada en 2023 en la Universitat de València—, en la que desde su admiración por el creador italiano reescribe su trágico final en una suerte de impactante redención escénica.

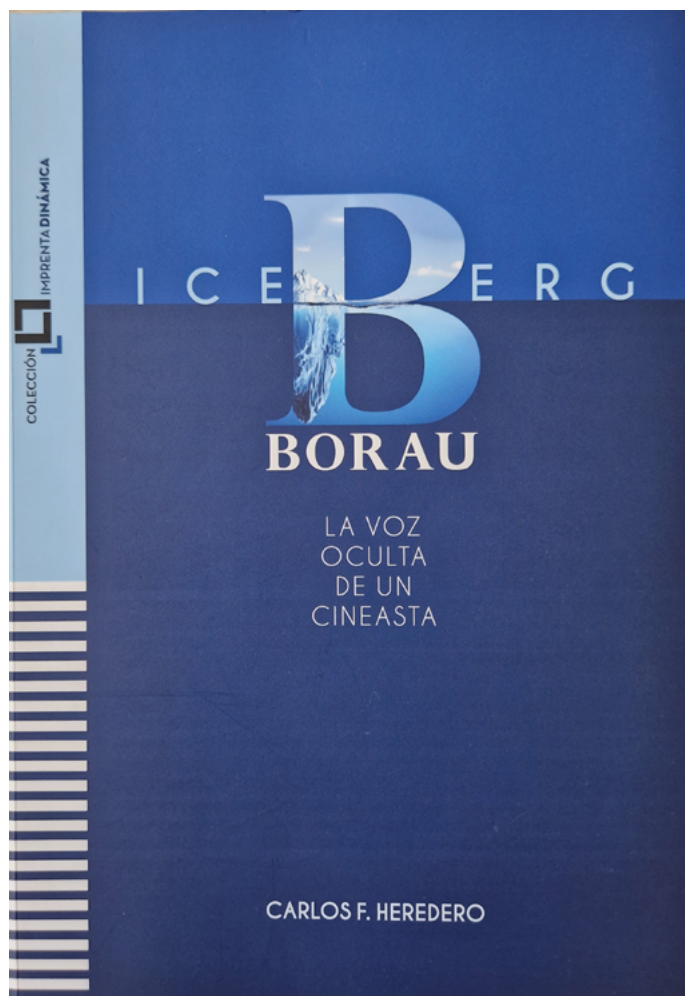
mera mitad del siglo XX y de Pasolini principalmente a la segunda, De Miguel concluye:

Pasolini e Lorca non sono esattamente due figure equiparabili, da mettere alla pari. Sono due universi differenti, o due arcipelaghi [...], più da accostare che da confrontare. [...]

Per questo motivo, a mio avviso, gli approfondimenti ulteriori dovrebbero sondare i motivi profondi dei due autore nelle rispettive opere anziché proseguire con paragoni più formali o esterni. [...] La 'disperata vitalità' pare essere stata istituita come emblema pasoliniano [...]; invece per Lorca lo sarebbero piuttosto i binomi libertà-repressione, vita-morte, amore-disamore, ma soprattutto la morte e il disamore. Si direbbero due estremismi, ma dire questo certamente è dire poco. La strada resta aperta (50-51).

Efectivamente, el camino permanece abierto, ramificado ahora en las diversas direcciones trazadas en este valioso y original acercamiento del profesor De Miguel a dos figuras centrales de la cultura del siglo XX. Una muy estimable lectura para un público especializado y a la vez para quienes se interesen por conocer nuevas facetas de los universos creativos de Pasolini y de Lorca, puestas de relieve a través de esta esmerada confrontación de sus respectivas trayectorias.

Pilar Cabañas Vacas
Universitat de València



Carlos F. Heredero. *Iceberg Borau. La voz oculta de un cineasta*. Madrid: ECAM, 2024, 648 páginas

Carlos F. Heredero, historiador más que consagrado en el ámbito de la crítica e investigación cinematográfica en España, recupera en su *Iceberg Borau. La voz oculta de un cineasta* (2024) la figura del director de cine, guionista, productor, investigador y escritor zaragozano José Luis Borau (1929-2012). Ya en su anterior *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta* (1990), Heredero había abordado con detenimiento la obra fílmica del director, pero en este caso el crítico se propone estudiar la otra cara de la hoja: los proyectos inacabados que Borau dejó en vida, dando cuenta de su contexto y recorrido. Así, mientras que trein-

ta años atrás el historiador se ocupó de la filmografía «visible» del cineasta aragonés, se trata ahora de reivindicar la «invisible y secreta» (Heredero, 12), ya no sólo en términos de producción y realización cinematográfica, sino también literaria, historiográfica o editorial.

El trabajo de Heredero, original en su centramiento íntegro sobre la obra inacabada de un cineasta, recuerda a los estudios que abordan, de manera oblicua, los proyectos frustrados de Orson Welles (Leaming; Berthomé y Thomas). Otro titán cinematográfico que, como Borau, siempre quiso forzar los límites de la productividad artística.

Los materiales de investigación trabajados por Heredero —muchos de ellos localizados en el «legado Borau» de la RAE— abarcan desde la bibliografía escrita sobre el cineasta (libros monográficos, tesis doctorales o artículos científicos), a entrevistas publicadas, recortes de prensa, comunicaciones personales y cartas manuscritas. No sólo será la voz del aragonés la que escucharemos, sino también la de sus múltiples allegados, la de todas aquellas personas que se cruzaron con mejor o peor fortuna en la génesis de sus proyectos fallidos. Se trata entonces de un exhaustivo trabajo de reconstrucción histórica que justifica las más de seiscientas páginas que conforman el libro —anexos inclusive— y que esclarece las características de esas decenas de creaciones sumergidas.

La estructura del estudio se divide en cinco bloques principales que respetan un orden cronológico paralelo a la biografía de Borau. Transversalmente, los bloques se ven atravesados por cinco capítulos sectoriales de temática cinematográfica, y otros dos sobre su faceta de editor y literato. Todo ello propicia que la investigación esté plagada de saltos hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, pero sin que sea óbice para seguir con fluidez la genealogía histórica de los proyectos abordados. Por el contrario, dichos saltos construyen una red de remisiones y vínculos entre proyectos que dibujan con mayor exactitud la obra inédita del cineasta, una cartografía donde el total de noventa y ocho proyectos recuperados «se superponen y se cruzan entre sí constantemente» (Heredero, 513).

En el primer bloque, *Tiempos de aprendizaje* (26-76), Heredero revisa los inicios del cineasta hasta ser crítico del *Heraldo de Aragón*, cuando escribe argumentos influen-

ciados por la letra de Pío Baroja, concibe documentales sobre Zaragoza y Velázquez, y coescribe guiones junto al novelista Jesús Fernández Santos que —de materializarse— podrían haber sido «la avanzadilla del Nuevo Cine Español» (65), dada su vocación realista y crítica con el franquismo.

En el segundo bloque, *Años sesenta: la ficción autobiográfica* (78-123), década en la que Borau se estrena como cineasta, Heredero destaca de entre los muchos proyectos frustrados una ambiciosa obra personal: *Mabel*. Historia de una marquesa desencantada con su condición de clase, el proyecto plantea uno de los *leitmotiv* del autor aragonés: «los personajes anclados en una vida presente que no se corresponde con pasados esplendores» (81-82). Este motivo también lo desarrollará en un guion de carácter íntimo, *Alguien como tú*, que pretendía recuperar la figura de la actriz Imperio Argentina en un modernísimo ejercicio que mezcla realidad y ficción.

En *Años setenta: la trastienda del éxito* (184-223), época en la que se prodigan los proyectos del director, Heredero también revela un pleito respecto de la autoría del argumento del filme *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1969). Así, el historiador argumenta la sospecha de un posible robo a Borau en base a las similitudes temáticas que presenta el guion con la filmografía visible de este último (185-193). Por su parte, entre otras cosas, el aragonés proyecta en aquella década realizar filmes sobre los posibles orígenes vasconavarros de Cristóbal Colón, y producir en formato largometraje el corto de Cecilia Bartolomé, *Margarita y el lobo* (1969), secuestrado por la censura dadas sus incendiarias reivindicaciones feministas.

Tras el éxito internacional de *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), Heredero también narra las múltiples puertas que se le abren al cineasta en los Estados Unidos (donde siempre quiso hacer cine), las cuales incluyen un *remake* de *El Delator* (*The Informer*, 1935) de John Ford. Pero es en el bloque sectorial titulado *El sueño americano* (224-292) donde este hecho se desarrolla con mayor profundidad. Puede vislumbrarse entonces el amor que el aragonés guardaba hacia el cine clásico norteamericano, origen de su intento por recuperar nostálgicamente al envejecido

Mickey Rooney (estrella de la Metro-Goldwyn-Mayer en los años cuarenta y fijación infantil de Borau) en un proyecto titulado *Old Andy*.

Pero el apartado más resaltable del libro quizá sea el que Heredero dedica en este bloque a las andanzas que José Luis Borau, con setenta y siete años a sus espaldas, experimenta durante su travesía por los EEUU, de Nueva York a Los Ángeles, montado en los autobuses de la Greyhound: «sin saber dónde va a dormir cada noche, sin billetes ni hoteles reservados [...] sin ruta predeterminada [...] sin más equipaje que unas pocas mudas que lava él mismo en las habitaciones de los hoteles y que pone a secar en la calefacción» (272). En esta misma sección, titulada *A lomos de un galgo gris por un país imaginario* (1996-1997) —proyecto de un libro que Borau pretendía acabar durante su odisea—, Heredero nos ofrece íntegramente el relato que el viajero escribió a modo de diario bajo el rótulo «Incidencias del viaje». Paradójicamente, en este estudio basado en ficciones nunca materializadas, la historia más bella y emocionante es la que Heredero transcribe del original, el único proyecto inédito que el protagonista de *Iceberg Borau* sí consiguió cumplir: «¡I DID IT!», redactará Borau (286).

El cuarto bloque cronológico, *Años ochenta: la frustración continua* (474-489) deja testimonio de diversos planes, como una serie europea de televisión en el marco de la Exposición Universal de Sevilla de 1992; y deja paso al último de los cinco bloques diacrónicos: *Hacia el final* (490-537), donde, achacado por la edad, los imperativos de la industria impedirán que la dedicación de Borau en distintos proyectos de largometraje —como *Las hermanas del Don*, coescrito junto a Rafael Azcona— se vea recompensada.

Imposible comentar como merecen el resto de bloques transversales que componen el libro: *Creaciones compartidas* (124-182), *Bajo la sombra de Buñuel* (294-323), *El cineasta historiador* (324-394) y *Aventuras de producción* (396-473); así como los otros dos complementarios y extracinematográficos: *Vocación editorial* (538-556) —donde destaca el proyecto de escribir una historia sobre los cineastas españoles exiliados a consecuencia de la Guerra Civil— y *La literatura inédita* (558-581). Todos ellos no

hacen más que ahondar en la fecundidad de un autor comprometido siempre con lo que su inspiración le dictaba.

Por su parte, más allá del placer del conocimiento, la utilidad de *Iceberg Borau* para las generaciones presentes y venideras es múltiple. Por un lado, para los cineastas, el libro ofrece las premisas y líneas de fuerza de diferentes guiones de Borau que demandan una materialización urgente. Para los literatos, funciona como disparador creativo a la hora de escribir relatos. Para el historiador, abre vías de investigación con una minuciosidad ejemplar en términos metodológicos y ofrece materiales susceptibles de reutilización.

Pero, ante todo, *Iceberg Borau* sirve como complemento a *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta* (1990) de cara a comprender con propiedad el universo cinematográfico del director. Su fijación por las historias compuestas de cinco personajes, su visión del sexo como «vivencia compulsiva» (166), los secretos de raíz familiar y su obsesión por el «misterio» de la hermandad (534), la figura del personaje *has been* o gente «venida a menos» (47), su interés por hablar a la vez realista y metafóricamente del presente de España, la hibridación multicultural, el uso de imágenes «resonantes» como cierre de los relatos (529), su cercanía al tremendismo de Goya, Pío Baroja o Luis Buñuel (23)...todos son elementos que

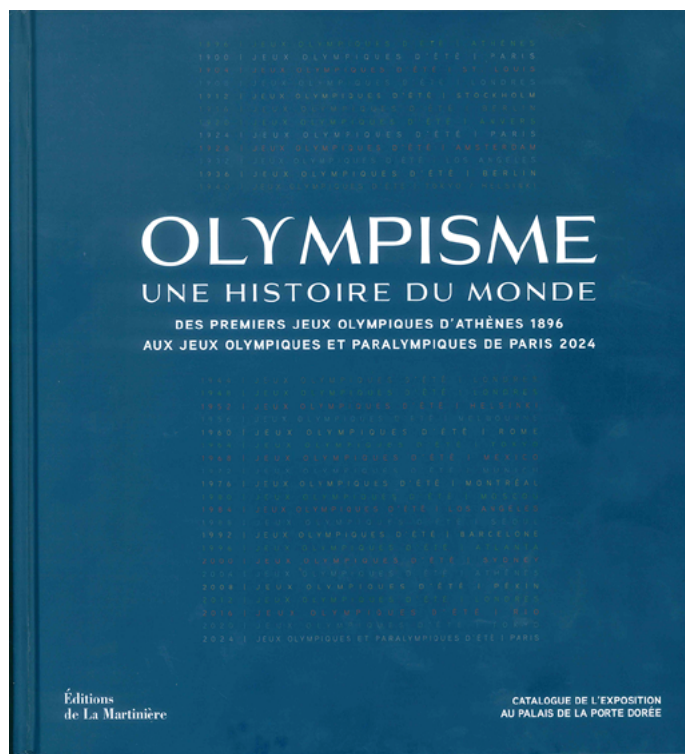
Heredero rastrea en la obra sumergida de Borau, factores indispensables para comprender a ciencia cierta el «idealismo fílmico» del director (491).

Aunque el célebre aserto de Roland Barthes prescribiera la «muerte del autor» en favor de análisis centrados en las obras y sus texturas —nunca en la biografía de los creadores—, Heredero demuestra que revisar los proyectos fallidos de Borau nos ayuda a comprender mejor sus logros, sus películas. Optar por otros caminos supone quedarse en la cara visible del iceberg.

Referencias

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Berthomé, Jean-Pierre y Thomas, François. *Orson Welles en acción*. Madrid: Akal, 2007.
- Leaming, Barbara. *Orson Welles*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Heredero, Carlos F. *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*. Madrid: Filmoteca Española, 1990.

Alejandro Morala Girón
Universitat de València



VV.AA. *Olympisme. Une histoire du monde. Des premiers jeux olympiques d'Athenes 1896 aux jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024.* París: Editions de la Martinière, 2024, 576 páginas

Desde el 26 de abril de 2024 al 8 de septiembre de 2024 está teniendo lugar en París una exposición, que tuvo la ocasión de visitar hace un mes, del establecimiento público del palacio de la puerta dorada y el grupo de investigación Achac, bajo el alto patrocinio del presidente de la República Emmanuel Macron que lleva como título: *Olympisme. Une histoire du monde. Des premiers jeux olympiques d'Athenes 1896 aux jeux olympiques et paralympiques de Paris 2024.*

Esta exposición se alberga en la primera planta del «museo de la puerta dorada» (museo nacional de la historia de la inmigración) situado en la entrada del bosque de Vincennes.

Este extenso libro es el catálogo de la exposición en el «palacio de la puerta dorada». Se trata de una exposición

sobre el Olimpismo en general y los juegos olímpicos bajo la dirección de: Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Claude Boli, Daphné Bolz, Pascal Charitas, Sylvere-Henri Cissé, Yvan Gastaut, Sebastian Gökalp, Elusabeth Jolys-Shimmels, Sandrine Lemaire, Stéphane Mourlane, Philippe Tétart y Dominic Thomas.

El catálogo en sí, que sigue el orden de la exposición, está articulado en 5 apartados, más una introducción titulada: «Una historia del mundo» y dos anexos, uno con la biografía de los 63 autores participantes, profesores universitarios en su mayoría, y el otro con una extensa bibliografía y los créditos iconográficos de las numerosas fotografías expuestas y recogidas en esta obra. Son más de un millar escogidas entre las 270.000 obtenidas procedentes de más de 100 colecciones a lo largo del mundo.

La división en 5 apartados de este catálogo abarca la historia de las Olimpiadas, los Juegos Olímpicos y una historia del mundo. Llevan por títulos:

- «El nacimiento del Olimpismo (1896-1920)»
- «El tiempo de los nacionalismos (1920-1945)»
- «El tiempo de la guerra fría y las descolonizaciones (1945-1975)»
- «Un mundo multipolar (1975-2000)»
- «El siglo XXI olímpico (2000-2024)»

Periodos de unos 25 años donde la concepción de las ideas originales del movimiento olímpico ha ido cambiando y adaptándose en razón de la historia del mundo y los acontecimientos políticos, bélicos y económicos que han tenido lugar durante estos periodos y entre ellos.

En la introducción: «Una historia del mundo» se reflejan los 130 años que han pasado desde el congreso fundador de COI (Comité Olímpico Internacional) en la Sorbona en 1894 hasta los JJOO de París que tendrán lugar en agosto de 2024 y nos relata como la saga de los JJOO reflejan otra historia del mundo.

La exposición y el catálogo resumen un vasto proyecto de investigación que comenzó en 2019, marcado por la organización de cinco coloquios internacionales, pilotado por el grupo de investigación Achac y patrocinado por la CASDEN banca popular del grupo BPCE, patrocinador Premium de los JJOO de París.

Vamos a analizar solo el primer apartado, «Nacimiento del olimpismo (1896-1920)», para explicar la estructura de esta obra. Esta estructura va a ser similar en los cinco restantes apartados. Está compuesta por seis periodos que corresponden a los cinco JJOO disputados más la causa de su interrupción por la 1ª Guerra Mundial (1914-1918). Los resumimos y reseñamos que contiene un total de 23 trabajos.

El primer periodo se refiere a «Atenas 1896: el Nacimiento del olimpismo en la Grecia moderna» y está compuesto por cuatro trabajos.

Destacamos el escrito de Christina Koulouri, profesora de la universidad Panteón de Atenas. Cuenta la historia del Nacimiento olímpico en la Grecia moderna con los JJOO de Atenas en 1896 gracias al tándem formado por el aristócrata francés Pierre de Coubertin con 31 años y Dimitrios Vikelas que pertenecía a una gran familia de comerciantes griegos y supo ver el interés nacional para Grecia de organizar los JJOO, tenía 59 años.

El segundo periodo habla de «Paris 1900: en el templo de la modernidad» y está compuesto por otros cuatro trabajos.

Nos referimos al trabajo de Didier Rey, profesor de historia de la Universidad de Córcega. Retrata a París 1900 como el templo de la modernidad, ya que los JJOO coinciden con la exposición internacional. Los concursos internacionales de deportes que se celebran en ella hacen el oficio de JJOO, pero son organizados por la república, no por el COI. Se celebran con una gran dispersión de lugares a lo largo de varios meses y hay una gran profusión de pruebas deportivas, como pueden ser incluso las automovilísticas. En algunas de ellas se dan cita las primeras 22 deportistas olímpicas, llegando a dar premios en algunas disciplinas. La cinematografía a través de los operadores de Gaumont entra en los JJOO filmando algunas pruebas deportivas y estudios sobre el movimiento del cuerpo humano.

El tercer periodo nos sitúa en «San Luis 1904: Triunfalismo americano y glorificación de occidente» y está compuesto por otros cuatro trabajos.

Uno de ellos es el realizado por Fabrice Delsahut, profesor en el (INSPE) de Paris-Sorbonne que retrata el

triumfalismo americano y la glorificación de Occidente en los JJOO de San Luis en 1904. Estos JJOO coinciden también con una exposición, la llamada «Louisiana Purchase Exposition». Reflejan los prejuicios raciales de sus organizadores, al mismo tiempo que pierden su universalidad ya que los tres cuartos de los participantes son estadounidenses. Dos semanas antes de los JJOO se desarrollan las llamadas «Jornadas antropológicas», con una serie de pruebas reservadas a aquellos que América considera como «salvajes». Son los JJOO que Pierre de Coubertin no quería.

El cuarto periodo nos lleva a «Londres 1908: Capital mundial e imperial» y está compuesto también por cuatro trabajos.

El principal está redactado por Philippe Tetart, maestro de conferencias de la Universidad de Mans. Nos relata cómo los 4º JJOO tienen lugar en Londres 1908, la capital mundial e imperial. En principio atribuidos en 1906 a Roma es finalmente Londres su lugar de celebración. Esta edición no está respaldada por la potencia pública sino por el BOA (British Olympics Association) y los patrocinadores privados. También están integrados en una exposición, la «Exposición Franco Británica», con la esperanza de movilizar un vasto público. Vuelven las participantes femeninas, 48 mujeres en total, en el tiro con arco y las demostraciones gimnásticas. Primera medalla de oro para un atleta de raza negra en el 4 x 400m masculino de Estados Unidos. En el torneo de *football* participan por primera vez equipos nacionales. Obtienen con su modelo 6.000 libras de beneficios.

El quinto periodo se titula «Estocolmo 1912: el modelo sueco en majestad» y está compuesto por otros cuatro trabajos más.

El principal lo elabora el escritor Yvan Gastaut, autor de «¿El dopaje va a matar al deporte?». Por primera vez desde 1900 los JJOO no están asociados a una exposición internacional, ni ahogados por ella. La mayoría de las pruebas tienen lugar en Estocolmo facilitando la frecuencia de los espectadores y se desarrollan en menos de un mes. Añadidos a la tradición deportiva y gimnástica del país, estos elementos le llevan al éxito. Fue un acontecimiento feliz porque sus actores supieron esquivar las

animosidades y los odios de la llamada preguerra. Fueron unos JJOO muy elogiadas por Pierre de Coubertin.

El sexto periodo es el de «La gran guerra (1914-1918)» y está compuesto por tres trabajos, cuyas ideas resumo.

El proyecto de los JJOO de Berlín en 1916 fue truncado por la 1ª Guerra Mundial de 1914-1918. El CIO se traslada a Lausana para beneficiarse de la neutralidad suiza. Los JJOO serán anulados, pero Pierre de Coubertin insistirá para que sean inscritos en la cronología de las celebraciones olímpicas.

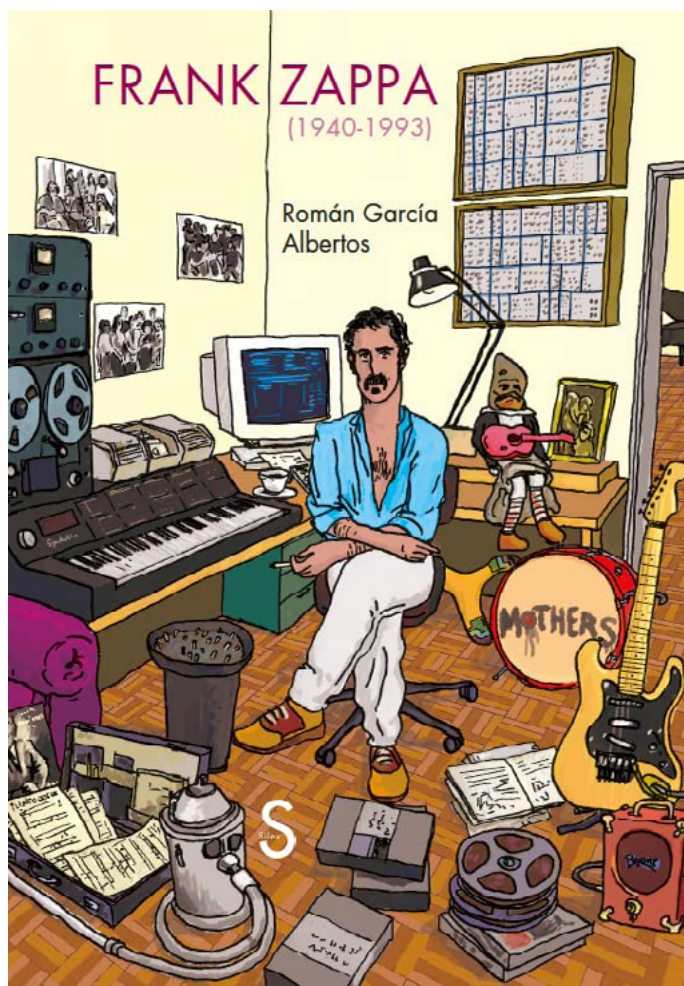
Vamos a hacer un pequeño resumen de los cuatro apartados restantes y de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y deportivos que en ellos tuvieron lugar y como afectaron al movimiento olímpico y a la realización de sus Juegos.

Tras la 1ª Guerra Mundial (1914-1918). El segundo periodo abarca el tiempo de los nacionalismos (1920-1945). Poco a poco se irán incorporando a este movimiento los primeros JJOO de invierno en 1924 en Chamonix (Francia). Asistiremos a la exaltación política a través del deporte en los JJOO de Berlín en 1936 y a la llegada de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que implicará un nuevo parón olímpico. El tercer periodo (1945-1975) será el tiempo de la Guerra Fría y las descolonizaciones. Los JJOO de Londres en 1948 nos devolverán a la competición deportiva. El movimiento se extenderá a oriente con los JJOO de Tokio en 1964 y Centroamérica con los JJOO de Méjico en 1968 y las protestas estudiantiles y raciales que tuvieron lugar antes y durante su celebración. Asistiremos a los atentados terroristas de los JJOO de Múnich en 1972. El cuarto periodo (1975-2000) será el

de los boicots a la participación olímpica de determinados países debido a la Guerra Fría, el dopaje que aparece públicamente en los JJOO de Seúl en 1988, y se cerrará con un nuevo atentado en los JJOO de Atlanta en 1996. El quinto periodo (2000-2024) nos lleva a la aparición de la mundialización y el gigantismo en su celebración, la incorporación de los juegos paralímpicos para ese gran colectivo y la continuación de los escándalos de dopaje. La pandemia sacude al mundo en 2019 y los JJOO tienen que ser aplazados un año celebrándose Tokio en 2021 y al fin llega Paris en 2024, cien años después, cuya ceremonia de apertura con los equipos de los participantes desfilando en barcos en el Sena, promete ser, si los acontecimientos de seguridad no lo impiden, el broche de honor de «*La Grandeur de la France*». El espectáculo se apodera de los juegos olímpicos a través de la televisión.

Una vez conocido el origen del libro, sus autores, su estructura, leídos gran parte de los más de 100 trabajos que los componen y su gran riqueza fotográfica, me atrevería a decir que se trata no solo del catálogo de una exposición, sino de una de las mejores y más completas obras sobre el Olimpismo que se han publicado hasta el momento. Su elaboración durante cinco años ha estado en manos de magníficos y numerosos investigadores del deporte del ámbito universitario mayormente, perfectamente coordinados, que han ordenado y aportado numerosas informaciones, algunas de ellas novedosas, contadas con un lenguaje sencillo al alcance del gran público.

Arturo Oliver Coronado
Universidad de Granada



Román García Alberto. *Frank Zappa (1940-1993)*. Madrid: Sílex Ediciones, 2022, 788 páginas

Se consolida una bibliografía en español sobre Frank Zappa, músico al que hemos dedicado en estas mismas páginas un amplio artículo descriptivo sobre el impacto y significación de su obra grabada. Son varios los libros introductorios para aficionados al rock que su figura ha despertado, pero los estudios de Manuel de la Fuente, especialmente los libros *Frank Zappa en el infierno: El rock como movilización para la disidencia política* y *La música se resiste a morir: Frank Zappa. Biografía no autorizada*, suponen un trasfondo ineludible para cualquier acercamiento serio a la figura del de Baltimore.

Román García Albertos, músico (Los Marañoses, Los Visionarios, copartícipe en The Grand Kazoo con Caballero Reynaldo y un montón de grupos y proyectos más, muchos vinculados de una forma u otra a la música de Zappa), sobradamente conocido entre la secta zappiana por sus webs dedicadas a la información sobre este músico, incluyendo la traducción de las letras, diálogos y textos presentes en toda la discografía de Zappa y consultada sistemáticamente por los que hemos tenido la necesidad de saber más, viene a solidificar este interés hispano por el compositor norteamericano.

El libro de García Albertos es el compendio de su erudición acumulada hasta la obsesión por la vida y la obra del músico. Construida, salvo al inicio por razones obvias, sobre la cronología de sus grabaciones, incluye todo tipo de anécdotas vitales, giras, formaciones de bandas, conciertos, proyectos, y cita una miríada de nombres entrando y saliendo en el entorno de Zappa que constituyen una radiografía de su vida. El dato curioso pero, sobre todo, el relevante y fundamental para entender los porqués de sus decisiones, está aquí, uno puede reconstruir con bastante fidelidad aparente la vida de un músico preocupado esencialmente de lo musical; otros estudios nos ayudarán a comprender sus ideas políticas, sus perspectivas estéticas, sus obsesiones personales, pero aquí vamos a ver al músico de rock trabajando en sus locales de ensayo, en sus estudios, probando a otros intérpretes, arreglando composiciones, adaptando... y también divirtiéndose; definiendo, siempre que puedo, que Zappa es el único músico clásico que hacía rock, eso no significa un desmerecimiento hacia la música popular ni que Zappa no se moviera como pez en el agua (cada vez menos) en ese ambiente, García Albertos nos lo describe a la perfección con toda la tendencia «punk» y antitodo que lució desde comienzos de los años 60, pero sin menoscabo de la figura de un compositor que tenía una música en la cabeza que sobrepasaba la media de formación de gran parte de los instrumentistas que trabajaron para él, aunque en los 60 y 70 su cercanía más evidente con las vanguardias le llevaran hasta gente como Ruth e Ian Underwood, de formación claramente académica.

Quizá lo más interesante de este libro radica en que, recorriendo el trabajo de este «workaholic» Zappa, asis-

timos a una Historia del Pop casi desde sus inicios hasta finales del siglo XX, descrita desde su interior profesional; los músicos van y vienen de unas formaciones a otras cruzando sus intereses, influencias y sonidos peculiares, la panoplia de instrumentistas si bien amplísima no es infinita y el retrato que se forma alrededor de Zappa puede muy bien ser una descripción global del mundo del pop y sus artífices en los USA a lo largo de 40 años.

Igualmente, las diferentes fases desde el punto de vista de la tecnología, los estilos, los avances en técnicas de grabación, la evolución del mercado y su influencia en las composiciones, la resistencia (o no) de los músicos al dinero y nada más (o no), la estupidez propagandística para el mercado juvenil, la eclosión de la MTV y el vídeo musical y sus consecuencias, y de camino (sin ser tema central) el uso de las drogas en el rock y sus víctimas (casi nunca héroes)... el libro de Román García Albertos termina siendo una enciclopedia de Zappa pero también de las mejores décadas del rock, y aquí abundo en lo que ya se ha dicho de esta publicación en otras reseñas.

De modo que al profesional que busca datos sobre este tipo de música y su Historia, el libro satisface; pero al curioso aficionado que busca la anécdota el libro lo llena de gusto desde la primera página. A mí me sorprendió que

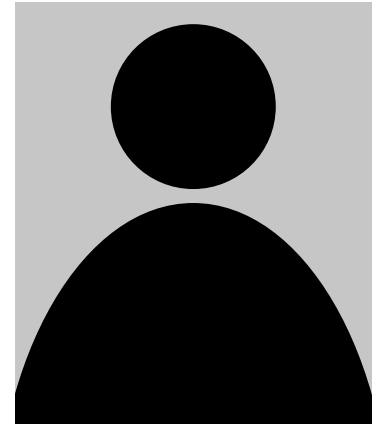
Phil Collins copiara su famosa entrada de percusión del tema «*In the air tonight*» de la batería de Chester Thomson en «*More trouble everyday*», del disco en directo de Zappa *Roxy & Elsewhere*, y que incluso se lo arrebatara contratándolo. Cosas de «freaks» músicos.

Tuve la suerte de presentar el libro con el autor en el histórico local La Carbonería en Sevilla; no vendría a cuento aquí si no fuera porque en ese local había estado Frank Zappa pergeñando un posible programa musical mundial para los fastos del Quinto Centenario de 1992 con Gualberto, músico español ineludible por su relevancia; y allí estuvo nuestro Gualberto entre el público contando sus encuentros con Zappa en California en los 60 y en Sevilla para aquella ocasión citada, enseñándole los rudimentos rítmicos y armónicos de la guitarra flamenca (nos confesaba Pisco Lira, el responsable, que un flamenco «auténtico» un poco fatiguita lo había aburrido soberanamente). Hubo un intento de hacer una orquesta global y de que Gualberto se hiciera cargo de la sección ibérica... no cuajó. Por allí, en el patio, durante esta presentación, me pareció ver aquella tarde a Zappa.

Francisco Silvera
Universidad de Valladolid



WHO'S WHO



Samia Benaissa Pedriza

email: samia.benaissa@ucm.es

Samia Benaissa Pedriza es doctora en Periodismo con Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad Complutense de Madrid. Titular de dos licenciaturas en Derecho y en Periodismo, Máster en Derecho Comunitario y Máster oficial en Periodismo UCM. Investigadora científica en el ámbito de la comunicación y el derecho internacional, con especial dedicación al desarrollo de proyectos financiados por la Unión Europea (Proyecto EUPILLAR JUST/2013/JCIV/AG/4635 y Proyecto IC2BE JUST/2013/JCIV/AG/4635 en el ámbito de la litigación transfronteriza europea, Proyecto DESTERRA TED2021-130322B-I00 sobre desinformación en la sociedad digital, entre otros). Docente universitaria acreditada por la ANECA, ponente en congresos internacionales y autora de diversas publicaciones científicas en las áreas del derecho internacional y los medios de comunicación social. Sus líneas de investigación versan sobre el análisis de los mensajes informativos, los estudios de recepción de audiencias, el uso de las fuentes de información y la evolución de los medios de comunicación social desde una perspectiva europea y global.

Samia Benaissa Pedriza est docteur en journalisme de l'Université Complutense de Madrid (Prix extraordinaire de doctorat). Titulaire de deux maîtrises en droit et en journalisme, Maîtrise en droit communautaire et Maîtrise en journalisme UCM. Chercheuse scientifique dans le domaine de la communication et du droit international, avec spécial engagement au développement de projets financés par l'Union européenne (Projet EUPILLAR JUST/2013/JCIV/AG/4635 et Projet IC2BE JUST/2013/JCIV/AG/4635 dans le domaine du contentieux transfrontalier européen, projet DESTERRA TED2021-130322B-I00 sur le phénomène de la désinformation dans la société numérique, entre autres). Professeure d'université accréditée par l'ANECA, conférencière lors de plusieurs conférences internationales et auteure de diverses publications scientifiques sur le droit international et les médias. Ses axes de recherche portent sur l'analyse des messages informatifs, les études de réception du public, l'utilisation des sources d'information et l'évolution des médias dans une perspective européenne et globale.

Samia Benaissa Pedriza is Phd in Journalism from Complutense University of Madrid (Extraordinary PhD Award). She holds two degrees in Law and Journalism, a Master in European Law and a Master in Journalism from UCM. Scientific researcher in the field of communication and international law, with special dedication to the development of projects funded by the European Union (EUPILLAR Project JUST/2013/JCIV/AG/4635 and IC2BE Project JUST/2013/JCIV/AG/4635 on European cross-border litigation; DESTERRA Project TED2021-130322B-I00 on disinformation in the digital society, among others). She is a university professor accredited by ANECA, speaker at international conferences and author of scientific publications on international law and the media. Her lines of research deal with the analysis of information messages, audience reception studies, the use of news sources and the evolution of the media from a European and global perspective.

Samia Benaissa Pedriza ha un Dottorato in Giornalismo con Premio Straordinario di Dottorato dell'Università Complutense di Madrid. Titolare di due lauree in Giurisprudenza e in Giornalismo, Master in Diritto Comunitario e Master Ufficiale in Giornalismo UCM. Ricercatrice scientifica nel campo della comunicazione e del diritto internazionale, con particolare dedizione allo sviluppo di progetti finanziati dall'Unione Europea (Progetto EUPILLAR JUST/2013/JCIV/AG/4635 e Progetto IC2BE JUST/2013/JCIV/AG/4635 nel settore del contenzioso transfrontaliero europeo, progetto DESTERRA TED2021-130322B-I00 sul fenomeno della disinformazione nella società digitale, tra gli altri). Professoressa universitaria accreditata ANECA, relatrice in conferenze internazionali e autrice di pubblicazioni scientifiche in materia di diritto internazionale e mezzi di comunicazione. Le sue linee di ricerca riguardano l'analisi dei messaggi informativi, gli studi sulla ricezione del pubblico, l'utilizzo di fonti informative e l'evoluzione dei media in una prospettiva europea e globale.



Giulio Brevetti

email: giulio.brevetti@unicampania.it

Giulio Brevetti es investigador de Historia de la crítica de arte en la Facultad de Artes y el Patrimonio Cultural de la Universidad de Campania “Luigi Vanvitelli”. Se encarga principalmente de aspectos iconográficos. Es investigador principal del proyecto “IPSO - Images of Power and Sovereignty” sobre la producción de retratos de poder en los siglos XVIII y XIX. Ha publicado varios ensayos sobre el retrato borbónico y *murattiano* y en 2016 y 2020 ha editado los volúmenes *Io, la Regina*, centrados en la reina María Carolina de Habsburg-Lorena. En 2019 ha editado el volumen *La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, dedicado enteramente al retrato, que incluye sus ensayos sobre la historia de los estudios italianos sobre el retrato y el uso de los retratos del poder en el cine inglés. De 2018 es la monografía *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*.

Giulio Brevetti est chercheur de l'Histoire de la critique d'art à la Faculté des lettres et du patrimoine culturel de l'Université de Campanie “Luigi Vanvitelli”. Il traite principalement des aspects iconographiques. Il est le leader du projet “IPSO - Images of Power and Sovereignty” sur la production de portraits du pouvoir aux XVIII^e et XIX^e siècles. Il a publié plusieurs essais sur le portrait Bourbon and Murattian et il a édité, en 2016 et 2020, les volumes *Io, la Regina*, axé sur la reine Maria Carolina de Habsbourg-Lorena. En 2019, il a édité le volume entièrement dédié au Portrait *La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, dans lequel ses essais ont été publiés sur l'histoire des études italiennes sur le portrait et l'utilisation des portraits du pouvoir dans le cinéma anglais. De 2018 est la monographie *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*.

Giulio Brevetti is a researcher of History of art criticism at the Faculty of Letters and Cultural Heritage of the University of Campania “Luigi Vanvitelli”. His main interest is the study of iconography. He is the main researcher of the “IPSO - Images of Power and Sovereignty” Project on the production of portraits of power in the eighteenth and nineteenth centuries. He has published several essays on the Bourbon and Murattian portraiture and in 2016 and 2020 edited the volumes *Io, la Regina*, focused on Queen Maria Carolina of Habsburg-Lorena. In 2019 he edited the volume *La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, entirely dedicated to the study of portrait, which includes his essays on the history of Italian studies on the portrait and the use of the portraits of power in English cinema. The monograph *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento* was published in 2018.

Giulio Brevetti è ricercatore di Storia della critica d'arte presso la Facoltà di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”. Si occupa principalmente di aspetti iconografici. È il leader del progetto “IPSo – Images of Power and Sovereignty” sulla produzione di ritratti del potere nel XVIII e XIX secolo. Ha pubblicato diversi saggi sulla ritrattistica borbonica e murattiana e ha curato, nel 2016 e nel 2020, i volumi *Io, la Regina*, incentrati sulla regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena. Nel 2019 ha curato il volume interamente dedicato al ritratto *La fantasia e la storia. Studi di storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, in cui sono stati pubblicati i suoi saggi sulla storia degli studi italiani sul ritratto e sull'uso dei ritratti del potere nel cinema inglese. Del 2018 è la monografia *La patria esposta. Arte e Storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*.



Chiara Caradonna

email: chiara.caradonna@mail.huji.ac.il

Chiara Caradonna es profesora de literatura en los Departamentos de Estudios Románicos y de Literatura Comparada de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Trabaja en las intersecciones entre literatura, filosofía, antropología, fotografía y cine. En su libro, titulado *Opaco. Sombras del conocimiento en el "Meridiano" y en el poema "Schwanengefahr"* (Wallstein 2020) analiza aspectos epistemológicos y hermenéuticos en la poesía tardía de Paul Celan. Ha publicado sobre Paul Valéry y Edmund Husserl, Pier Paolo Pasolini y Osip Mandelstam, Hannah Arendt y Gustav Landauer, y sobre el poeta alemán contemporáneo Rainer René Mueller. Últimamente se ha centrado en la literatura moderna y contemporánea de Sicilia, investigando tanto la recepción moderna de su pasado árabe-musulmán como la representación de las comunidades de pescadores en la literatura y el cine.

Chiara Caradonna est maître de conférences aux départements d'études romanes et de littérature comparée de l'Université Hébraïque de Jérusalem. Ses recherches portent sur les intersections entre la littérature, la philosophie, l'anthropologie, la photographie et le cinéma. Dans son livre, intitulé *Ombres de la connaissance dans le "Mérédien" et dans le poème "Schwanengefahr"* (Wallstein 2020), elle analyse les aspects épistémologiques et herméneutiques de la poésie tardive de Paul Celan. Elle a publié des articles sur Paul Valéry et Edmund Husserl, Pier Paolo Pasolini et Osip Mandelstam, Hannah Arendt et Gustav Landauer, ainsi que sur le poète contemporain allemand Rainer René Mueller. Dernièrement, elle s'est intéressée à la littérature moderne et contemporaine de la Sicile, étudiant à la fois la réception moderne de son passé arabo-musulman et la représentation des communautés de pêcheurs dans la littérature et le cinéma.

Chiara Caradonna is Senior Lecturer at the Departments of Romance Studies and of Comparative Literature at the Hebrew University of Jerusalem. She works on the intersections between literature, philosophy, anthropology, photography and cinema. In her book, titled *Opaque. Shadows of Knowledge in the "Meridian" and in the poem "Schwanengefahr"* (Wallstein 2020) she analyzes epistemological and hermeneutic aspects in Paul Celan's later poetry. She has published on Paul Valéry and Edmund Husserl, Pier Paolo Pasolini and Osip Mandelstam, Hannah Arendt and Gustav Landauer, and on the German contemporary poet Rainer René Mueller. Lately she has been focusing on the modern and contemporary literature of Sicily, investigating both the modern reception of its Arab-Muslim past and the depiction of fishermen communities in literature and film.

Chiara Caradonna è Senior Lecturer presso i Dipartimenti di Studi Romanzi e di Letteratura Comparata dell'Università Ebraica di Gerusalemme. Si occupa delle intersezioni tra letteratura, filosofia, antropologia, fotografia e cinema. Nel suo libro, intitolato *Opaco. Ombre della conoscenza nel "Meridiano" e nella poesia "Schwanengefahr"* (Wallstein 2020) analizza aspetti epistemologici ed ermeneutici nella poesia tarda di Paul Celan. Ha pubblicato su Paul Valéry e Edmund Husserl, Pier Paolo Pasolini e Osip Mandelstam, Hannah Arendt e Gustav Landauer e sul poeta tedesco contemporaneo Rainer René Mueller. Ultimamente si è concentrata sulla letteratura moderna e contemporanea della Sicilia, indagando sia la ricezione moderna del suo passato arabo-musulmano, sia la rappresentazione delle comunità di pescatori nella letteratura e nel cinema.



José Cuevas Martín

e-mail: josecuevas@ucm.es

José Cuevas Martín. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad de Sevilla, y Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Desempeña su carrera profesional en los campos de la fotografía, el documental y la enseñanza. Es productor-realizador de documentales de carácter social e histórico, actividad que ha estado acompañada de una intensa dedicación en el campo de la televisión educativa, donde se ha especializado en la divulgación de la ciencia y la tecnología. Su carrera académica la ha desempeñado en centros escolares y universidades nacionales (Universidad Carlos III de Madrid, Universidad de León) con estancias de trabajo e investigación en: Board of Education (Nueva York), Goldsmith College of London, London School of Economics, Universidad de California San Diego, Universidad de Friburgo. En la actualidad acompaña su labor profesional en el campo de la imagen con la de profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

José Cuevas Martín. Licencié en Sciences de l'Éducation par l'Université de Séville, et Docteur en Sciences de l'Information par l'Université Complutense de Madrid. Il mène a dédié sa carrière professionnelle dans les aux domaines de la photographie, du documentaire et de l'enseignement. Il est producteur-réalisateur de documentaires à caractère social et historique, activité qui a été accompagnée d'une intense dévotion dédicación dans le domaine de à la télévision éducative, où il s'est spécialisé dans la vulgarisation de la science et de la technologie. Sa carrière académique s'est déroulée dans des établissements scolaires et des universités nationales (Université Carlos III de Madrid, Université de León) avec des séjours de travail et de recherche dans : le Board of Education (New York), Goldsmith College de Londres, London School of Economics, Université de Californie à San Diego, Université de Fribourg. Actuellement, il accompagne son activité professionnelle dans le domaine de l'image avec celle de professeur titulaire de Communication Audiovisuelle à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Complutense de Madrid.

José Cuevas Martín holds a Bachelor 's degree in Education Sciences from the University of Seville and Ph.D. in Information Sciences from the Complutense University of Madrid. His professional career has developed in the fields of photography, documentary and teaching. He is a producer-director of social and historical documentaries, a role that he combined with an intense dedication in the field of educational television, where he has specialized in the dissemination of science and technology. His academic career has been carried out in national schools and universities (Carlos III University of Madrid, University of León) with teaching and research stays at: Board of Education (New York), Goldsmith College of London, London School of Economics, University of California San Diego, University of Fribourg. Currently, he combines his professional work in the field of the image with his position as Associate Professor of Audiovisual Communication at the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid.

José Cuevas Martín si è laureato in Scienze dell'Educazione presso l'Università di Siviglia e ha un dottorato in Scienze dell'Informazione dell'Università Complutense di Madrid). Svolge la sua carriera professionale nei campi della fotografia, del documentario e dell'insegnamento. È produttore-regista di documentari di carattere sociale e storico, attività che è stata accompagnata da un'intensa dedizione nel campo della televisione educativa, dove si è specializzato nella divulgazione della scienza e della tecnologia. Ha svolto la sua carriera accademica in scuole e università nazionali (Università Carlos III di Madrid, Università di León) con soggiorni di lavoro e ricerca presso: Board of Education (New York), Goldsmith College di Londra, London School of Economics, Università della California San Diego, Università di Friburgo. Attualmente affianca la sua attività professionale nel campo dell'immagine con quella di Professore Associato di Comunicazione Audiovisiva presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università Complutense di Madrid.



Marijana Erstić

email: merstic@ffst.hr

Marijana Erstić es catedrática de literatura en lengua alemana en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Split (Croacia). Anteriormente jefa de proyecto de una conferencia internacional sobre *100 años después de Fiume - Conversaciones sobre Gabriele D'Annunzio* en el Centro Germano-italiano para el Diálogo Europeo Villa Vigoni en Loven di Menaggio, Italia, así como profesora adjunta, conferenciante y colaboradora de proyectos de la DFG en la Universidad de Siegen en Alemania. Habilitación en Siegen sobre *Ein Jahrhundert der Verunsicherung: Medienkomparatistische Analysen / Un siglo de incertidumbre: análisis comparativo de los medios de comunicación* (publicación: Siegen 2017) y *Paragone 1900: Studien zum Futurismus / Paragone 1900: Estudios sobre el Futurismo* (publicación: Siegen 2018). Doctorado en Siegen con una tesis sobre las imágenes familiares en las películas de Luchino Visconti (Premio de Estudios de la Universidad de Siegen 2007; publicación: Heidelberg 2008).

Marijana Erstić, est professeure ordinaire de littérature germanophone à la faculté de philosophie de l'université de Split en Croatie. Auparavant, elle a été chef de projet d'une conférence internationale sur *100 ans après Fiume - Conversations sur Gabriele D'Annunzio* au Centre germano-italien pour le dialogue européen Villa Vigoni à Loven di Menaggio, en Italie, ainsi que professeur adjoint, conférencier et collaboratrice de projet à l'université de Siegen, en Allemagne. Habilitation à Siegen sur *Ein Jahrhundert der Verunsicherung: Medienkomparatistische Analysen / Un siècle d'incertitude: analyse comparative des médias* (publication: Siegen 2017) et *Paragone 1900: Studien zum Futurismus / Paragone 1900: études sur le futurisme* (publication: Siegen 2018). Doctorat à Siegen avec une thèse sur les images familiaires dans les films de Luchino Visconti (Prix d'étude de l'Université de Siegen 2007; publication: Heidelberg 2008).

Marijana Erstić, full professor of German Literature at the Faculty of Philosophy at the University of Split in Croatia. Previously project manager of an international conference on *100 Years after Fiume - Conversations on Gabriele D'Annunzio* at the German-Italian Centre for European Dialogue Villa Vigoni in Loven di Menaggio in Italy, also substitute professor, private lecturer, lecturer, and project collaborator at the University of Siegen in Germany. Habilitation in Siegen on *Ein Jahrhundert der Verunsicherung: Medienkomparatistische Analysen / A Century of Uncertainty: Comparative Media Analyses* (publication: Siegen 2017), and *Paragone 1900. Studien zum Futurismus Paragone 1900: Studies on Futurism* (publication: Siegen 2018). PhD in Siegen with a thesis on family images in the films of Luchino Visconti (University of Siegen Study Prize 2007; publication: Heidelberg 2008).

Marijana Erstić è professoressa ordinaria di letteratura in lingua tedesca presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Spalato in Croazia. Precedentemente project leader di una conferenza internazionale su *100 anni dopo Fiume - Conversazioni su Gabriele D'Annunzio* presso il Centro italo-tedesco per il dialogo europeo Villa Vigoni a Loven di Menaggio in Italia, nonché professoressa supplente, docente privata e *project collaborator* presso l'Università di Siegen in Germania. Abilitazione a Siegen su *Ein Jahrhundert der Verunsicherung: Medienkomparatistische Analysen / Un secolo di incertezza: Analisi comparativa dei media* (pubblicazione: Siegen 2017) e *Paragone 1900: Studien zum Futurismus / Paragone 1900: Studi sul futurismo* (pubblicazione: Siegen 2018). Dottorato presso l'Università di Siegen con una tesi sulle immagini familiari nei film di Luchino Visconti (Premio di studio dell'Università di Siegen 2007; pubblicazione: Heidelberg 2008).



Uta Felten

email: felten@rz.uni-leipzig.de

Uta Felten es Catedrática de filología románica en el departamento de Filología románica de la universidad de Leipzig. Sus principales campos de investigación son: Literatura y Cine del siglo veinte. Teoría de los medios, intermedialidad y estudios de género, estudios queer y estética audiovisual. Sus publicaciones más recientes son: *Cine de mujeres y cine queer. Cartografías del deseo* (con Francisco A. Zurian, Tanja Schwan, Anne-Marie Lachmund, Kristin Mlynek-Theil, Berlín 2023); *Revue d'études proustiennes, L'éros et la mort dans l'œuvre de Marcel Proust* (con Kristin Mlynek-Theil, 2023 – 2); *Coding Gender in Romance Cultures* (con Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Berlín 2020); *Fotografía (femenino; plural) – Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (con Francisco José García Ramos, Madrid 2019).

Uta Felten est professeur d'université de philologie romane au département de philologie romane de l'université de Leipzig. Ses principaux domaines de recherche sont: Littérature et cinéma du vingtième siècle. La théorie des médias, l'intermédialité et les études de genre, les études queer et l'esthétique audiovisuelle. Ses publications les plus récentes sont : *Cine de mujeres y cine queer. Cartografías del deseo* (avec Francisco A. Zurian, Tanja Schwan, Anne-Marie Lachmund, Kristin Mlynek-Theil, Berlin 2023); *Revue d'études proustiennes, L'éros et la mort dans l'œuvre de Marcel Proust* (avec Kristin Mlynek-Theil, 2023 – 2); *Coding Gender in Romance Cultures* (avec Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Berlin 2020); *Fotografía (femenino; plural) – Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (avec Francisco José García Ramos, Madrid 2019).

Uta Felten is Professor of Romance philology at the Department of Romance Philology at the University of Leipzig. Her main fields of research are: Twentieth Century Literature and Film. Media theory, intermediality and gender studies, queer studies and audiovisual aesthetics. Her most recent publications are: *Cine de mujeres y cine queer. Cartografías del deseo* (with Francisco A. Zurian, Tanja Schwan, Anne-Marie Lachmund, Kristin Mlynek-Theil, Berlin 2023); *Revue d'études proustiennes, L'éros et la mort dans l'œuvre de Marcel Proust* (with Kristin Mlynek-Theil, 2023 – 2); *Coding Gender in Romance Cultures* (with Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Berlin 2020); *Fotografía (femenino; plural) – Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (with Francisco José García Ramos, Madrid 2019).

Uta Felten è professoressa di Filologia romanza presso il Dipartimento di Filologia romanza dell'Università di Lipsia. I suoi principali campi di ricerca sono: Letteratura e cinema del XX secolo. Teoria dei media, intermedialità e studi di genere, studi queer ed estetica audiovisiva. Le sue pubblicazioni più recenti sono: *Cine de mujeres y cine queer. Cartografías del deseo* (con Francisco A. Zurian, Tanja Schwan, Anne-Marie Lachmund, Kristin Mlynek-Theil, Berlino 2023); *Revue d'études proustiennes, L'éros et la mort dans l'œuvre de Marcel Proust* (con Kristin Mlynek-Theil, 2023 – 2); *Coding Gender in Romance Cultures* (con Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Berlino 2020); *Fotografía (femenino; plural) – Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (con Francisco José García Ramos, Madrid 2019).

**Jonas Köhler**

e-mail: jonas.koehler@uni-leipzig.de

Jonas Köhler es asistente de investigación en el Instituto de Estudios Románicos de la Universidad de Leipzig desde 2021. Actualmente trabaja en su proyecto de tesis sobre “Ciudad - Mito - Espacio. La escenificación de Roma en el cine italiano”.

Jonas Köhler travaille depuis 2021 en tant que collaborateur scientifique à l'Institut de romanistique de l'Université de Leipzig. Il rédige actuellement son projet de thèse sur le sujet «Ville - Mythe - Espace. La mise en scène de Rome dans le cinéma italien».

Jonas Köhler has held a position as Research Assistant at the Institute of Romance Studies at Leipzig University since 2021. He is currently working on his dissertation project on “City - Myth - Space. The staging of Rome in Italian cinema”.

Jonas Köhler è assistente di ricerca presso l'Istituto di studi romanzi dell'Università di Lipsia dal 2021. Attualmente sta lavorando al suo progetto di tesi su “Città - Mito - Spazio. La messa in scena di Roma nel cinema italiano”.



Annalisa Mirizio

email: annalisamirizio@ubu.es

Annalisa Mirizio (Italia) es profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Facultad de Filología y Comunicación de la Universitat de Barcelona. Su investigación se ocupa del diálogo entre pensamiento literario y pensamiento cinematográfico, teoría feminista y estudios culturales intentando construir una perspectiva teórico-crítica atenta a la circulación de formas y lenguajes en el trabajo de los artistas. Es autora de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014) y *Pasolini: la biblioteca como archivo* (forthcoming, 2024).

Annalisa Mirizio (Italie) est professeure de théorie littéraire et de littérature comparée à la Faculté de Philologie et Communication de l'Universitat de Barcelona. Ses recherches portent sur le dialogue entre théorie littéraire et théorie du cinéma, théorie féministe et études culturelles en essayant de construire une perspective théorique-critique attentive à la circulation des formes et langages dans le travail des artistes. Elle est l'auteure de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014) et *Pasolini: la biblioteca como archivo* (forthcoming, sous presse 2024).

Annalisa Mirizio (Italy) is Associate Professor of Literary Theory and Comparative Literature at the Faculty of Philology and Communication of the Universitat de Barcelona. Her research deals with the dialogue between literary theory and film theory, feminist theory and cultural studies, as an articulation of a theoretical-critical perspective that pays attention to the circulation of forms and languages in the work of artists. She is the author of *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014) and *Pasolini: la biblioteca como archivo* (forthcoming, 2024).

Annalisa Mirizio (Italia) è professoressa Associata di Teoria della Letteratura e Letterature Comparete presso la Facoltà di Filologia e Comunicazione dell'Universitat de Barcelona. La sua ricerca si occupa del dialogo tra teoria della letteratura e teoria del cinema, teoria femminista e studi culturali, cercando di costruire una prospettiva teorico-critica in grado di mettere in rilievo la circolazione di forme e linguaggi nel lavoro degli artisti. È autrice dei saggi *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (2014) e di *Pasolini: la biblioteca como archivo* (forthcoming, 2024).



Jesús Navarro Faus

e-mail: jnavarrofaus@gmail.com

Jesús Navarro Faus es físico teórico. Ha sido profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España). En su investigación se ha interesado en problemas relacionados con líquidos cuánticos y con la estructura de los núcleos atómicos y propiedades de la materia nuclear. Al margen de sus publicaciones profesionales, ha escrito artículos y libros de divulgación científica y es también un estudioso de la obra de Jules Verne. Entre sus últimos libros publicados figuran *Océans et gouttelettes quantiques*; *Schrödinger: Una ecuación y un gato*; *Las radiaciones: beneficiosas, letales, misteriosas*; *Landau: La física que surgió del frío*; *An Introduction to Quantum Fluids*.

Jesús Navarro Faus est physicien théoricien. Il a été professeur de recherche au Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espagne. Dans ses recherches, il s'est intéressé aux problèmes liés aux liquides quantiques, à la structure des noyaux atomiques et aux propriétés de la matière nucléaire. Outre ses publications professionnelles, il a écrit des articles et des livres de vulgarisation scientifique et est également un spécialiste des œuvres de Jules Verne. Parmi ses ouvrages récents, citons *Océans et gouttelettes quantiques*; *Schrödinger: Una ecuación y un gato*; *Las radiaciones: beneficiosas, letales, misteriosas*; *Landau: La física que surgió del frío*; *An Introduction to Quantum Fluids*.

Jesús Navarro Faus is a theoretical physicist. He held a position as Research Professor at the Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Spain. His research has especially focused on the problems related to quantum liquids, the structure of atomic nuclei and properties of nuclear matter. In addition to his professional publications, he has written articles and books for scientific dissemination, and is also a scholar of the works of Jules Verne. Among his recent books: *Océans et gouttelettes quantiques*; *Schrödinger: Una ecuación y un gato*; *Las radiaciones: beneficiosas, letales, misteriosas*; *Landau: La física que surgió del frío*; *An Introduction to Quantum Fluids*.

Jesús Navarro Faus è un fisico teorico. È stato professore di ricerca presso il Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Spagna. Nelle sue ricerche si è interessato a problemi legati ai liquidi quantistici, alla struttura dei nuclei atomici e alle proprietà della materia nucleare. Oltre alle sue pubblicazioni professionali, ha scritto articoli e libri di divulgazione scientifica, ed è uno studioso delle opere di Jules Verne. Tra i suoi libri recenti ricordiamo *Océans et gouttelettes quantiques*; *Schrödinger: Una ecuación y un gato*; *Las radiaciones: beneficiosas, letales, misteriosas*; *Landau: La física que surgió del frío*; *An Introduction to Quantum Fluids*.



Margherita Siegmund

email: siegmund@rz.uni-leipzig.de

Margherita Siegmund estudió inglés y alemán en el Instituto Universitario Orientale de Nápoles. Desde 1992 trabaja como profesora de práctica lingüística y estudios culturales italianos en el Instituto de Estudios Románicos y el Centro de Lenguas de la Universidad de Leipzig. Sus áreas de interés incluyen la historia de Italia en la posguerra, la historia del cine italiano en la posguerra, la literatura del sur de Italia (Lampedusa, Verga, Sciascia) y la historia cultural de Nápoles; también es traductora de ensayos y libros sobre historia de Italia, historia del cine y literatura.

Margherita Siegmund a étudié philologie anglaise et allemande à l'Institut Universitaire Orientale de Naples. Depuis 1992, elle travaille comme assistante dans le domaine de la pratique de la langue italienne et des études culturelles à l'Institut de romanistique et au Centre de langues de l'Université de Leipzig. Elle s'intéresse à l'histoire de l'Italie d'après-guerre, à l'histoire du cinéma italien d'après-guerre, à la littérature du sud de l'Italie (Lampedusa, Verga, Sciascia) et à l'histoire culturelle de Naples. Elle est également traductrice d'essais et de livres sur l'histoire, le cinéma et la littérature italienne.

Margherita Siegmund studied English and German at the Instituto Universitario Orientale in Naples. She has been working as a Lecturer in Italian language practice and cultural studies at the Institute of Romance Studies and the Language Centre at Leipzig University since 1992. Her areas of interest include the history of Italy in the post-war period, the history of Italian cinema in the post-war period, southern Italian literature (Lampedusa, Verga, Sciascia) and the cultural history of Naples. She is also a translator of essays and books on Italian history, cinema history and literature.

Margherita Siegmund ha studiato Lingue e letterature straniere presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Dal 1992 lavora come docente di lingua e studi culturali italiani presso l'Istituto di Filologia romanza e il Centro linguistico dell'Università di Lipsia. Le sue aree di interesse includono la storia d'Italia nel dopoguerra, la storia del cinema italiano nel dopoguerra, la letteratura italiana meridionale (Lampedusa, Verga, Sciascia) e la storia culturale di Napoli; è inoltre traduttrice di saggi e libri di storia italiana, storia del cinema e letteratura.



Lucía-Gloria Vázquez-Rodríguez

e-mail: lucia.rodriguez@ucl.ac.uk

Lucía-Gloria Vázquez-Rodríguez es profesora de Medios Digitales en University College London (UCL), donde realiza investigaciones sobre Estudios de Medios Feministas y *Queer*. Tiene un Máster en Cine y Filosofía de King's College London, y un doctorado en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2016 ha estado enseñando e investigando sobre cine y televisión *queer*, enfoques feministas del periodismo y cine de mujeres, áreas en las que ha publicado varios artículos y capítulos de libros. Es gestora de contenido de AGE-MI (Advancing Gender Equality in Media Industries), colabora en la Red UNESCO-UNITWIN sobre Género, Medios y TIC, y es miembro de ReMAP (Research on Media, Arts, & Play). Su tesis se centró en la representación de deseos, cuerpos e identidades *queer* en el cine latinoamericano dirigido por mujeres.

Lucía-Gloria Vázquez-Rodríguez est enseignante en Médias Numériques à University College London (UCL), où elle mène des recherches sur les Études Féministes et *Queer* des Médias. Elle a un Master en Cinéma et Philosophie du King's College London, et un doctorat en Communication Audiovisuelle de l'Université Complutense de Madrid. Depuis 2016, elle enseigne et mène des recherches sur le cinéma et la télévision *queer*, les approches féministes du journalisme et le cinéma des femmes, domaines dans lesquels elle a publié plusieurs articles et chapitres de livres. Elle est responsable de contenu d'AGEMI (Advancing Gender Equality in Media Industries), collabore au Réseau UNESCO-UNITWIN sur le Genre, les Médias et les TIC, et est membre de ReMAP (Research on Media, Arts, & Play). Sa thèse s'est concentrée sur la représentation des désirs, des corps et des identités *queer* dans le cinéma latino-américain réalisé par des femmes.

Lucía-Gloria Vázquez-Rodríguez is a Lecturer on Digital Media at University College London (UCL), where she conducts research on Feminist and Queer Media Studies. She holds a Master's degree in Film and Philosophy from King's College London, and a PhD in Audiovisual Communication from the Universidad Complutense de Madrid. Since 2016 she has been teaching and conducting research on queer cinema and TV, feminist approaches to journalism and women's cinema, areas in which she has published several articles and book chapters. She is content manager of AGE-MI (Advancing Gender Equality in Media Industries), collaborates in the UNESCO-UNITWIN Network on Gender, Media & ICTs, and is a member of ReMAP (Research on Media, Arts, & Play). Her thesis focused on the representation of desires, bodies and queer identities in Latin American cinema directed by women.

Lucía-Gloria Vázquez-Rodríguez è docente di Media Digitali presso l'University College London (UCL), dove conduce ricerche nell'ambito dei Feminist and Queer Media Studies. Ha un Master in Cinema e Filosofia del King's College London e un dottorato in Comunicazione Audiovisiva dell'Universidad Complutense de Madrid. Dal 2016 insegna e svolge ricerche sul cinema e la televisione *queer*, su approcci femministi al giornalismo e al cinema delle donne, ambiti in cui ha pubblicato diversi articoli e capitoli di libro. È responsabile dei contenuti di AGE-MI (Advancing Gender Equality in Media Industries), collabora nella Rete UNESCO-UNITWIN su Genere, Media e TIC, ed è membro di ReMAP (Research on Media, Arts, & Play). La sua tesi si è concentrata sulla rappresentazione di desideri, corpi e identità *queer* nel cinema latinoamericano diretto da donne.



Francisco A. Zurian

email: azurian@ucm.es

Francisco A. Zurian es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, donde dirige el Grupo de Investigación “GECA: Género, Estética y Cultura Audiovisual”, así como la revista Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura. Sus líneas de investigación son el audiovisual y los estudios culturales, de género y sexualidad, con especial foco en estudios LGBTIQ+ y estudios sobre hombres y masculinidades; la estética y teoría del cine y de los medios audiovisuales; cine, televisión y cultura española contemporánea, cine armenio y cine y genocidio armenio, entre otros intereses. Autor de más de un centenar de publicaciones académicas e investigador de proyectos de investigación competitivos, innovación docente y contratos de investigación.

Francisco A. Zurian est professeur de communication audiovisuelle à l’université Complutense de Madrid, où il dirige le groupe de recherche „GECA: Gender, Aesthetics and Audiovisual Culture“, ainsi que la revue LGBTIQ+ Studies, Communication and Culture. Ses domaines de recherche sont les études audiovisuelles et culturelles, le genre et la sexualité, avec un accent particulier sur les études LGBTIQ+ et les études sur les hommes et les masculinités ; l’esthétique et la théorie du cinéma et des médias audiovisuels ; le cinéma, la télévision et la culture espagnole contemporaine, le cinéma arméniens et le génocide arménien, entre autres. Auteur de plus d’une centaine de publications académiques et chercheur dans le cadre de projets de recherche compétitifs, d’innovation pédagogique et de contrats de recherche.

Francisco A. Zurian teaches Audiovisual Communication at the Universidad Complutense de Madrid, where he directs the research group “GECA: Gender, Aesthetics and Audiovisual Culture” and the journal LGBTIQ+ Studies, Communication and Culture. His research interests include audiovisual and cultural studies; gender and sexuality, with a special focus on LGBTIQ+ studies and studies of men and masculinities; aesthetics and theory of cinema and audiovisual media; cinema, television and contemporary Spanish culture; Armenian cinema and the Armenian genocide, among others. Author of more than a hundred academic publications and researcher of competitive research projects, teaching innovation and research contracts.

Francisco A. Zurian è docente di Comunicazione audiovisiva presso l’Università Complutense di Madrid, dove dirige il gruppo di ricerca “GECA: Gender, Aesthetics and Audiovisual Culture” e la rivista LGBTIQ+ Studies, Communication and Culture. Le sue linee di ricerca sono gli studi audiovisivi e culturali, il genere e la sessualità, con particolare attenzione agli studi LGBTIQ+ e agli studi sugli uomini e le mascolinità; l’estetica e la teoria del cinema e dei media audiovisivi; il cinema, la televisione e la cultura spagnola contemporanea, il cinema armeno e il genocidio armeno, tra altri interessi. Autore di più di un centinaio di pubblicazioni accademiche e ricercatore di progetti di ricerca competitivi, di innovazione didattica e contratti di ricerca.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de enmiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias, Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. A l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avérerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures when

ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 9.000 palabras, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*. Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 9.000 mots, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

«il n'y a pas de convergence réelle» (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées de façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 9,000 words, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 9.000 parole e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporgerà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



9 772174 844506

27



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (Espanya)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>